

Cine temprano y modernidad en América Latina¹

Ana M. López^{*}

Traducción de Francisco Álzvez Francese^{**}

Este artículo rastrea la introducción y el desarrollo del cine en América Latina, explorando las complejas interacciones globales y los experimentos transformacionales que marcaron la difusión del medio en el contexto de las tendencias internacionales, así como en relación con la incipiente modernidad del continente. El marco de trabajo del ensayo, comparativo, apunta a nuevos patrones y observaciones que exceden las fronteras de las historias nacionales específicas.²

Los primeros años del cine silente latinoamericano, aproximadamente entre 1896 y 1920, son los menos discutidos y los de más difícil documentación en la historia de los medios de comunicación en América Latina. Este período fue ensombrecido por guerras y otros cataclismos políticos y sociales y, subsecuentemente, su importancia fue eclipsada por la introducción y el desarrollo de otros medios: los “Años Dorados” del cine sonoro y de la radio en los 40 y los 50, y de la televisión en los 60 y los 70. Estos desarrollos parecen “encajar” mejor con las narrativas de la modernidad latinoamericana que algunos académicos quieren contar, ya sean cuentos de dominación tecnológica e ideológica extranjera e imitación inadecuada (a lo Armand Mateelart y Herbert Shiller) o crónicas contemporáneas de mediaciones globales (a lo Martín Barbero).³ Sin embargo, en este temprano período, encontramos no solo interacciones

¹ Este artículo fue publicado, originalmente con el título de “Early cinema and modernity in Latin America” en la revista *Cinema Journal*, Vol. 40, No. 1 (Otoño 2000), pp. 48-78. Agradecemos a Ana M. López por autorizar su traducción para esta revista.

² La investigación para este ensayo fue posible, en parte, gracias al apoyo del Stone Center for Latin American Studies de la Universidad de Tulane. Mi agradecimiento a Hamilton Costa Pino por su compañerismo constante, su visionado inteligente y su paciente búsqueda de datos a través de los años (Nota de la autora).

³ Como, por ejemplo, MATTELART, Armand. *Transnationals and the Third World: The Struggle for Culture*. South Hadley, Mass.: Bergin and Garvey, 1983; SCHILLER, Herbert. *Communication and*

globales complejas, sino también evidencia abundante del contradictorio y ambivalente proceso transformativo que marcaría la recepción posterior y el desarrollo del cine sonoro y de otros medios. Estas tempranas formas de modernidades mediatizadas ya refractaban y modulaban complejamente la producción del Yo y otras comunidades imaginarias y, sostengo, contienen ya las características centrales de los procesos a través de los cuales los sucesivos medios se relacionaron y contribuyeron a la especificidad de la modernidad latinoamericana.

La llegada

Según Paulo Antonio Paranaguá: “El cine apareció en América Latina como otra importación extranjera”.⁴ Esta es, tal vez, la principal característica de la experiencia del temprano cine latinoamericano: más que desarrollarse en una sincronidad proto-orgánica con los cambios, los desarrollos tecnológicos y las “revoluciones” que produjo la modernidad en Europa Occidental y los Estados Unidos, la aparición y difusión del cine en América Latina siguió los patrones de la dependencia neocolonial típica de la posición regional en el sistema capitalista global durante el cambio de siglo. Como señalan Ella Shohat y Robert Stam, “Los inicios del cine coincidieron con las vertiginosas alturas del proyecto imperial”, y “los países más prolíficos en la producción de películas...también eran ‘casualmente’ los más imperialistas”.⁵

El aparato cinematográfico, en tanto producto manufacturado, apareció, completamente formado, en el suelo latinoamericano unos meses después de su introducción comercial en Europa. Subsecuentemente, en los mismos barcos y ferrocarriles que cargaban materias primas y productos agrícolas hacia Europa y Estados Unidos, los *cameramen* de

Cultural Domination. White Plains, N.Y.: International Arts and Sciences, 1976; y BARBERO, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Ediciones Gili, 1987.

⁴ PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Cinema na America Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L & PM Editores, 1985, p. 9. En los casos en que las citas (que aparecen en su totalidad en inglés en el artículo) sean en español, se respetará la cita en su lengua de origen. En estos casos las traducciones son mías, salvo que se indique lo contrario. Si originalmente está en inglés o portugués se la traducirá del original. (N. del T.)

⁵ SHOHAT, Ella y Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 1994, p. 100.

Lumière y Edison regresaban con vistas fascinantes de tierras exóticas, pueblos y sus costumbres. Así, en América Latina, es difícil hablar del cine y la modernidad como “puntos de reflexión y convergencia”,⁶ como presupone la academia norteamericana y europea dedicada al cine de los primeros tiempos. Por el contrario, el desarrollo del temprano cine latinoamericano no estuvo directamente relacionado con las transformaciones a gran escala de la experiencia cotidiana que fueron resultados de la industrialización, la racionalidad y la transformación tecnológica de la vida moderna, porque esos procesos estaban apenas comenzando a ocurrir a lo largo del continente. En la América Latina de cambio de siglo, la modernidad era, sobre todo, aún una fantasía y un deseo profundo.

En América Latina, la modernización ha sido un proceso descentralizado, fragmentario, y desigual.⁷ Como ha sostenido José Joaquín Brunner, la modernidad (y, simultáneamente, la postmodernidad) latinoamericana está caracterizada por la heterogeneidad cultural, por la multiplicidad de racionalidades y por los impulsos de la vida pública y privada. El desarrollo desigual no solo llevó a la “segmentación y participación segmentada en el mercado mundial de mensajes y símbolos”, sino también a la “participación diferencial de acuerdo a los *códigos locales de recepción*” que produjeron una descentralización de “la cultura Occidental tal como [era] representada en los manuales”.⁸ En otras palabras, la modernidad latinoamericana ha sido una experiencia global e intertextual que respondió a la vez a los impulsos y a los modelos foráneos, en la que cada nación y cada región crearon y crean sus propios modos de juego con y en la modernidad. Estos “experimentos espectaculares”⁹ constituyeron lo que Ángel Rama

⁶ CHARNEY, Leo y Vanessa R. Schwartz. “Introduction,” *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 1.

⁷ Ya sea que utilice “modernidad” para referirme a la vez a la idea de lo moderno así como a una disposición particular con respecto a la experiencia vivida que abarca variadas ideologías y paradigmas discursivos, “modernización” refiere más específicamente al proceso de cambio que resulta de la introducción de ciertas tecnologías en las distintas esferas de la vida privada y social.

⁸ BRUNNER, José Joaquín “Notes on Modernity and Postmodernity”. Trad. John Beverly. *Boundary 2* 20, no 3, Fall 1993, p. 41.

⁹ Este término fue acuñado por Arjun Appadurai en referencia a la introducción del cricket en India: “La indigenización [de una práctica cultural importada por los colonizadores] es a menudo producto de experimentos espectaculares y colectivos con la modernidad, y no necesariamente de las afinidades superficiales de una nueva forma cultural con las formas existentes en el repertorio

llamó “el segundo gran parto continental que fue la modernización”¹⁰ que tuvo lugar como *la ciudad letrada* (el nexo entre la cultura letrada, el poder estatal y la locación urbana que había facilitado el proceso colonizador a escala continental), entrado el siglo XX. Aunque intensamente comprometidos con la cultura europea, primero, y norteamericana luego, los sectores intelectuales a los que Rama llamó *letrados* fueron, sin embargo, capaces de definir las modernidades locales.

Otro signo crucial de la modernidad latinoamericana es una especie de urdimbre temporal en la cual lo premoderno coexiste e interactúa con lo moderno, un parcelado diferencial de tiempo y espacio y, subsecuentemente, de historia y tiempo. En palabras de Aníbal Quijano: “En América Latina, lo que en esas otras historias es secuencia, es una simultaneidad. No deja de ser también una secuencia. Pero es, en primer término, una simultaneidad”.¹¹ Más que un proceso devastador que ara sobre las bases tradicionales de la formación social (todo lo sólido disolviéndose en el aire) la modernidad latinoamericana es producida a través de una ambigua simbiosis de experiencias y prácticas tradicionales e innovaciones modernizantes, como las tecnologías de la visualidad, de las que el cine es epítome. Para citar nuevamente a Brunner: “No todas las cosas sólidas, sino también todos los símbolos se disuelven en el aire”.¹² Esta urdimbre tiene profundas consecuencias para cualquier proyecto histórico: por la ambigüedad temporal y la asincronicidad, las narrativas teleológicas de la evolución se vieron atascadas en callejones sin salida y esfuerzos fallidos, y no hicieron justicia a los tortuosos caminos de la modernidad latinoamericana.

Si vamos a intentar comprender la “indigenización” del cine en América Latina, los “experimentos espectaculares” a través de los cuales fue insertada y que contribuyeron a la especificidad de la experiencia de la modernidad latinoamericana, nuestro marco teórico debe aunar las prácticas nacionales y continentales con las globales, rastreando

cultural [de la nueva nación]” “Playing with Modernity: The Decolonization of Indian Cricket,” en BRECKENRIDGE, Carol (ed.). *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, p. 24.

¹⁰ RAMA, Angel. *La Ciudad Letrada*. Montevideo: Arca, 1998, p. 104.

¹¹ QUIJANO, Aníbal. *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Lima: Sociedad y Política Ediciones, 1988, pp. 60-61

¹² BRUNNER, “Notes on Modernity and Postmodernity”, p. 53.

las complejas y específicas negociaciones entre las historias locales y la globalidad a través de cronologías diferenciales y superpuestas. Cualquier intento de sobreponer directamente la cuadrícula de desarrollo de la historia temprana del cine europeo y norteamericano (aunque con sus propias discontinuidades y heterogeneidad) en la experiencia latinoamericana está destinado al fracaso y a la frustración, porque la historia temprana del cine latinoamericano ya apunta a las complejamente entrelazadas cronologías y las múltiples derivaciones que más tarde caracterizaron el desarrollo de los medios subsiguientes.

Asimismo, no es productivo buscar réplicas de los experimentos tecnológicos y narrativos que se asocian al cine temprano en el Occidente desarrollado, porque la historia del cine en América Latina está muy profundamente marcada por las diferencias en la posición global, las formas de la infraestructura social, la estabilidad económica y la infraestructura técnica. Estudiar este período es incluso más desalentador por la escasez de material disponible; la mayoría de los films producidos en América Latina entre 1896 y 1930 han desaparecido, víctimas de los inevitables estragos del tiempo (y del fuego) y de la negligencia oficial en tanto preservación cultural. Los estudios académicos sobre este periodo son necesariamente tenues, limitados a unas pocas docenas de films existentes, y la gran mayoría basados en materiales secundarios, sobre todo la cobertura de la prensa. Sin embargo, esta historia en algunos países, especialmente Argentina, Brasil y México, ha sido bastante bien documentada; a la inversa, pocos han intentado estudios comparativos transnacionales, ya que mucho del material disponible parece limitado por el enfoque nacional.¹³

¹³ Con tres excepciones: el estudio comparativo general de Paranaguá, citado en la nota 2, que comienza con el período silente; el subsiguiente ensayo de Paranaguá sobre el cine silente, “El Cine silente latinoamericano: primeras imágenes de un centenario,” publicado en *La Gran Ilusión* (Universidad de Lima, Perú), no. 6, 1997, pp. 32-39; y el un poco superficial e inadecuadamente documentado estudio de STOCK, Anne Marie. “El cine mudo en América Latina: Paisajes, espectáculos e historias”. En: HEEREDERO, Carlos F. y Casimiro Torreiro (eds.). *Historia General del Cine*. vol. 4, Madrid: Cátedra, 1997, pp. 129-157. Aunque el innovador volumen editado por HENNEBELLE, Guy y Alfonso Gumucio-Dagrón, *Les cinemas de l’Amerique latine*. Paris: Pierre L’Herminier, 1981, fue el primero en intentar presentar historias comparativas del cine a través del continente, su formato (un cine nacional por capítulo) y la calidad despareja de las investigaciones y contribuciones van en desmedro de su utilidad comparativa. Traduzco “nationness”, como

El primer paso que confunde cualquier intento de establecer una cronología continental es la difusión y el desarrollo desigual del cine. El dispositivo cinematográfico apareció en América Latina rápidamente, menos de seis meses después de su introducción comercial en Europa. Hay evidencia periodística de que los films de la British Brighton School (que usaban el Vivomatógrafo) fueron estrenados en Buenos Aires tan temprano como el 6 de julio de 1896 (este hecho no es sorprendente, dada la relación neocolonial existente entre Argentina e Inglaterra en aquella época).¹⁴ Poco tiempo después, se llevaron a cabo proyecciones confirmadas con el aparato de Lumière (el Cinematógrafo): en Río de Janeiro (el 8 de julio de 1896), Montevideo y Buenos Aires (el 18 de julio), México DF (el 14 de agosto), Santiago de Chile (el 25 de agosto), Guatemala (26 de setiembre) y la Habana (el 24 de enero de 1897). El Vitascopio de Edison tardó un poco más en llegar. Primero a Buenos Aires (el 20 de julio de 1896), seguido por México DF (el 22 de octubre), Lima (el 2 de enero de 1897) y Río de Janeiro (el 30 de enero).¹⁵ Estas locaciones no sorprenden, porque seguían rutas bien establecidas de comercio transatlántico a través de las más avanzadas ciudades del continente, que estaban ya sintiendo las primeras contracciones de la modernización.

Podría decirse que Buenos Aires estaba al frente de la manada. Si se toman en cuenta algunos de los indicadores más típicamente utilizados para evaluar la modernización, Buenos Aires era el centro de la actividad industrial nacional (a través de sus puertos partía la lana, la carne y el cuero que llegaba en la red ferroviaria patrocinada por los británicos, uniendo la ciudad a los centros de producción de las provincias; albergaba 600.000 de los cuatro millones de habitantes de la nación); desde 1890, tenía una eficiente red de tranvías

“nacioneidad”. Es lo que Eduardo L. Suárez traduce como “calidad de nación” en su versión de ANDERSON, Benedict R. *Comunidades Imaginadas*. México: FCE, 1993. (N. del T.)

¹⁴ CANETO, Guillermo et al., *Historia de los primeros años del cine en la Argentina, 1895- 1910*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1996, pp. 25-26.

¹⁵ Para las fechas de Argentina, ver CANETO et al., *Historia de los primeros años*, pp. 27-28; para Brasil, PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). “Tableau Synoptique,” En: *Le cinema bresilien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, p. 24; para México, DÁVALOS OROZCO, Federico. *Albores del cine mexicano*. México D.F.: Clio, 1996, p. 12, y DE LOS REYES, Aurelio. *Los orígenes del cine en México*. México D.F.: UNAM, 1972, p. 40; para Uruguay, HINTZ, Eugenio. *Historia y Filmografía del cine uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1988, p. 11; para Cuba, RODRÍGUEZ, Raúl. *El cine silente en Cuba*. Havana: Letras Cubanas, 1993, pp. 27-31; y para Chile, Perú y Guatemala, PARANAGUÁ, *Cinema na América Latina*, pp. 10-11.

eléctricos, una infraestructura eléctrica confiable que servía a los intereses comerciales, y dos compañías telefónicas (con más de diez mil abonados para 1900).¹⁶ Además, su población era cosmopolita; las olas de inmigrantes europeos alentadas por el gobierno, desde 1895, habían cambiado la fisonomía de la ciudad, produciendo una constitución fluida, obras públicas suntuosas y palacetes privados que coexistían junto a *conventillos* donde residían los obreros y los inmigrantes pobres.¹⁷ También bastante moderna para los estándares continentales, Río tenía tranvías eléctricos, telégrafos, teléfonos y electricidad, aunque el tendido fue inestable hasta la finalización de una planta hidroeléctrica en la cercana Ribeirão das Lajes en 1905. Como la de Buenos Aires, la población de Río era cosmopolita: Río (y más tarde San Pablo) era un imán para los migrantes del noroeste y los inmigrantes de Europa.¹⁸ En contraste, una ciudad capital como Lima mostraba solo los primeros signos de modernización. Más allá de la renovación urbana, fundada por la fiebre del caucho que eventualmente modernizaría la ciudad (especialmente significativo fue el rediseño de las principales arterias urbanas de La Colmena y el Paseo Colón), Lima no tenía una fuente de electricidad confiable, y era el centro de un estado casi feudal que el historiador Jorge Basadre llama la “República Aristocrática”.¹⁹ Perú era una nación en la cual solo el cinco por ciento de la población tenía derecho a votar, y en la cual ese cinco por ciento gobernaba y suprimía todas las protestas campesinas y las movilizaciones urbanas populares. Además, sus elites europeizadas, y no la mayoría indígena, controlaban el país.²⁰ Así, no es sorprendente que la “modernidad” del temprano cine hiciera eco más sonora y perdurablemente en Buenos Aires y en Río que en Lima, ya que incluso los simples films presentados en esas primeras proyecciones ejemplificaban una particularmente moderna estética en respuesta a la especificidad de la vida urbana moderna.

¹⁶ Ver ROMERO, José Luis y Luis Alberto Romero. *Buenos Aires: Historia de cuatro siglos*. Buenos Aires: Editora Abril, 1983, y WALTER, Richard J. “Buenos Aires”. En: TENENBAUM, Barbara et al. (eds.). *Encyclopedia of Latin American History and Culture*, vol. 1, New York: Scribner's, 1996, pp. 480-483.

¹⁷ Ver SARGENT, Charles S. “Argentina”. En: GREENBERG, Gerald Michael (ed.). *Latin American Urbanization: Historical Profiles of Major Cities*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1994, pp. 1-38.

¹⁸ Ver ADAMO, Sam. “The Sick and the Dead: Epidemic and Contagious Disease in Rio de Janeiro, Brazil”. En: PINEO, Ron and James A. Baer (eds.). *Cities of Hope*. Boulder, Colo.: Westview Press, 1998, pp. 218-239, y MOURA, Roberto. “A Bela época (Primórdios- 1912)”. En: RAMOS, Fernão (ed.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, pp. 13-20.

¹⁹ BASADRE, Jorge. *Historia de la República del Perú, 1822-1933*. Lima: Editorial Universitaria, 1968-1970.

²⁰ Ver PARKER, David S. “Civilizing the City of Kings: Hygiene and Housing in Lima, Peru”. En: PINEO y BAER. *Cities of Hope*, pp. 153-178.

Los *porteños* adoptaron el medio inmediatamente; hay evidencia de que el primer film argentino, que consistía en vistas de Buenos Aires, puede haber sido producido tan tempranamente como en 1896. Para el cambio de siglo, varios empresarios del rubro fotográfico habían logrado dominar la tecnología del nuevo medio y comenzado a producir un flujo constante de actualidades y cortometrajes proto-ficcionales. Otros empresarios incluyeron films importados y nacionales a sus locales de entretenimiento popular (teatros y, en verano, festivales al aire libre), y ya para 1901 habían, incluso, construido cines. Los *cariocas* también fueron tempranos entusiastas, pero a pesar de una serie de “primeros intentos” y del esfuerzo de los pioneros, el medio no se estableció hasta que hubo una provisión confiable de electricidad en 1905. En contraste, el cine en Lima adquirió un punto de apoyo mucho más lentamente. Aunque hay evidencia de que se produjo un cortometraje nacional en 1899, la primera filmación no tuvo lugar en Perú hasta 1904; la producción de noticias y actualidades no fue consistente hasta 1909-1915; no aparecieron teatros dedicados al cine hasta 1909; el primer film de ficción no fue producido hasta 1915, y el cine no se desarrolló más allá de sus primeros impulsos documentales hasta los años 20.²¹

La difusión del cine en el interior de los países latinoamericanos siguió un modelo determinado por el nivel de desarrollo de las vías férreas y otras infraestructuras modernas, entre otras cosas. En México, por ejemplo, donde, hacia el cambio de siglo, ya estaba bien establecido un sistema nacional de ferrocarriles,²² el equipo de Edison encantó Guadalajara, la segunda ciudad en tamaño del país, en 1896, y por 1898 el aparato de los Lumière había ya aparecido en Mérida, San Juan Bautista, Puebla y San Luis Potosí.²³ A la inversa, otras regiones más inaccesibles (esto es, regiones al margen del comercio internacional) no se vieron expuestas a la nueva invención hasta

²¹ Ver BEDOYA, Ricardo. *100 Años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima/Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992 y CARBONE, Giancarlo. *El cine en el Perú, 1897-1950; testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1992.

²² FRENCH, William E. “In the Path of Progress: Railroads and Moral Reform in Porfirian Mexico”. En: DAVIS, Clarence B. and Kenneth E. Wilbrun (eds.). *Railroad Imperialism*. New York: Greenwood, 1991, pp. 85-102. Hacia 1911, más de once mil millas de vías habían sido extendidas. México estaba tan completamente cubierto de vías férreas que menos de dos mil millas de vías fueron añadidas desde el régimen de Díaz. Ver también KANDELL, Jonathan. *La Capital: The Biography of Mexico City*. New York: Random House, 1988, pp. 367-370.

²³ DE LOS REYES, *Los orígenes*, p. 91.

significativamente más tarde. Por ejemplo, los residentes de la remota comunidad Los Mulos, de la provincia Oriente de Cuba, no vieron películas “por primera vez” hasta mediados de los 60, lo cual fue posible gracias al programa cine-móvil, auspiciado por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). La experiencia está documentada en el cortometraje de Octavio Cortázar: *Por primera vez* (1967).

Más significativo que la velocidad con que se difundió el aparato tecnológico es el modo en que este fue utilizado en varios sitios y locales —el proceso de adaptación, contestación e innovación en el contexto del mercado cinematográfico internacional. El cine experimentado por los latinoamericanos fue, y aún es, predominantemente foráneo. Este es un factor de inmensa significación en el complejo desarrollo de las formas indígenas, siempre atrapadas en una dialéctica híbrida de invención e imitación, así como en el desarrollo de la forma de experiencia (público masivo) necesaria para sostener el medio.

Atracciones periféricas

Los primeros films que arribaron a América Latina junto con la nueva tecnología eran parte de lo que Tom Gunning y otros académicos han caracterizado como el “cine de atracciones”.²⁴ Contrariamente a las formas narrativas que luego iban a volverse hegemónicas, el cine de atracciones (predominante en Estados Unidos hasta 1903-1904) estaba basado en una estética del asombro; apelaba a la curiosidad de los espectadores sobre la nueva tecnología y la satisfacía con breves momentos de imágenes en movimiento. Era, sobre todo, un cine de sensaciones y sorpresas, asaltando a los espectadores con vistas estimulantes; en términos de Miriam Hansen, era “de presentación más que de representación”.²⁵

²⁴ Ver, por ejemplo, GUNNING, Tom. “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde”, *Wide Angle* 8, nos. 3-4. 1986, pp. 63-70 (reimpreso en ELSAESSER, Thomas y Alan Barker (eds.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, 1990, pp. 56-62).

²⁵ HANSEN, Miriam. “Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere”. En: Linda Williams (ed.). *Viewing Positions: Ways of Seeing Films*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1997, p. 137.

En América Latina, esta estética del asombro se vio complejizada por el estado ontológico y epistemológico del aparato. De hecho, el contexto latinoamericano, donde, más allá de los intentos de producir un cine local, los films importados tendían a dominar el mercado y habían sido usualmente los más populares, nos lleva a preguntarnos: “ciertamente atraídos, pero, ¿a qué?”. La atracción cinematográfica es “atractiva” en sí misma y como importación. De todas formas, más allá de cualquier pretendido ajuste con la experiencia de la modernidad en la vida urbana local, su atractivo es, y tal vez en primer lugar, el atractivo de lo otro, el *shock* de la diferencia. Con su panorama de sofisticadas ciudades modernas y costumbres (desde los bastante sofisticados obreros de los Lumière saliendo de la fábrica y las magníficas locomotoras al escandaloso beso de Edison), las vistas importadas podrían producir la experiencia de una globalidad “accesible” entre los ciudadanos urbanos de América Latina, muchos de ellos a menos de una generación del “viejo mundo”. Moda, bienes de consumo, otras nuevas tecnologías, y diferentes formas de experimentar la vida moderna y sus emociones y desafíos,²⁶ estaban de pronto disponibles con tremenda inmediatez: “En sus primeros tiempos...el cine fue una apertura al mundo”.²⁷ Pero al grado en que esa experiencia era deseada y disfrutable, creó también una profunda ambivalencia y se convirtió en fuente de ansiedad. Las complejas imágenes de distancia y alteridad del cine problematizaron el significado de localidad y de ser. ¿Dónde podían ser encontrados estos espectadores del “nuevo mundo”, en este valiente nuevo mundo “otro”²⁸ de sensaciones especulares y espectaculares? Por un lado, el cine suministró la autoconfianza nacional en que su propia modernidad estaba “en proceso”, permitiendo a los espectadores compartir y participar en la experiencia de la modernidad tal como se estaba desarrollando en otras partes, para responder a la sensación. Por el otro, para hacer eso, el sujeto nacional estaba atrapado en una dialéctica de lo visto: los asistentes debían asumir la posición de espectadores y convertirse en *voyeurs*, más que

²⁶ La discusión de Aurelio de los Reyes sobre como la práctica del beso en México ha cambiado tras la circulación de besos cinematográficos explícitos y la innovación del oscurecimiento de espacios públicos como el cine, en los que podían darse, es especialmente relevante aquí. Ver su “Los besos y el cine,” en ESTRADA DE GARLERO, Elena (ed.). *El arte y la vida cotidiana: XVI coloquio Internacional de Historia del Arte*. México D.F.: UNAM, 1995, pp. 267-289.

²⁷ CANETO et al., *Historia*, p. 31.

²⁸ Difícil traducir esta doble cita: a *The Tempest*, de Shakespeare y a la novela de Huxley, a la vez que a la idea de Nuevo Mundo. Este nuevo “otro” mundo, es siempre América. (N.T.)

participantes, de la modernidad. En la medida en que el cine de atracciones dependió de una inmensa conciencia de la imagen del film en tanto imagen y del acto de mirar en sí mismo, también produjo una forma de ser espectador tremendamente auto-consciente, que en América Latina era casi inmediatamente traducida como la necesidad de afirmar el ser como moderno, pero también, y más perdurablemente, como distinto, y finalmente como un sujeto nacional. Así, los primeros films latinoamericanos recircularon los parámetros de la modernidad como experimentada cinematográficamente en otro sitio, mientras permitía a la vez a los espectadores participar y promover cualquier forma de esa modernidad disponible localmente.

En su forma y contenido, el cine latinoamericano temprano claramente resuena con los cambios e innovaciones tecnológicos asociados a la modernización, reflejando cómo la intersección de cine y modernidad fue evidenciada en Europa Occidental y en Estados Unidos, mientras demostraba el deseo de identificar “atracciones” localmente para explotar la incipiente modernidad de cada sitio. Por ejemplo, en respuesta al gran impacto de la llegada del tren de los Lumière (1895), uno de los primeros films incluidos en la mayoría de las “primeras” proyecciones latinoamericanas, los cineastas locales buscaron en la desarrollada y/o en desarrollo ferrovía nacional y otros sistemas de transporte un símbolo equivalente y la duplicación del asombro producido por el film francés. Una de las primeras vistas filmadas en Buenos Aires, proyectada en noviembre de 1896, fue precisamente la llegada de un tren a una estación local, descrita con énfasis por la prensa como “la llegada de “nuestros” trenes”.²⁹ Un poco después, en 1901, Eugenio Py registró la *Llegada de un tramway*, sin duda buscando un efecto similar. En Brasil, Vittorio de Maio filmó *Chegada de um tren a Petrópolis* (Llegada de un tren a Petrópolis) y *Ponto Terminal da Linha dos Bondes* (Terminal de autobuses) en 1897; su exhibición en el Teatro Casino Fluminense en Petrópolis (un resort de montaña cerca de Río) en mayo de 1897 fue muy publicitada.³⁰

²⁹ “Vida Social,” *El Diario*, 7 de noviembre de 1896, citado en CANETO et al. *Historia*, p. 34. El énfasis es mío.

³⁰ Investigación de FERREIRA, Paulo Henrique y Vittorio Capellaro, Jr., fuente desconocida, citada en MONTEIRO, José Carlos. *Cinema Brasileiro: História Visual*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1996, p. 13.



Affonso Segreto muestra sus equipos en Río de Janeiro tras su regreso de Europa (1898).

Como en el resto del mundo, todos los medios de transporte fueron rápidamente imbricados en el medio emergente, no solo como sujeto, sino también produciendo los cambios perceptivos que corporizaban. El viaje en tren, en particular, alteró profundamente el sensorio humano y produjo un paradigma perceptual específicamente moderno marcado por lo que Wolfgang Schivelbusch llama “percepción panorámica”, la experiencia de

pasajeros a través de la ventana de un tren en movimiento, así como una conciencia temporal cambiada, una orientación a la sincronidad y la simultaneidad.³¹ El cine en América Latina desarrolló una afinidad natural con este modo panorámico de percepción en su primera década; la “vista” del ferrocarril se convirtió en el predecesor lógico y productor de los primeros planos *travellings*. Para *Los festejos de la Caridad* (1909), por ejemplo, el pionero del cine Cubano Enrique Díaz Quesada puso su cámara en un tranvía para producir un *travelling* de las festividades en la provincia de Camagüey. Affonso Segreto produjo un efecto similar, aunque más lento, con sus “vistas” brasileñas, desde su barco adentrándose en la Bahía de Guanabara, en Río de Janeiro de 1898, tras su retorno de un viaje a Europa (donde había comprado el equipamiento a los Lumière).

³¹ SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The Railroad Journey: Trains and Travel in the Nineteenth Century*, trad. Anselm Hollo. New York: Urizen Books, 1971, pp. 57-72. Ver también KIRBY, Lynne. *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1997.

Los cineastas mexicanos asiduamente siguieron los viajes en tren del presidente Porfirio Díaz, comenzando con su temporada en Puebla en 1900; durante un viaje posterior a Tehualtepec (para inaugurar una línea que uniera el Golfo de México con el Pacífico), los films de actualidades capturaron imágenes “fugitivas” de las pirámides en San Juan Teotihuacán. En Chile, Arturo Larraín filmó el funeral del presidente Pedro Montt en 1910, e incluyó una secuencia extendida del último vagón del tren que llevaba sus restos a la capital desde el aeropuerto de Valparaíso (Montt murió en Alemania). En *Missão militar e diplomática alemã* (Misión militar y diplomática alemana) un documental sobre la visita en 1913 de una misión diplomática alemana a Río de Janeiro, realizado por Alfredo Musson, lo que resulta más interesante no son las autoridades visitantes, sino la extraordinaria y elegantemente funcional infraestructura de transporte, incluido el tranvía eléctrico mostrado ascendiendo el empinado monte Corcovado y el monorraíl al Pão de Açúcar (Pan de Azúcar). Las panorámicas tomadas desde el interior de ambos vehículos son magníficas.



Funerales de Pedro Montt (Arturo Larraín, 1910). Cineteca Nacional de Chile

A veces el “efecto tren” era llevado al límite para producir la experiencia fenomenológica del viaje en ferrocarril (parecido a los viajes simulados de los *Hale's Tours*, populares en Estados Unidos entre 1906 y 1910); según el

periódico de Curitiba (Brasil) *A República*, para ver el film de 1910 *Viagem à serra do mar* (Viaje de la sierra al mar), los espectadores entran en el simulacro de un vagón de ferrocarril completamente equipado, incluida una máquina en la cima que provee las vibraciones de un ferrocarril en movimiento. Los espectadores reciben la ilusión total del viaje en ferrocarril, rematada por la proyección, en el extremo del frente del vagón, de los

asombrosos paisajes (que se ven desde nuestros ferrocarriles), especialmente nuestras maravillosas montañas.³²

La movilidad en general era una gran atracción. En los films brasileños *Carnaval em Curitiba* (Carnaval en Curitiba) de 1910, y *Desfile militar* (1910), por ejemplo, el foco de la cámara en los distintos medios de transporte abruma al presunto tema de los cortometrajes (las festividades de Carnaval en Curitiba y el desfile militar en Río). En ambos films, somos testigos de un tumulto de movimiento variable por los automóviles, tranvías eléctricos y carruajes tirados por caballos que desfilan frente a las cámaras. Aquí y en todos lados, los primeros films latinoamericanos producen un catálogo extraordinario de movilidad; los primeros privilegian viajes, carreras de todo tipo de vehículos (de bicicletas a aviones), viajes mecanizados, y visitantes internacionales y turistas. Tan epistemológicamente inestables como las características predominantes del nuevo medio, la ilusión de movimiento, estas nuevas visiones ofrecían fragmentos fugaces (de uno a tres minutos) de la experiencia de la movilidad en y alrededor de la metrópolis moderna.

En América Latina, como en todos lados, el cine temprano capitalizó la panoplia de las tecnologías modernas, incluyendo los desarrollos urbanos, los medios y los nuevos entretenimientos. En *Melhoramentos do Rio de Janeiro* (Mejoras en Río de Janeiro, 1908), por ejemplo, el brasileño Antonio Leal documentó en 1905 la apertura de la arteria urbana Avenida Central (hoy Río Branco), que cambió la fisonomía de la ciudad, y otras mejoras urbanas. Sofisticadas organizaciones de bomberos fueron el centro de atención de films tempranos, tanto en Chile como en Cuba. En Chile, *Ejército general de bombas* (1902) era una vista de tres minutos de los bomberos de la ciudad desfilando y la primera “vista” nacional de la que se tiene constancia. El primer film rodado en suelo cubano, *Simulacro de un incendio* (1897), fue llevado a cabo por Gabriel Veyre, *cameraman* de los Lumière; documentó la escenificación del apagado de un incendio y presentó a una conocida actriz de teatro española.³³ En el área de la comunicación, el teléfono fue el

³² A *República* (Curitiba, Brazil), 14 de enero de 1911, citada en NORONHA, Jurandyr. *Pioneros do Cinema Brasileiro*, CD-ROM, 1997.

³³ Raúl Rodríguez comenta las intenciones claramente políticas de *Simulacro de un incendio*: los bomberos estaban alineados al gobierno español colonial y lucharon contra el ejército de liberación,

centro de la proto-narrativa *Noticia telefónica angustiosa* del argentino Eugenio Py (1906), mientras que la popularidad del fonógrafo sugirió una serie de experimentos en los que música y sonidos fueron agregados a films, en particular, los treinta y dos muy populares “films sonorizados” de Py para la Casa Lepage (1907-1911).³⁴

Mientras tanto, los campos todavía en vías de desarrollo de las relaciones públicas y la publicidad fueron explotados temprano en Cuba, siguiendo las tendencias norteamericanas. En *El brujo desaparecido*, de José E. Casasús (1898), un film de trucaje al estilo de los de Georges Méliès, un mago “desaparecía” para beber una cerveza. Un poco después, *El parque de Palatino*, de Enrique Díaz Quesada (1906) registró y reprodujo las emociones de los paseos en el recientemente abierto parque de atracciones Palatino, un mini-Coney Island que incluía un cine.³⁵ Influenciado por la popularidad de la novedad extranjera de las series del *bel canto* en el recientemente inaugurado Teatro Municipal y otros espectáculos teatrales en Río, productores brasileños crearon lo que es tal vez el “primer” género fílmico brasileño: los films *falados e cantantes* (hablados y cantados). Con actores hablando y cantando tras la pantalla, estos films fueron enormemente exitosos entre 1908 y 1912. Comenzaron como simples canciones ilustradas, pero rápidamente introdujeron complicadas escenificaciones de óperas, zarzuelas y operetas; eventualmente, los productores desarrollaron sus propios “guiones”, usando canciones conocidas y nuevas, como en *Paz e amor* de Alberto Botelho (1910), una parodia finamente disfrazada del recién asumido presidente Nilo Peçanha.³⁶ En suma, el cine muy rápidamente se convirtió en un emblema de la modernidad, mientras que la

el film presenta una actriz española, y, en su primera proyección, fue acompañado de tres otros cortometrajes sobre la milicia española. RODRÍGUEZ, *El cine silente en Cuba*, p. 33.

³⁴ La “sonorización” fue lograda de acuerdo al sistema desarrollado por Gaumont y Pathé en Francia. Primero, la banda sonora era grabada en un disco; luego, mientras se reproducía el disco en un gramófono, se filmaba a los actores o actrices haciendo que cantaban o recitaban. Durante la proyección, el film era sincronizado con el gramófono, cuyo sonido era amplificado por parlantes ubicados cerca de la pantalla. El equipo para reproducir el sonido era, por cierto, producido en Buenos Aires por Eugenio Py. Ver CANETO et al., *Historia*, p. 85.

³⁵ Ver RODRÍGUEZ, *El cine silente en Cuba*, y DOUGLAS, María Eulalia. *La Tienda Negra: El cine en Cuba, 1897-1990*. La Habana: Cinemateca de Cuba, 1996.

³⁶ En su discurso inaugural de 1910, Nilo Peçanha declaró que el suyo sería un gobierno de “paz y amor”.

especularidad y espectacularidad de sus procesos fragmentarios terminaron por epitomizar formas locales de una sensibilidad moderna.³⁷

La novedad de la objetividad

El impulso del cine hacia la exhibición y el espectáculo estaba relacionado ambivalentemente con la pretendida afinidad de la tecnología con la ciencia, muy alabada en América Latina³⁸ y alineada con las entonces hegemónicas ideologías positivistas del progreso. El positivismo y la modernidad estaban ellos mismos relacionados inextricablemente; el primero percibido como la matriz teórica que permitiría que se alcanzara el segundo. La idea de que el conocimiento “científico” racional podía controlar el caos de las fuerzas naturales y de la vida social era la base lógica intelectual para la ideología del “Orden y Progreso”, lema de más de una nación y una superación que condensó los impulsos contradictorios de las racionalidades “modernas” de la economía y la política en evolución en unas sociedades abrumadoramente tradicionales. De hecho, solo unos pocos films tempranos documentaron proyectos “científicos”. En Argentina, el pionero en cirugía Alejandro Posadas registró dos de sus cirugías (una operación de hernia y la extracción de un quiste pulmonar) en Buenos Aires en 1900 (ambos films sobrevivieron). En Brasil, el trabajo preventivo de Oswaldo Cruz fue tema de *Erradicação da Febre Amarela no Rio de Janeiro* (Erradicación de la fiebre amarilla en Río de Janeiro, 1909), mientras una de algún modo precaria extracción dental en Venezuela fue tema de lo que tal vez sea la primera vista filmada en América Latina. El film, *Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa*, fue realizado por Guillermo y Manuel Trujillo Durán, y mostrado por

³⁷ Tan temprano como en 1897, por ejemplo, el mayor diario de Ciudad de México, *El mundo*, tenía una columna firmada por “Lumière” que presentaba lo que solo puede ser descrito como “fragmentos” de vistas cinematográficas de la vida urbana cotidiana. A modo de ejemplo, uno de estos artículos del 28 de noviembre de 1897 fue reproducido en DE LOS REYES, *Los orígenes*, pp. 237-238.

³⁸ Todos los reportes sobre el nuevo medio describen su tecnología minuciosamente, sobre todo en cuanto a sus efectos, dando precisa información técnica sobre cómo era producida la ilusión de movimiento. Ver, por ejemplo, la descripción del Cinematógrafo que apareció en el diario bonaerense *La Prensa* el 3 de abril de 1896, citado en CANETO et al., *Historia*, p. 23, y la publicada en el diario *El Mundo* de México el 23 de agosto de 1896, íntegramente reproducida en DE LOS REYES, *Los orígenes*, pp. 217-222.

primera vez en enero de 1897. El barniz de objetividad científica del cine (su habilidad de mostrar el mundo físico) racionalizó perfectamente sus atractivos más emocionantes.



Operaciones del Dr. Posadas (Eugenio Py, 1899)

También relacionada con la ideología de la racionalidad científica y el progreso estaba la insistencia de los inventores locales en el mejoramiento y la expansión del medio. En 1898 en México, alguien “inventó” el “ciclofotógrafo”, una cámara unida a una bicicleta para realizar *travellings*, y Luis Adrián Lavie anunció su “aristógrafo”, que permitía a los espectadores ver fotografías en movimiento en 3-D.³⁹ En Argentina, tres inventores patentaron una serie de máquinas, entre ellas el “estereobioscopio,” que producía imágenes en movimiento con profundidad.⁴⁰ El cine fue bienvenido primero y principalmente como signo y herramienta para expresar el ímpetu racionalista de lo moderno. Fue completamente alineado con las aspiraciones civilizatorias de las elites modernizadoras urbanas, y desasociado del “barbarismo” de los “otros” de la nación.

³⁹ DE LOS REYES, *Los orígenes*, pp. 174-178.

⁴⁰ CANETO et al., *Historia*, pp. 47-48.

Fue primero en México, donde la pretendida objetividad del cine fue preferida por la muy positivista *intelligentsia* del “porfiriato”, que estaba completamente comprometida con el lema de su líder, “Orden y Progreso”. Uniendo el cine con la también nueva y floreciente prensa ilustrada y argumentando que la mentira era contraria al medio, los primeros comentadores del film *Duelo a pistola en el bosque de Chapultepec* (1896), una reconstrucción de un duelo entre dos diputados filmada por Bertrand von Bernard y Gabriel Veyre, ambos *cameramen* de los Lumière, criticaron el film virulentamente como “el más serio de los engaños, porque las audiencias, tal vez los no informados o los extranjeros... no podrán decir si se trata de un simulacro o una disputa honorífica real”.⁴¹ La preocupación en cuanto a la imagen de México en el exterior es explícita; después de todo, el film fue realizado por *cameramen* de Lumière encargados de recolectar vistas foráneas para su distribución internacional, en un tiempo en que el gobierno estaba ya comenzando a organizar su pabellón para la Exposición Universal de París de 1900. Pero el paternalismo explícito en este comentario, los “no informados” (es decir, las masas iletradas de la nación), indica la relación inestable entre el tan pregonado “progreso” del régimen y aquellos a los que había dejado de lado. Para la mayoría de la población de la Ciudad de México, el “progreso” era experimentado como entretenimiento, no ciencia; se habían reunido en las calles ya a mirar la instalación de los postes eléctricos y un desfile de nuevas bicicletas que todavía no podían permitirse. El cine era el siguiente en la fila, y, en la misma medida en que desarrolló sus “atracciones” y fue adoptado por las masas, fue repudiado por las elites. Así, el cine funcionó como una fuerza modernizadora, no de acuerdo a los parámetros científicos del positivismo, sino consolidando la formación de una audiencia urbana moderna. Sin embargo, aunque abandonado por los “científicos”⁴² y eventualmente dado a las masas como espectáculo, el cine mexicano permaneció estrechamente unido al mito de la objetividad, a su valor como “verdad”.

Si al principio la ilusión de movimiento necesariamente implicaba el rechazo de la fragilidad de nuestro conocimiento del mundo físico, la emocionante ansiedad fue rápidamente sublimada en la todavía chocante experiencia de ver “la historia” (cercana y

⁴¹ DE LOS REYES, *Los orígenes*, p. 104.

⁴² Nombre que los consejeros más cercanos de Porfirio Díaz, la elite mexicana del poder, se dieron a sí mismos en su convicción de que México sería transformado (es decir, modernizado) a través de la ciencia y la tecnología.

lejana) tal como sucedió. Estimulados por la sorpresa de poder ver imágenes importadas, ya fueran reales o reconstruidas, de la guerra de Cuba⁴³, los cineastas locales a lo largo del continente explotaron la ostensible objetividad del medio para registrar eventos de actualidad. La atracción de la captura de la historia mientras ocurría, permitió al medio, aún económicamente inestable, continuar atrayendo a las audiencias y desarrollarse comercialmente; a la vez que el efecto de novedad del primer *shock* del movimiento comenzaba a disminuir, el foco cambió a los eventos actuales monumentales. De hecho, se ha dicho que los films de actualidades financiados localmente y focalizados en lo local constituyen la única tradición cinematográfica consistente e ininterrumpida del temprano cine latinoamericano. Comenzado con la crónica de la visita a Buenos Aires del presidente brasileño (*Viaje del Doctor Campos Salles a Buenos Aires*, 1900) y, el año siguiente, de operaciones navales (*Maniobras navales de Bahía Blanca*, 1901), la compañía del pionero argentino Max Glücksmann, Casa Lepage, que se especializó en actualidades, produjo un increíble archivo de la esfera pública argentina durante los períodos silente y sonoro. Unidos a este esfuerzo estaban otros emprendedores, entre ellos Julio Irigoyen (*Noticiero Buenos Aires*) y Federico Valle. Valle incursionó en el campo poco después de su llegada a Argentina, en 1911 (tras trabajar con Méliès en Francia), y produjo, entre otros films, el noticiero de actualidades *Film Revista Valle* desde 1920 a 1930.

Las actualidades eran también el sostén de los primeros negocios filmicos en Brasil. Antonio Leal en Río y productores regionales (especialmente en Curitiba) fueron pronto seguidos por Marc Ferrez y su hijo Julio, Francisco Serrador, los hermanos Botelho y

⁴³ Poco después del hundimiento del U.S.S *Maine* en La Habana el 15 de febrero de 1898, los cameramen de Edison y de Biograph comenzaron a producir vistas y cortometrajes de los eventos que tenían lugar en Cuba. En 1898, y especialmente luego de que Estados Unidos entrara en la Guerra, extendieron la capacidad del cine como periódico visual (a menudo en colaboración con la organización Hearst) y, por primera vez, utilizaron el medio para provocar sentimientos patrióticos en las audiencias norteamericanas, revelando la fuerza ideológica y propagandística del medio. Las dificultades para filmar batallas reales llevaron a muchas “reconstrucciones” de hechos famosos, siendo el más notorio la reconstrucción de Albert E. Smith y J. Stuart Blackton de la Batalla naval de la Bahía de Santiago en Nueva York, utilizando una bañera, barcos de papel y humo de cigarrillo. Muchos acreditan al entusiasmo generado por esos films a la revitalización del rezagado negocio del cine en Estados Unidos; la puesta en marcha en la producción de algunas firmas sentó las bases comerciales para la industria norteamericana.

otros en las provincias. En Brasil, sin embargo, la novedad de las noticias también adquirió un carácter espectacular a medida que los crímenes sensacionalistas, ya popularizados por la prensa ilustrada, fueron meticulosamente reconstruidos y capturados en las locaciones originales. Films como *Os estranguladores* (*Los estranguladores*, Francisco Marzullo o Antonio Leal, 1908) y las dos versiones de *O crime da mala* (*El crimen de la maleta*, Francisco Serrado y Marc Ferrez e hijo, ambos de 1908) fueron inmensamente exitosos: la familiaridad de la audiencia con los crímenes permitió a los cineastas contar sus “historias” eficientemente, sin intertítulos o continuidad interna.

Otra reconstrucción de una historia de noticiario, *O comprador de ratos* (*El comprador de ratas*, 1908) de Antonio Leal es de particular interés, porque captura sin querer las idiosincrasias de la modernidad en el subdesarrollo, sirviendo así como un ejemplo particularmente vívido de las contradicciones producidas por las “ideas fuera de lugar”.⁴⁴ Durante la campaña organizada por Oswaldo Cruz para erradicar la fiebre amarilla en Río, el gobierno anunció que compraría ratas muertas al kilo. Los habitantes de los barrios pobres de Río se vieron en medio de una industria próspera, el criado y engorde de ratas para vender al gobierno. En una brillante alegoría de la modernidad en América Latina, *O comprador* cuenta la historia de un nativo de Niterói que intentó vender miles de roedores hasta que el engaño fue descubierto.⁴⁵

Siguiendo el modelo de los Lumière, los pioneros mexicanos también se focalizaron en eventos de actualidad, tal vez con mayor entusiasmo tras la exhibición de Salvador Toscano de *Guanajato destruido por las inundaciones* (1905) e *Incendio del cajón de la Valenciana* (1905). En 1906, tanto Toscano como su principal competidor, Enrique Rosas, se apresuraron a documentar el viaje oficial a Yucatán del presidente Díaz, cuya imagen era aún de gran interés para las audiencias; sus films mostraban una preocupación por la

⁴⁴ El término fue acuñado por Roberto Schwarz para explicar la yuxtaposición de ideologías modernizantes como el liberalismo con estructuras sociales tradicionales como la monarquía esclavista brasileña. Las “ideas” pasadas o fuera de lugar llevaron a importantes dislocaciones discursivas que revelan críticamente las fisuras de conceptos supuestamente universales. Ver sus *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*, trad. John Gledson. London: Verso, 1992.

⁴⁵ DE ARAÚJO, Paulo Vicente. *A bela época do cinema Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, pp. 229-279, y GALVÃO, Maria Rita. “Le Muet”. En: PARANAGUÁ, *Le Cinéma Bresilien*, pp. 51-64.

estructura formal que los llevó más allá de la simplicidad del típico film de actualidades. Siguiendo una insoportablemente lógica linear dependiente de la edición, el film de Toscano narra el viaje presidencial de principio (la partida en tren de Díaz desde Ciudad de México) a fin (su despedida de Yucatán), substituyendo una cronología que era absolutamente fiel al espacio profílmico por el desarrollo narrativo.



Los hermanos Alva descansan en un intervalo de filmación (circa 1910-1912). Filmoteca de la UNAM

De forma similar, *Entrevista Díaz-Taft* (1909) de los hermanos Alva, un informe de las reuniones entre Díaz y William Howard Taft en Ciudad Juárez y El Paso, utiliza la estructura cronológica “registro de un viaje”, pero está mediada por dos preocupaciones adicionales: un esfuerzo visible por registrar ambos lados del evento (algo del viaje del presidente Taft así

como el de Díaz) y una voluntad por manipular la cronología del espacio profílmico para aumentar el impacto narrativo. Como demuestra Aurelio de los Reyes, los cineastas alteraron la secuencia de los eventos hacia el fin del film para concluirlo en una apoteosis, con la imagen de los dos presidentes en las escaleras del edificio de Aduanas de Juárez.⁴⁶ Esta imagen es el equivalente visual de su entrevista, pero también está fuertemente marcada por una acción profílmica fortuita: mientras los presidentes descienden por la escalera, un observador ondea una bandera frente a la cámara y, por

⁴⁶ DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930: Vivir de sueños*. México D.F.: UNAM, 1983, pp. 96-98.

un instante, la pantalla es cubierta por la bandera y su eslogan, “Viva la República”, afirmando visualmente lo nacional a pesar de la presunta imparcialidad del tratamiento. De hecho, el “valor de verdad” del cine fue aplicado selectivamente: el cine “porfiriano” fue básicamente escapista; no registró los aspectos más controvertidos de la vida nacional, como las sangrientas huelgas de Cananea (1906) y Río Blanco (1907), la violencia y la pobreza de los guetos urbanos, o las injusticias de la vida rural.

La atracción de la “nacioneidad”

Más allá de la búsqueda de identificación de las modernas emociones “locales” (casi, pero no del todo, las mismas de las vistas importadas) y del registro de eventos actuales, la nueva tecnología fue usada para beneficio de la comunidad imaginada nacional, para negociar precisamente los conflictos generados por los dilemas de una modernidad precariamente equilibrada entre las tradiciones indígenas y las influencias extranjeras, entre las aspiraciones nacionalistas y los deseos internacionalistas. Así, la fascinación con las epifenomenales manifestaciones de modernidad y sus emociones perceptuales hizo inflexión con exaltaciones explícitas de la “nacioneidad” (no son solo “nuestras” vías férreas, sino también símbolos de nuestra pertenencia nacional, en un sentido tan “moderno” como las nuevas formas tecnológicas en sí mismas) relacionadas la mayoría de los casos con hechos actuales.

Siguiendo la trama no-cronológica de tiempo e historia sugerida anteriormente, este proceso ocurrió a la vez secuencial y simultáneamente con la fascinación con la tecnología moderna y los eventos actuales descriptos más arriba. A fines de 1897, por ejemplo, una noticia en el diario bonaerense *El Diario* anunció no solo la filmación de eventos locales, sino, además, el tiempo y locación: “Las vistas serán fotografiadas en la mañana. La primera será de ciclistas en el parque Palermo a las 7:30 AM. Los que quieran ver su figura circulando en la pantalla de este teatro deberán prestar atención”.⁴⁷ De forma similar, unos meses antes, *La Nación* había subrayado en su columna “Vida Social”: Las vistas filmadas en Palermo, que serán proyectadas por la máquina maravillosa el lunes próximo en el escenario del teatro Casino, serán tal vez de mayor interés que los

⁴⁷ *El Diario*, 29 de diciembre de 1897, citado en CANETO et al., *Historia*, p. 35.

paisajes y las escenas exóticas reproducidas por la “Biografía Americana”. Estamos seguros de que esas vistas son tan claras como las europeas y que claramente reconoceremos a muchos de nuestros ciudadanos socialmente prominentes.⁴⁸

Claramente invocando otro tipo de deseo o “atracción”, estas noticias postulaban una posición espectadora predicada en la identificación y el auto-reconocimiento que fue solo una forma embrionaria de la “nacioneidad” cinematográfica. También fue un proceso marcadamente alineado con la estructura de poder existente: el atractivo no era solo ver a los ciudadanos comunes de Buenos Aires, sino a los prominentes –reemplazos metafóricos de la nación misma.

En América Latina como un todo, el cine estuvo, desde sus más tempranos momentos, estrechamente alineado con los poderosos, ya fueran económica y socialmente prominentes o simplemente en el gobierno, y esta alineación fue el primer paso hacia los proyectos nacionalistas. Los primeros films rodados en México, por ejemplo, no fueron paisajes o escenas callejeras, sino vistas cuidadosamente orquestadas de Porfirio Díaz (recientemente reelecto para un cuarto período presidencial), su familia y su séquito oficial, filmadas por los *cameramen* de los Lumière von Bernard y Veyre en 1898. Los jóvenes franceses reconocieron la necesidad de asegurar la buena voluntad del dictador para proceder con sus empresas comerciales y organizaron una proyección privada de la nueva tecnología para Díaz y su familia en Chapultepec. Durante los cinco meses que estuvieron en México filmaron al presidente, que rápidamente comprendió el valor propagandístico del nuevo medio, en todo tipo de eventos oficiales y familiares. Como un historiador ha observado, Porfirio Díaz fue, por defecto, la primera “estrella”

⁴⁸ *La Nación*, 17 de febrero de 1898, citado en CANETO et al., *Historia*, p. 35. Este es un increíble ejemplo de la rapidez de la difusión del cine, no solo de la tecnología sino también de las formas de comercialización y visionado. De acuerdo a la investigación de Charles Musser, la compañía American Biograph comenzó su expansión transatlántica en 1897, estableciendo una oficina en Londres en marzo. Proveer a los teatros escenas tomadas en el lugar para aumentar la popularidad de los programas fue una de las características de los operadores de Biograph. MUSSER, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Berkeley: University of California Press, 1990, pp. 157, 172.

(¿atracción?) del cine mexicano:⁴⁹ sus apariciones en pantalla era entusiastamente saludadas con emocionados “¡Viva!”.⁵⁰

Similar al ejemplo mexicano, las primeras dos vistas filmadas en Bolivia fueron loas explícitas de la estructura de poder. Tanto *Retratos de personajes históricos y de actualidad* (1904), como el muy popular *La exhibición de todos los personajes ilustres de Bolivia* (1909), fueron diseñados para alinear la nueva tecnología con aquellos que en efecto controlaban y definían la nación, y mostrarlos para el disfrute y el reconocimiento de las nuevas audiencias. En México, sin embargo, las relaciones iniciales entre el cine y las elites urbanas de poder tuvo corta vida. Los pioneros de la producción y de la exhibición, motivados por la clausura de los sitios de exhibición en Ciudad de México en 1900 (mayormente carpas o tiendas) por las regulaciones de seguridad de la ciudad designadas para controlar el comportamiento “incivilizado” de los espectadores populares y para disminuir el riesgo de incendios, se volvieron itinerantes y abandonaron Ciudad de México, llevándose con ellos el cine (hubo apenas un puñado de exhibiciones en la capital entre 1901 y 1905).⁵¹ Viajaban a través del territorio nacional mostrando sus films y sus repertorios, pero también regularmente, produciendo vistas locales para seducir a las diversas audiencias regionales. Estas vistas documentaban las actividades de pequeñas ciudades y pueblos: las multitudes saliendo de la iglesia tras la misa del domingo, trabajadores fuera de las fábricas, y celebraciones y festividades locales. Más que enfocarse en la vida moderna y la tecnología, este primer cine se fijó en la gente, posicionada en sus paisajes locales y capturada en sus actividades cotidianas. Su atractivo era el auto-reconocimiento: “En las noches de estreno los improvisados actores vienen en masa a verse a sí mismos en film; el entusiasmo de todos y cada uno de ellos cuando se ven a ellos o a sus amigos y parientes en la pantalla era estupendo”.⁵² Pero, mediante ese auto-reconocimiento, estos actores también comenzaron el proceso de producción de una imagen de la nación basada en sus sectores tradicionales y de sus

⁴⁹ DÁVALOS OROZCO, *Albores del cine mexicano*, p. 14.

⁵⁰ Ver los reportes de prensa citados en DE LOS REYES, *Los orígenes*, p. 153, y en *Cine y sociedad*, p. 54.

⁵¹ Ver DE LOS REYES, *Cine y sociedad*, pp. 32-34, 55.

⁵² SÁNCHEZ GARCÍA, José María. "Historia del cine mexicano," *Cinema Reporter*, 30 de junio de 1951, p. 18, citado en DE LOS REYES, *Cine y sociedad*, pp. 53-54.

formas de vida (las gentes y tradiciones del interior más que la modernidad de la ciudad capital) y una más amplia audiencia para el cine.

El eje de la simbiosis cine-nación coincidió con las variadas celebraciones de los centenarios sobre 1910. En Argentina y México (Chile también celebró su centenario en 1910), los cineastas compitieron fieramente para registrar las celebraciones, y sus films fueron pronto exhibidos para la aclamación pública. Aurelio de los Reyes reproduce una fotografía reveladora en su libro *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*: mientras el presidente Díaz está colocando la piedra fundamental de un monumento a Louis Pasteur, tres *cameramen* se disputan el mejor ángulo.⁵³ Por lo menos tres cineastas, los hermanos Alva, Salvador Toscano y Guillermo Becerril, compitieron para registrar los eventos que fueron a la vez apoteosis y canto del cisne de la era “porfiriana”. Los films de actualidades como *El desfile histórico del Centenario*, *Gran desfile militar del 16 de septiembre* y *Entrega del uniforme de Morelos*, ilustraron la magnificencia de los eventos, así como la exuberancia y optimismo de las multitudes. Pero los paroxismos de patriotismo suscitados por los centenarios y sus preparaciones también motivaron a los cineastas en una dirección distinta, lejos de los eventos actuales y hacia la reconstrucción de hitos patrióticos, en un esfuerzo por movilizar aún más el nuevo medio en servicio de la nacionalidad.

Narrativas nacionales

Sin dudas, las audiencias latinoamericanas estaban ya bastante familiarizadas con las producciones posteriores a 1904 importadas de Estados Unidos y Europa (llamadas “narrativas transicionales”⁵⁴ para resaltar su estado medio entre el cine de atracciones y el cine realmente narrativo), y habían comenzado a experimentar el atractivo de otro tipo de

⁵³ DE LOS REYES, Aurelio. *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*. México D.F.: UNAM, 1986, p. 61.

⁵⁴ De acuerdo con la periodización realizada por Tom Gunning, tras el decaimiento de la dominación del cine de atracciones (circa 1905), las tempranas formas narrativas desarrolladas permitieron a los cineastas experimentar con el lenguaje cinematográfico narrativo que se haría estándar como el “clásico estilo narrativo hollywoodense” hacia 1915-1917. Este período “de transición” de más de una década fue volátil y ambivalente; las ambiciones de D. W Griffith en el periodo estaban lejos de la norma. GUNNING, Tom. “Early American Film”. En: HILL, John y Pamela Church Gibson (eds.). *The Oxford Guide to Film Studies*. New York: Oxford University Press, 1998, pp. 262-266.

identificación cinematográfica, una que los cineastas buscaron explotar para las celebraciones nacionales. Los espectadores estaban influenciados menos por los films de persecución y los Westerns que llegaban de Estados Unidos que por las adaptaciones teatrales con aspiraciones artísticas producidas por la *Société Film d'Art* y otras productoras europeas. El teatro ya era una forma artística con una larga historia y de gran atractivo para las elites y las audiencias populares a lo largo de América Latina. Como tal, era la fuente natural de inspiración para los cineastas en busca de narrativizar el medio. Este proceso es más evidente en Argentina, donde el interés por los films de actualidades menguaba en comparación con el entusiasmo suscitado por una nueva serie de films proto-narrativos, comenzando con *La Revolución de mayo*, de Mario Gallo (1909).



Fotograma original de *La revolución de mayo* (Mario Gallo, 1909) Colección Andrea Cuarterolo

Un ejemplo perfecto de film transicional, *La Revolución*, no tiene una narrativa autosuficiente ni internamente coherente. Para dar sentido al film y entender las motivaciones que relacionan los varios *tableaux*, el espectador debe tener gran conocimiento del evento histórico que se representa, y los intertítulos son identificativos

más que expositivos. Además, el estilo es complementemente presentativo, yendo de interpelaciones al espectador a *mise-en-scène* (actuación teatral y escenografía teatral que, más que reproducir, solo sugieren profundidad y perspectiva). Hay un solo momento puramente “cinematográfico”, en el último *tableau*, donde un dispositivo visual efectivamente complementa el entusiasmo patriótico del film: mientras el líder patriota Saavedra habla desde un balcón a una multitud, una imagen del General San Martín en uniforme y envuelto con la bandera argentina aparece inesperadamente sobre un telón de fondo del Cabildo; la gente y el ejército lo saludan y gritan “Viva la República” (de acuerdo a los títulos). Otras reconstrucciones históricas de Gallo desarrollaron más este tema y estilo patrióticos (utilizando populares actores de teatro), como se ve, por ejemplo, en *La creación del himno* (1909), un homenaje a la escritura y primera ejecución del himno nacional y *El fusilamiento de Dorrego, Juan Moreira, Güemes y sus gauchos* y *Camila O’Gorman* (todos de 1910). El film de Humberto Cairo *Nobleza gaucha* (1915) desarrolló aún más la narrativa y el ímpetu nacionalista de Gallo. Este film es el que más claramente ejemplifica los sentimientos nacionalistas y las contradicciones de este período, y fue, tal vez, el primero en elaborar la dialéctica ciudad-campo, central en los debates de la modernidad latinoamericana.

Aunque más cercano a un estilo clásico que *La Revolución*, *Nobleza* es todavía una narrativa transicional. Más que depender del conocimiento histórico previo de la audiencia, su intertexto es cultural; los intertítulos citan el gran poema épico argentino *Martín Fierro* para contar la historia de un valiente gaucho que salva a su bella novia de las malvadas garras de un estanciero que la ha secuestrado y llevado a su palaciega mansión urbana. El estanciero acusa falsamente al guacho de robo, pero muere al caer de un acantilado mientras huye del héroe en una persecución a caballo. Filmada con destreza, con primeros planos bien ubicados, iluminación elegante y diversos movimientos de cámara, incluyendo *travellings* desde trenes y tranvías, y actuada con naturalismo, la línea argumental permitió a Cairo enfocarse en el siempre atractivo folklore del campo (canciones, ranchos, gauchos y asados), así como en la modernidad de la ciudad: tomas de la Avenida Constitución, la Avenida de Mayo, el Congreso, la estación de Armenonville e incluso iluminaciones urbanas nocturnas. *Nobleza* exalta simultáneamente los valores

de la vida rural, complaciendo las que Rey Chow llama “pasiones primitivas”,⁵⁵ mientras exhibe en todo su esplendor la urbanización moderna que la hará obsoleta; el gaucho puede haber sido el héroe de la narrativa, pero ya relegado al estatus de mito fundacional, como el *Martín Fierro*. La exploración de *Nobleza* de la crisis de la identidad nacional generada por el conflicto entre las experiencias tradicionales y los valores y la internacionalización endémica de la modernidad fue extraordinariamente bien recibida: el film costó apenas 20.000 pesos de producción, pero recaudó más de 600.000 de sus muchas proyecciones nacionales e internacionales.⁵⁶

Así, los estilos de narrativas transicionales, en todas sus diversas formas, fueron casi naturalmente relacionados con el proyecto de construcción de la nación moderna. Una vez que el cine había agotado sus atracciones puramente especulares y buscado nuevas posibilidades en la narración de historias, la tarea de generar narrativas sobre la nación llevaron inevitablemente a la problematización de la modernización en sí misma. La modernidad epidérmica de la vida urbana cotidiana (con sus ferrovías, su movilidad y su tecnología) habían sido exaltadas antes. Las narrativas requerían ahora la exploración de las contracciones de ese proceso a nivel nacional. Con pocas excepciones, los primeros films latinoamericanos exitosos que podemos identificar como “narrativos” estaban relacionados a temas patrióticos. En México, por ejemplo, Carlos Mongrand invocó famosas figuras históricas en *Cuauthémoc* y *Benito Juárez y Hernán Cortés, Hidalgo y Morelos* (ambos de 1904); más adelante, Felipe de Jesús Haro y la *American Amusement Co.* (sic) produjeron la elaborada (siete *tableaux*) *Grito de Dolores* (1907), que fue usualmente proyectada con actores en vivo declamando los diálogos tras la pantalla.⁵⁷ En Brasil, además de invocar figuras y eventos históricos (por ejemplo en el film de Alberto Botelho *A vida do Barão do Rio Branco* (La vida del Barón de Río Branco, 1910), similar a *Nobleza Guacha*, la narrativa estaba alineada con la comedia y el contraste entre las vidas urbanas y rurales. El film de Julio Ferrez: *Nhô Anastácio chegou de viagem* (El señor Anastasio vuelve de viaje, 1908), reconocido como el primer film brasileño de ficción, presenta las

⁵⁵ El esfuerzo moderno por reconceptualizar los orígenes, que típicamente atribuye a las tradiciones indígenas la significancia de un pasado primitivo. CHOW, Rey *Primitive Passions*. New York: Columbia University Press, 1995.

⁵⁶ DI NÚBILA, Domingo. *Historia del cine Argentino*, vol. 1. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959, pp. 18-20.

⁵⁷ DE LOS REYES, *Filmografía*, pp. 42-47.

desventuras de un paleta recién llegado del campo a Río, incluyendo sus encuentros con la modernidad urbana (vías férreas, monumentos, etc.) en medio de una confusión de identidad y un enredo amoroso. Produjo una serie de comedias similares, enfocadas en los conflictos entre las costumbres tradicionales del campo y la modernidad de las ciudades llenas de inmigrantes extranjeros y tecnología del siglo XX. En todas estas comedias, que intentaron producir el triunfo discursivo del positivismo, lo tradicional/rural está representado como nostálgicamente obsoleto, un residuo cultural que se vuelve historia, mientras que la modernidad de la metrópolis se presenta como inevitable, “natural” y nacional.

Aunque problematizados por cronologías diferenciales, esfuerzos similares se dieron en otras partes del continente. Por un lado, desarrollos que se llevaron a cabo en Argentina o Brasil, a principios o mediados de la primera década del siglo, comenzaron a implementarse en naciones como Chile, Bolivia y Colombia en los años veinte. Por otro lado, los films de los años veinte en Chile, Bolivia y Colombia eran producidos en las tendencias mundiales de los años veinte (familiares mediante los siempre abundantes films importados), y había, en algún grado, abandonado los parámetros de los años diez. Así, en lugar de narrativas transicionales toscas, los primeros films de ficción en Chile, Bolivia y Colombia, siguieron muy de cerca los parámetros representacionales hegemónicos de la época (el montaje clásico en continuidad, la narración interna autosuficiente y el largo de metraje), aunque retornaron a las preocupaciones nacionalistas típicas de la época anterior en otros países. En Bolivia, por ejemplo, el conflicto entre la existencia indígena/rural y la vida urbana fue explorada en el film *La profecía del lago* de María Velasco Maidana, y en *Corazón Aymara* de Pedro Sambarino (ambos de 1925). En Colombia, encontramos adaptaciones competentes de ficciones fundacionales mediatizadas por las convenciones del melodrama europeo: *María* (Alfredo del Diestro y Máximo Calvo, 1921-1922) y *Aura o las violetas* de Di Doménico (1917). La versión chilena de *Nobleza Gaucha, Alma chilena* (1917), fue dirigida por Arturo Mario, la estrella del film argentino, mientras que el film de Gabriella von Bussenius y Salvador Giambastiani *La agonía del Arauco* (1917) contrastaba el paisaje y el pueblo mapuche con las debilidades de sus protagonistas urbanos, y *El húsar de la muerte* de Pedro Sienna (1925) hacía la crónica de las hazañas del héroe nacional Manuel Rodríguez.



Pedro Sienna y Dolores Anzani en *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925)

El ejemplo chileno resalta una característica curiosa del cine temprano en América Latina que tal vez explique, en parte, su preocupación obsesiva con la “nacioneidad”: a través del continente, la abrumadora mayoría de los primeros cineastas eran inmigrantes de primera generación. La evidencia que sostiene esta afirmación es demasiado vasta como para resumirla eficientemente, así que unos pocos nombres serán suficientes: en Brasil, la familia Segreto venía de Italia, Antonio Leal de Portugal y Francisco Serrador de España. En Argentina, Enrique Lepage era belga, Federico Figner checo, Max Glücksmann austríaco, Eugenio Py francés y Mario Gallo y Federico Valle italianos. En Chile, Salvador Giambastiani era italiano (y había trabajado en Argentina antes de su llegada a Chile en 1915), y los actores Arturo Mario y María Padín se convirtieron en productores/directores en 1917. En Uruguay, la rama de la compañía argentina de Max Glücksmann fue la principal productora de films de actualidades entre 1913 y 1931. Pedro Sambarino, italiano, trabajó en Bolivia y Perú. Original de Italia, la familia Di Doménico fue clave en el establecimiento del cine en Colombia y América

Central. Luego de inmigrar a Panamá, adquirieron equipos de filmación de Europa y viajaron por las Antillas y Venezuela, llegando a Barranquilla en 1910 para asentarse en La Paz en 1911, donde establecieron una compañía de distribución y producción de gran importancia hasta la llegada del sonido.⁵⁸ Así, el cine era un medio no solo de movilidad, sino también de atractivo para los ambulantes, para los inmigrantes en busca de hacer fortuna en el nuevo mundo a través de los aparatos de la modernidad y a la vez ansiosos por afirmar su nueva filiación nacional, y para esos que incansables viajaron por el continente.



Publicidad de la Casa Lepage de Max Glücksmann. Colección Andrea Cuarterolo

Una nación en guerra y más allá

México es un caso aparte, no solo porque sus cineastas pioneros no fueron inmigrantes extranjeros, con unas pocas excepciones (Henri Moulinié y Carlos Mongrand eran franceses), sino porque el cataclismo que fue su revolución determinó un camino diferente, aunque no menos nacionalista, para el cine entre 1910 y 1918.⁵⁹ Los films de la

⁵⁸ Para una biografía familiar, ver NIETO, Jorge y Diego Rojas. *Tiempos del Olympia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1992.

⁵⁹ La Revolución Mexicana fue extraordinariamente larga y compleja. Comenzó en 1910, cuando Francisco Madero, un chihuahuense adinerado y oponente de Porfirio Díaz, publicó su manifiesto "Plan de San Luis Potosí" llamando a revueltas contra el tirano. El gobierno fue incapaz de vencer las

Revolución Mexicana fueron herederos directos de la pasión por la objetividad y el reportaje de los anteriores films de actualidades. Si Díaz había sido la “estrella” de las vistas del cine temprano en México, Francisco Madero, otros *caudillos* y la lucha armada se convirtieron en las estrellas de la década siguiente. El éxito del film de los hermanos Alva, *Insurrección de México* (1911), uno de los primeros film en representar eventos revolucionarios, demostró que las audiencias estaban ávidas de noticias de la Revolución y la mayoría de los cineastas siguieron a los caudillos y a las tropas combatientes para

pequeñas bandas de revolucionarios que atacaban instalaciones gubernamentales, y, tras la renuncia de Díaz en mayo de 1911, Madero encabezó un régimen provisional. En 1913, seguidores de Díaz en Ciudad de México escenificaron un golpe que llevó a un duelo de artillería con las fuerzas del General Victoriano Huerta, a quien Madero había ordenado aplacar la rebelión. Conocida como la Decena Trágica, las luchas duraron diez días durante los cuales cientos de transeúntes inocentes fueron masacrados. El resultado fue que Huerta derrocó a Madero y ostensiblemente organizó su asesinato. Esta sangrienta asunción del poder tuvo grandes repercusiones: Emiliano Zapata en Morelos y Francisco “Pancho” Villa en Chihuahua acudieron a la llamada de Venustiano Carranza para una ofensiva para destronar al usurpador; su coalición se conoció como los “Constitucionalistas”. El movimiento de Zapata incluyó elementos más radicales y Carranza a los grupos burgueses y reformistas, mientras que el grupo de Villa era populista, rural y sin una posición política demasiado definida.

Años de sangrientas guerras civiles y maniobras políticas complejas en las que participaron las varias facciones y Estados Unidos y otras potencias mundiales siguieron, incluyendo la ocupación estadounidense de Veracruz en abril de 1914. En julio de ese año, Huerta escapó y los ejércitos constitucionalistas de Obregón y Carranza llegaron a Ciudad de México, donde sobrevino una lucha por el poder entre los vencedores. Luego de la convención de Aguascalientes, el General Eulalio Gutiérrez fue nombrado presidente provisional, pero Carranza estableció un gobierno paralelo en Veracruz, que las tropas norteamericanas acababan de evacuar. Los años siguientes, de 1915 a 1916, fueron posiblemente los peores de la lucha, con todas las facciones luchando entre ellas, descarriando trenes, emitiendo monedas y creando un caos absoluto, que incluyó el ataque de Villa al pueblo de Estados Unidos Columbus, New Mexico, que provocó una expedición en represalia comandada por el General norteamericano John J. Pershing.

Finalmente, en febrero de 1917, la guerra con Estados Unidos fue impedida y una nueva constitución promulgada; los derechos laborales, sobre la propiedad de la tierra y provisiones sociales de bienestar y su anticlericalismo fueron los más radicales del mundo para la época. Venustiano Carranza fue electo presidente en marzo del mismo año. La lucha no había terminado aún, sin embargo, y pronto estallaron revueltas contra el gobierno de Carranza. Zapata en Morelos había permanecido insurgente (y fue finalmente asesinado en 1919); Pancho Villa se levantó en armas de nuevo. Finalmente, en 1920, Álvaro Obregón presentó el Plan de Aguas Prietas, llamando al levantamiento. Fue respaldado por Pancho Villa y la mayor parte del ejército. Unas pocas semanas más tarde, Carranza fue asesinado mientras intentaba huir a Veracruz con gran parte del tesoro nacional. Obregón fue luego electo presidente y la Revolución finalmente terminó, dejando atrás más de un millón de muertos

capturar imágenes de los complicados eventos en curso. Junto con el aumento en la producción, las salas de cine pulularon en la capital para cubrir nuevas multitudes, mayormente compuestas de campesinos recién llegados que escapaban de la lucha y la violencia de las provincias.

En los primeros films de la Revolución, los cineastas continuaron adaptando las estrategias narrativas para la documentación de eventos. *Asalto y toma de Ciudad Juárez* (1911), por ejemplo, la tercera parte de *Insurrección en México*, de los hermanos Alva, estaba subdivida en cuatro partes y consistía en treinta y seis escenas, la última de las cuales era la “apoteosis” o gran clímax, en la que la gente aclama la victoria del héroe, Pascual Orozco. De forma similar, *Las conferencias de paz y toma de Ciudad Juárez* (1911), también de los Alva, concluía con la entrada triunfal de los militares a Ciudad Juárez, y su *Viaje del señor Madero de Ciudad Juárez hasta Ciudad de México* (1911) tenía su clímax en la intersección de dos líneas narrativas paralelas (los viajes de Venustiano Carranza y Madero, terminando en dos escenas apoteósicas). Finalmente, *Los últimos sucesos de Puebla y la llegada de Madero a esa ciudad* (1911), de Guillermo Becerril Jr., terminaba con la imagen “apoteósica” del presidente Madero y su esposa posando para la cámara. Todos estos films respectaban la secuencia cronológica de los eventos y simultáneamente adoptaban una estructura dramática/narrativa para su representación.

Potencialmente, el más ambicioso de los films revolucionarios fue *Revolución orozquista* (1912), de los hermanos Alva. Documentó las batallas entre las tropas del General Victoriano Huerta y las de Orozco, y fue rodado en circunstancias extremadamente peligrosas. Los cineastas eligieron presentar ambos lados de la batalla con un alto grado de objetividad, y por ello estructuraron el film para contar dos historias paralelas sin dar explicaciones o justificaciones a las acciones de ninguno de los lados contendientes: en la primera parte, vemos las actividades del campamento orozquista, en la segunda, del huertista. La tercera parte presenta la batalla entre los dos campamentos, pero no se nos muestra el resultado, es decir, se elimina del reporte el ganador. Creyendo que los hechos eran suficientemente poderosos como para hablar por sí mismos, los cineastas intentaron asumir la imparcialidad requerida para el historiador positivista, y así produjeron una forma transicional espectacular que se comprometía con los protocolos narrativos, mientras aún estaba casada con la objetividad documental, y que aspiraba,

ante todo, a informar. Esta forma sería explotada y más desarrollada por todos los cineastas activos en ese período, especialmente en los muchos films que trataban los eventos de la “Decena Trágica” en febrero de 1913 (los diez días de violencia en Ciudad de México que siguieron al levantamiento armado de Félix Díaz, el sobrino de Porfirio, y que concluyeron con el triunfo de Huerta sobre Madero).

Es importante notar que cada uno de los principales combatientes tenía su “propio” equipo cámara en mano para grabar sus logros. Los hermanos Alva siguieron las actividades de Madero; Jesús Abitia cubrió al General Obregón (un antiguo amigo de su familia) y también filmó a Carranza; los zapatistas fueron filmados por muchos *cameramen*; Pancho Villa y Carranza prefirieron los cineastas norteamericanos, que se precipitaron a cruzar la frontera para producir noticieros y documentales. Villa, en particular, firmó un contrato de exclusividad con la *Mutual Film Co.* y era conocido por escenificar batallas y hechos como ahorcamientos durante el día para que pudieran ser filmados.⁶⁰

La toma de poder de Huerta en 1913 tuvo un gran impacto en el desarrollo del documental revolucionario; como los films a menudo provocaban reacciones violentas en sus ya fragmentadas audiencias, Huerta aprobó legislación requiriendo censura “moral y política” anterior a las exhibiciones. De ahí en más, los cineastas rindieron sus esfuerzos de “objetividad” y asumieron el punto de vista de los que estaban en el poder. *Sangre hermana* (1914), por ejemplo, está contada desde una perspectiva marcadamente federalista y propagandística. Otros films se enfocaron en el uso de materiales tomados anteriormente para producir “revisiones” de la Revolución que eran entonces actualizadas regularmente y mostradas en su totalidad: por ejemplo, la *Historia completa de la Revolución de 1910-1915* de Enrique Echániz Brust y Salvador Toscano; y la *Documentación histórica nacional, 1915-1916* de Enrique Rosas (1916). Eventualmente, la Revolución desapareció de las pantallas mexicanas y fue reemplazada por un nuevo cine de ficción:

⁶⁰ Ver, por ejemplo, DE LOS REYES, Aurelio. *Con Villa en México: Testimonios de los camarógrafos norteamericanos en la Revolución*. México D.F.: UNAM, 1985 y DE ORELLANA, Margarita. *La mirada circular: El cine norteamericano de la Revolución mexicana*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1991.

Antes, los cineastas eran pragmáticos y habían aprendido su oficio documentando gente y eventos a fin de atraer audiencias... Los productores nacionales no habían tratado jamás con la narrativa, un término que había sido usado exclusivamente para referirse a films extranjeros de ficción... Ahora una concepción diferente de cine se abrió camino. Las “vistas” habían perdido su atractivo hacía tiempo y el deseo requería films *d'art* basados en los modelos extranjeros.⁶¹

Un importante predecesor fue el film de los hermanos Alva: *El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart* (1912), una breve comedia sobre la “vida cotidiana” de dos comediantes de teatro muy populares (Alegría y Enhart) en el estilo de los films franceses de Max Linder. Aunque “ficción”, la narrativa se centra en las vidas domésticas y profesionales de los dos comediantes. Los Alva, aparentemente, no habían abandonado su uso del medio para capturar el mundo real y la cámara escudriña las locaciones reales de Ciudad de México, donde la *mise-en-scène* ficcional es llevada a cabo. El film está construido hábilmente, con un montaje que contribuye a la coherencia narrativa al alternar entre dos líneas paralelas de la trama, agregados (por ejemplo los intertítulos) que aportan al suspenso o al humor, un uso juicioso de los efectos especiales (como el viejo truco de desaparición de Méliès), y primeros planos que dan énfasis cómicos o performativos. Los Alva estaban perfeccionando su técnica, solo ahora al servicio del entretenimiento narrativo más que al de la información.

Comenzando en 1916, la cinematografía mexicana se dedicó a las narrativas ficcionales en el estilo del *film d'art* francés e ignoró la revolución y el documental revolucionario. Este cambio puede ser atribuido a muchos factores interrelacionados: las restricciones políticas impuestas por el gobierno de Carranza, un deseo de mejorar la imagen de la nación (que había sido manchado por la Revolución misma, pero también por como los films de Hollywood la representaron), la popularidad de los melodramas italianos, y un deseo extendido de olvidar la Revolución (sobre todo después de la constitución de 1917 y el asesinato en 1919 de Emiliano Zapata).

⁶¹ DE LOS REYES, Aurelio "The Silent Cinema". En: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). *Mexican Cinema*. London: British Film Institute, 1995, p. 72.

Dos tendencias potencialmente contradictorias se evidenciaron en los esfuerzos para desarrollar una industria mexicana: el nacionalismo y la influencia de los melodramas italianos. La primera tendencia fue ejemplificada por la obra de Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores, que fundaron la compañía Cirmar Films en Mérida. Tras realizar algunos cortometrajes de ficción de temática indígena, como *La voz de su raza* (¿1914?) y *Tiempos mayas* (1915-1916), produjeron el primer film de ficción mexicano con un espíritu claramente nacionalista: *1810 o los libertadores* (1916). Mientras tanto, la tremenda influencia de los melodramas italianos no fue mejor ilustrada en ningún otro film como en *La luz* (1917) de Ezequiel Carrasco, el segundo largometraje mexicano de ficción. Evidente plagio del popular film italiano *Il fuoco* (*El fuego*, Piero Fusco, 1915), protagonizado por Pina Menichelli, *La luz* presentaba a Emma Padilla, quien no solo era parecida a Menichelli, sino que además imitaba sus gestos y posturas. De hecho, Padilla fue la primera “actriz” en convertirse en “estrella”, una posición que antes había sido ocupada por figuras históricas reales. La historia (un cuento tripartito de enredos pasionales que siguen la trayectoria de la luz diaria: amanecer, mediodía, ocaso) seguía el estilo melodramático de los films italianos, aunque, como Aurelio de los Reyes ha indicado, estaba ubicado en un paisaje muy mexicano, apuntando así a lo que sería una característica del cine mexicano del resto de la época silente y hasta los principios del período sonoro: la transformación de modelos narrativos extranjeros mediante su ubicación en *mise-en-scènes* explícitamente mexicanas.⁶²

Aproximadamente setenta y cinco largometrajes de ficción fueron producidos en el período 1917-1921, el más prolífico en la historia del cine silente mexicano. El film más importante de este período, *El automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas, evidencia las complejas negociaciones entre la casi olvidada devoción a la objetividad del documental revolucionario y los importados estilos narrativos más modernos. Originalmente un serial de doce partes con ambiciones documentales explícitas, el film cuenta la historia real de una banda de ladrones que se hacen pasar por una tropa “carrancista” y roban y secuestran familias adineradas en el año 1915. Los miembros de la banda fueron finalmente capturados, enjuiciados y sentenciados a muerte. Su ejecución fue llevada a cabo el 24 de diciembre de 1915, y Rosas había filmado el evento para su documental

⁶² Ibid., p. 73.

Documentación histórica nacional 1915-1916. Como la banda estaba relacionada a varias facciones militares, el suceso tenía gran carga política y la versión de Rosas, combinando hechos históricos y leyendas, vindica y limpia la imagen de los “carrancistas”. Como los films *Viaje a Yucatán* de Toscano y *Revolución orozquista* de los hermanos Alva, sin embargo, el elemento estructurante central del film de Rosas es la cronología histórica de los sucesos: el film presenta los muchos robos y la persecución policial subsiguiente en un estricto orden cronológico. Como *Aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart*, *El automóvil gris* fue filmado en los escenarios originales, donde los robos y las persecuciones habían ocurrido (e incluye material de archivo de la ejecución de los miembros de la banda anteriormente tomado por Rosas). Comparando los dos films, podemos ver cuán drásticamente ha cambiado Ciudad de México en el transcurso de los siete años que los separan: mientras en el primero vemos gente caminando, interactuando y comprando en una limpia y ordenada ciudad, en *El automóvil*, la ciudad está en ruinas, sucia y casi completamente vacía.



Afiche de *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919)

El automóvil gris es el último film silente mexicano en tener esta sensación de documental, último aliento de la tradición documentalista previa, y, en su combinación de realismo documental con toques de melodrama italiano, y su sintaxis cinematográfica compleja, a lo Hollywood (cortes en iris, primeros planos, estructura serial), apunta al futuro cine sonoro mexicano.

Desplazamientos periféricos

En las complejas negociaciones entre los eventos y tradiciones nacionales y los modelos extranjeros y las demandas de occidentalización, América Latina produjo una serie de “experimentos espectaculares” que dialécticamente inscribieron el cine en las historias nacionales, mientras lo reconocían como la materialización de los sueños de modernidad, siempre diferentes. Localista, aunque del “mundo en su conjunto”, el cine silente fue un agente clave tanto para el nacionalismo como para la globalización. Con pocas o ninguna pretensión tecnológica (la tecnología fue primariamente una importación), el temprano cine contribuyó sin embargo a la construcción de fuertes discursos nacionalistas de modernidad. Como fue evidenciado en este análisis comparativo, a través del continente y a pesar de algunas diferencias regionales, la visualidad fílmica definió la necesariamente ambivalente posición de aquellos atrapados en los remolinos del cambio, ya fuera por pasar de la vida rural a la urbana, desplazamientos provocados por la inmigración, o los cataclismos de la guerra civil. Un mecanismo para una globalidad accesible, el cine capturó y acompañó la vertiginosa modernización de los sectores urbanos, así como la inercia simultánea de otras zonas y territorios: en la lucha discursiva entre lo urbano y lo rural como íconos de los nacionalismos, el cine, el instrumento urbano por excelencia, contribuyó activamente en la postulación de lo no urbano como pasado folclórico o vestigio anacrónico.

Por todo el continente, productores nacionales se enfrentaron a dos cambios significativos en las décadas subsiguientes. El comienzo de la Primera Guerra Mundial redefinió el mercado cinematográfico internacional; bloqueado en sus mercados y prácticas en Europa, los productores norteamericanos “descubrieron” el potencial del mercado latinoamericano y se movieron agresivamente. Consolidaron su presencia a través del continente y, en la mayoría de los casos, evitaron la prosperidad comercial de

la producción nacional. Esto fue particularmente pronunciado en Brasil, por ejemplo, donde el fin de la *bela época* (circa 1912) coincidió con el desarrollo de un sector fuerte de distribución y exhibición, orientado a las importaciones⁶³ y la subsecuente llegada de subsidiarios de las firmas norteamericanas.⁶⁴

Este cambio fue pronto seguido por otro mucho más devastador: la llegada del sonido. Agresivamente comercializados, los films sonoros de los Estados Unidos pronto tomaron control de los sectores de exhibición y distribución, mientras los productores nacionales luchaban por capital, tecnología y conocimientos. En algunos casos, la llegada del sonido acabó con todas las actividades cinematográficas: muchas naciones (sobre todo Bolivia, Venezuela y Colombia) no fueron capaces de retomar el cine hasta casi una década después de la introducción del sonido. Otras (principalmente México, Argentina y Brasil), por las buenas o por las malas, inventaron, adaptaron y experimentaron produciendo una diferente aunque resonante versión del cine temprano. El cine sonoro de los 30, 40 y 50 se convertiría en el principal interlocutor de la modernidad latinoamericana; como dice Carlos Monsiváis, donde los latinoamericanos iban no a soñar sino a aprender a ser modernos.⁶⁵

Referencias bibliográficas

ADAMO, Sam. "The Sick and the Dead: Epidemic and Contagious Disease in Rio de Janeiro, Brazil". En: PINEO, Ron and James A. Baer (eds.). *Cities of Hope*. Boulder, Colo.: Westview Press, 1998, pp. 218-239

⁶³ Francisco Serrador, un temprano empresario, expandió su negocio y, hacia mediados de los años 10, había creado lo que es a menudo referido como un "trust de exhibición". Creó la compañía Companhia Cinematografica Brasileira en 1911 con una amplia base de inversores enfocada en la distribución y la exhibición. Procedió a adquirir y/o construir teatros por todo Brasil, especialmente en Rio de Janeiro. La compañía se convirtió también en el agente exclusivo de los principales productores europeos y sobre todo realizó importaciones. Ver ARAÚJO, A *bela época do cinema brasileiro*, pp. 369-370, 396, y DE PAULA ARAÚJO, Vicente. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 210-225.

⁶⁴ Fox llegó en 1915, la Companhia de Películas de Luxo da América do Sul de Paramount en 1916, Universal en 1921, MGM en 1926, Warner Bros. en 1927, y First National y Columbia en 1929. Ver JOHNSON, Randal. *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997, pp. 34-36.

⁶⁵ Ver MONSIVÁIS, Carlos. *Mexican Postcards*, trans. John Kraniauskas. London: Verso, 1997.

- APPADURAI, Arjun. "Playing with Modernity: The Decolonization of Indian Cricket." En: BRECKENRIDGE, Carol (ed.). *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, pp. 23-48.
- BARBERO, Jesus Martín. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Ediciones Gili, 1987.
- BASADRE, Jorge. *Historia de la República del Perú, 1822-1933*. Lima: Editorial Universitaria, 1968-1970.
- BEDOYA, Ricardo. *100 Años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima/Instituto de Cooperación Iberoamerica, 1992.
- BRUNNER, José Joaquín "Notes on Modernity and Postmodernity". Trad. John Beverly, *Boundary 2* 20, no 3, Fall 1993, pp. 34-54.
- CANETO, Guillermo et al., *Historia de los primeros años del cine en la Argentina, 1895- 1910*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1996.
- CARBONE, Giancarlo. *El cine en el Perú, 1897-1950; testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1992.
- CHARNEY, Leo y Vanessa R. Schwartz. "Introduction," *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- CHOW, Rey *Primitive Passions*. New York: Columbia University Press, 1995.
- DÁVALOS OROZCO, Federico. *Albores del cine mexicano*. México D.F.: Clio, 1996.
- DE ARAÚJO, Paulo Vicente. *A bela epoca do cinema Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, pp. 229-279.
- DE LOS REYES, Aurelio "The Silent Cinema". En: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). *Mexican Cinema*. London: British Film Institute, 1995, pp. 63-78.
- _____, Aurelio. "Los besos y el cine". En: ESTRADA DE GARLERO, Elena (ed.). *El arte y la vida cotidiana: XVI coloquio Internacional de Historia del Arte*. México D.F.: UNAM, 1995, pp. 267-289.
- _____, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930: Vivir de sueños*. México D.F.: UNAM, 1983.
- _____, Aurelio. *Con Villa en México: Testimonios de los camarógrafos norteamericanos en la Revolución*. México D.F.: UNAM, 1985.
- _____, Aurelio. *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*. México D.F.: UNAM, 1986.
- _____, Aurelio. *Los orígenes del cine en México*. México D.F.: UNAM, 1972.

- DE ORELLANA, Margarita. *La mirada circular: El cine norteamericano de la Revolución mexicana*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1991.
- DE PAULA ARAÚJO, Vicente. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- DI NÚBILA, Domingo. *Historia del cine Argentino*, vol. 1. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959.
- DOUGLAS, María Eulalia. *La Tienda Negra: El cine en Cuba, 1897-1990*. La Habana: Cinemateca de Cuba, 1996.
- FRENCH, William E. "In the Path of Progress: Railroads and Moral Reform in Porfirian Mexico". En: DAVIS, Clarence B. and Kenneth E. Wilbrun (eds.). *Railroad Imperialism*. New York: Greenwood, 1991, pp. 85-102.
- GALVÃO, Maria Rita. "Le Muet". En: PARANAGUÁ, *Le Cinéma Bresilien*, pp. 51-64.
- GUNNING, Tom. "Early American Film". En: HILL, John y Pamela Church Gibson (eds.). *The Oxford Guide to Film Studies*. New York: Oxford University Press, 1998, pp. 255-271.
- _____. "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde", *Wide Angle* 8, nos. 3-4. 1986, pp. 63-70 (reimpreso en ELSAESSER, Thomas y Alan Barker (eds.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, 1990, pp. 56-62.
- HANSEN, Miriam. "Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere". En: Linda Williams (ed.). *Viewing Positions: Ways of Seeing Films*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1997, pp. 134-152.
- HENNEBELLE, Guy y Alfonso Gumucio-Dagrón, *Les cinemas de l'Amerique latine*. Paris: Pierre L'Herminier, 1981.
- HINTZ, Eugenio. *Historia y Filmografía del cine uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1988.
- JOHNSON, Randal. *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.
- KANDELL, Jonathan. *La Capital: The Biography of Mexico City*. New York: Random House, 1988.
- KIRBY, Lynne. *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1997.
- MATTELART, Armand. *Transnationals and the Third World: The Struggle for Culture*. South Hadley, Mass.: Bergin and Garvey, 1983.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Mexican Postcards*, trans. John Kraniauskas. London: Verso, 1997.

- MONTEIRO, José Carlos. *Cinema Brasileiro: Historia Visual*. Río de Janeiro: FUNARTE, 1996.
- MOURA, Roberto. "A Bela época (Primórdios- 1912)". En: RAMOS, Fernão (ed.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, pp. 13-20.
- MUSSER, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- NIETO, Jorge y Diego Rojas. *Tiempos del Olympia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1992.
- NORONHA, Jurandyr. *Pioneros do Cinema Brasileiro*, CD-ROM, 1997.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). *Le cinema bresilien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.
- _____, Paulo Antonio. *Cinema na America Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L & PM Editores, 1985.
- _____, Paulo. "El Cine silente latinoamericano: primeras imágenes de un centenario", *La Gran Ilusión* (Universidad de Lima, Perú), no. 6, 1997, pp. 32-39.
- PARKER, David S. "Civilizing the City of Kings: Hygiene and Housing in Lima, Peru". En: PINEO y BAER. *Cities of Hope*, pp. 153-178.
- QUIJANO, Aníbal. *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Lima: Sociedad y Política Ediciones, 1988.
- RAMA, Angel. *La Ciudad Letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- RODRÍGUEZ, Raúl. *El cine silente en Cuba*. Havana: Letras Cubanas, 1993.
- ROMERO, José Luis y Luis Alberto Romero. *Buenos Aires: Historia de cuatro siglos*. Buenos Aires: Editora Abril, 1983.
- SARGENT, Charles S. "Argentina". En: GREENBERG, Gerald Michael (ed.). *Latin American Urbanization: Historical Profiles of Major Cities*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1994, pp. 1-38.
- SCHILLER, Herbert. *Communication and Cultural Domination*. White Plains, N.Y.: International Arts and Sciences, 1976.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The Railroad Journey: Trains and Travel in the Nineteenth Century*, trad. Anselm Hollo. New York: Urizen Books, 1971.
- SCHWARZ, Roberto. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*, trad. John Gledson. London: Verso, 1992.

SHOHAT, Ella y Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 1994.

STOCK, Anne Marie. "El cine mudo en América Latina: Paisajes, espectáculos e historias". En: HEEREDERO, Carlos F. y Casimiro Torreiro (eds.). *Historia General del Cine*. vol. 4, Madrid: Cátedra, 1997, pp. 129-157.

WALTER, Richard J. "Buenos Aires". En: TENENBAUM, Barbara et al. (eds.). *Encyclopedia of Latin American History and Culture*, vol. 1, New York: Scribner's, 1996, pp. 480-483.

Fecha de recepción: 4 de septiembre de 2015

Fecha de aceptación: 5 de diciembre de 2015

Para citar este artículo:

LOPEZ, Ana. "Cine temprano y modernidad en América Latina". Trad. Francisco Álvez Francese *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 128-170. Disponible en: < <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/31>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Ana López** es Decana Asociada para Asuntos Universitarios (Associate Provost for Faculty Affairs) y directora del Instituto de Estudios Cubanos y del Caribe en Tulane University. Es Profesora en el Departamento de Comunicación y enseña cine y estudios culturales. Sus investigaciones se focalizan en los estudios fílmicos y culturales latinoamericanos y latinos. Entre sus publicaciones más recientes se encuentra la colección de ensayos *Hollywood, Nuestra América y los Latinos* (Havana: Ediciones Unión, 2012). E-mail: lopez@tulane.edu

** **Francisco Álvez Francese** es estudiante de grado en la Licenciatura en Letras de la Universidad de la República (Uruguay), egresado de la Escuela de Cine Dodecá, donde fue asistente en cursos de Lenguaje Cinematográfico y de Guion. Es colaborador regular en la sección cultural del periódico *La Diaria*, donde realiza reseñas, artículos y entrevistas y ha colaborado en la revista *Lento*. Actualmente está interesado en la literatura inglesa de los siglos XIX y XX y sus intersecciones con la poesía italiana medieval. Es profesor de Expresión Oral y Escrita en la Universidad ORT Uruguay. E-mail: francisco.alvez.francese@gmail.com