VIVOMAT GRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

Año 6 - N° 6 - Diciembre de 2020 - ISSN 2469-0767



VIVOMAT GRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

Año 6 – Nro. 6 - Diciembre de 2020

Directoras

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

Comité de redacción

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

Comité Científico

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

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

Entidad Editora:

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

Revista indezada en:

Patrocinan esta revista:

Foto de tapa:
Un rodaje en los estudios de la Colombia Film. Fotograma del documental *El Valle del Cauca y su progreso* (Colombia, Colombia Film Company, 1926). Gentileza Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

Está permitido reproducir el contenido de esta revista bajo las siguientes tres condiciones: Atribución (atribuir la obra en la forma especificada por los autores o el licenciante), sin uso comercial y sin obras derivadas (no admite alterar o transformar esta obra).

Sumario

EDITORIAL 1-5

Andrea Cuarterolo y Georgina Torello

DOSSIER

- **Introducción al dossier: "El cine europeo en Latinoamérica: desembarco, tensiones y apropiaciones"** 6-18
  Georgina Torello
- **O cinema no palco: *O Cinematógrafo* (1897) na cena teatral carioca dos anos de 1900** 19-51
  Danielle Crepaldi Carvalho
- **El arribo del *film d'art* a la Argentina (1908-1913). Apropiaciones lejanas de un dispositivo de promoción del cine** 52-83
  Emiliano Jelicié
- **O processo de narrativização dos filmes e suas implicações sobre a oferta e a apropriação do cinema na década de 1910** 84-115
  Alice Dubina Trusz
- **A Companhia Cinematográfica Brasileira e a Marc Ferrez & Filhos: discutindo a relação entre Francisco Serrador e a família Ferrez (1912-1915)** 116-148
  Rafael de Luna Freire
- **Entre críticos y fanáticas: La recepción de las "divas" italianas en el México posrevolucionario** 149-183
  Rielle Navitski
- **Jacinto Benavente y Camila Quiroga en la ciudad de México, 1921-1923** 184-206
  Ángel Miquel
- **Empreza de Films d'Arte Portugueza, una distribuidora a la conquista de Brasil** 207-237
  Elena Cordero Hoyo
- **Um episódio na vida de Italia Almirante Manzini ou O filme brasileiro da diva italiana** 238-270
  Carlos Roberto de Souza

Artículos de Investigación

- **El cinematógrafo contra el caníbal: Ruido y modernidad en el primer cine sonoro venezolano** 271-291
  Luis Duno-Gottberg
- **Los hermanos Page: Precursores del cine sonoro chileno** 292-316
  Luis Horta
- **Los pactos de Mayo: Filmar la familia militar en el vecindario** 317-347
  Camilo Matiz Zamorano
- **De vistas, zarzuela, drama y más… El cine en la época de los espectáculos de variedades: el caso del Salón Pathé de la ciudad de Querétaro (1908-1913)** 348-367
  Claudia Minelli Campos Guzmán
- **Los colores de la aldea. Localismo, información y estética en los noticieros de San José Film (Juan Chabalgoity, 1924-1928)** 368-416
  Georgina Torello

Traducciones

- **El cine de atracciones: Las primeras películas, su público y la vanguardia Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad** 417-431
  Tom Gunning. Traducción al español de Ignacio Albornoz
- **Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad** 432-461
  Irina O. Rajewsky. Traducción al español de Brenda Anabella Schmunck
- **"Escalofríos en la espalda": los panoramas y los orígenes de la recreación cinematográfica** 462-521
  Alison Griffiths. Traducción al español de Pamela Gionco y Lesly Peterlini

Rescates

- ***El tren fantasma* (México, Gabriel García Moreno, 1926)** 522-531
  Ángel Miquel

Entrevistas

- **¿Qué pasa con la Cinemateca Brasileira? Entrevistas sobre la crisis de esta institución en 2020** 532-576
  Gloria Diez y Fabricio Felice

- **La supervivencia de las imágenes. Entrevista a Carolina Cappa** 577-602
  Constanza Grela Reina
- **The Restoration and Musical Accompaniment of *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919) Interview with Paolo Tosini and José María Serralde Ruiz** 603-622
  Danielle Crepaldi Carvalho

Reseñas

- **Sobre Torello, Georgina y Riccardo Boglione (curadores). *Nitrato oriental. Pre-cine y cine silente en Uruguay (1850-1932)* [Catálogo de la exposición]** 623-628
  Julieta Keldjian Etchessarry
- **Sobre Galindo Cardona, Yamid. *La pantalla del pasado. Cine e historia en Colombia durante el siglo XX*** 629-634
  Constanza Grela Reina
- **Sobre Ferrari, Alejandro (comp.). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*** 635-644
  Riccardo Boglione

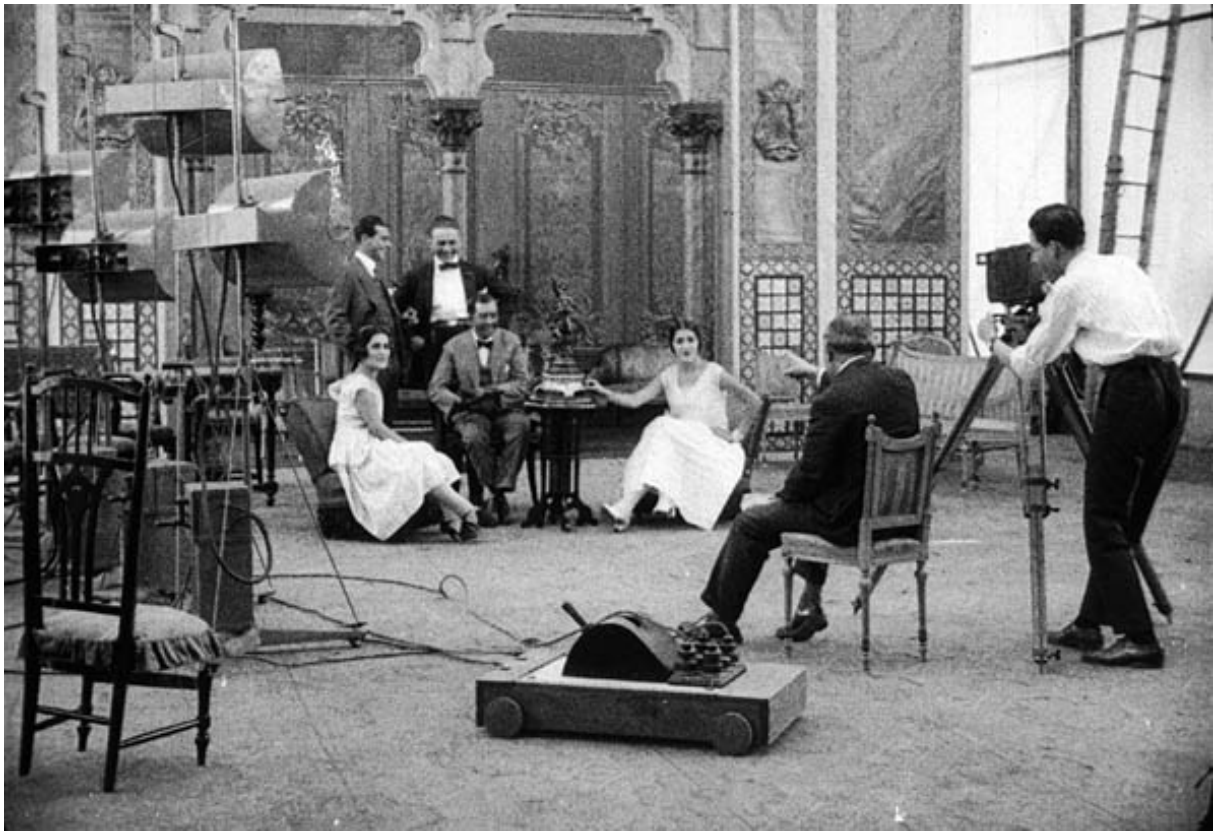
Documentos

- **"Lyda Borelli, Alvaro Atmeller, Carolus Mont-Blanc": Un cuento de forajidos, en la revista *Mundo Uruguayo* (1919)** 645-649
  Georgina Torello
- **"El menichelismo": Pánico moral y crítica cinematográfica en el México posrevolucionario** 650-653
  Rielle Navitski

- **Convocatoria para el nro. 7**

Editorial

Andrea Cuarterolo
Georgina Torello
Directoras



Un rodaje en los estudios de la Colombia Film. Fotograma del documental *El Valle del Cauca y su progreso* (Colombia, Colombia Film Company, 1926). Gentileza Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

¡Adiós para siempre, año de 1918! Salud a los que han nacido en tu rápido período: paz y ventura espiritual a los diez o doce millones de hombres muertos en la guerra, a los que ha matado la grippe y a todos los que han hecho fenecer los médicos! Año funesto ha sido (...) Ya era tiempo que abdicases. (...) Y lo peor de todo es que te alejas, tirando con fuerza de los años venideros, y empujándonos hacia la eternidad; tú reaparecerás dentro de un siglo con cien años más sobre la espalda; los hombres que saluden tu llegada, si se ocupan de nosotros, nos llamarán sus bisabuelos, y tal vez espere tu vuelta,

convertido en caduco patriarca, alguno de los muchachos que hoy retozan alegremente en los paseos públicos. ¡Qué variaciones hallarás a tu regreso! ¡Cuántas películas tendrá nuevas el archivo de la cinematografía! ¡Qué modas encontrarás! ¡Qué costumbres tan diversas, siendo los hombres enteramente iguales! ¡Tus lluvias, que han mojado este año nuestro sombrero, filtrándose entonces por la tierra, humedecerán nuestras cenizas! ¡Adiós para siempre año de 1918!"[1]

Con estas palabras, un crónista de la revista argentina *La Película* despedía a 1918, un año que, durante estos últimos meses, volvimos a revisar repetidamente. Y no, lamentablemente, en busca de jugosas fuentes cinematográficas, sino para buscar pistas que nos muestren cómo hicieron nuestros "bisabuelos" para atravesar la que, hasta entonces, había sido la mayor pandemia de la era moderna. Seguramente poco se imaginaba ese anónimo periodista lo vigente e increíblemente proféticas que serían sus palabras un siglo después, cuando en los noticieros del mundo comenzamos a escuchar noticias de una extraña e igualmente mortífera peste que, en menos de un año, transformó radicalmente el mundo tal como lo conocíamos.

En este 2020 tan difícil como inolvidable, el presente número de *Vivomatografías* fue un refugio y un solaz en los duros meses de reclusión que atravesamos, con distintas particularidades pero invariablemente, todos los países del continente. Pese al funesto contexto global en el que se desarrolló, esta sexta edición, tan inesperadamente rica como voluminosa, es la más extensa de la historia de nuestra revista, con un total de 653 páginas que reúnen quince artículos de investigación diseminados en las secciones general, dossier y rescates, tres traducciones, tres entrevistas, tres reseñas y dos documentos. Queremos agradecer, entonces, a los autores por su participación y compromiso y muy especialmente a los evaluadores que, junto con nuestro comité editorial y científico, hicieron posible, más que nunca, la publicación.

[1] "El año que muere…", *La película*, n. 118, 26 de diciembre de 1918, p. 1.

Abre la revista el dossier, "El cine europeo en Latinoamérica: desembarco, tensiones y apropiaciones", coordinado por Georgina Torello. Sin anticipar aquí las golosidades que esperan a los lectores en su interior, queremos sólo citar a Danielle Crepaldi Carvalho, Emiliano Jelicié, Alice Dubina Trusz, Rafael de Luna Freire, Rielle Navitski, Ángel Miquel, Elena Cordero Hoyo y Carlos Roberto de Souza que dieron cuerpo a lo que en la convocatoria estaba sólo en potencia. Con sus escrituras documentadas, lúcidas y creativas ellas y ellos nos instalaron en Brasil, Argentina y México para pensar las presencias italianas, españolas, portuguesas y francesas en términos de distribución, formación de crítica y público, estilos, performance y producción simbólica. Y, por supuesto, a partir de ellas repensar cada cine nacional.

La sección de "Artículos de investigación" contiene, fortuitamente, los dos extremos del cine silente. Desde su afiliación con las variedades, foco de la investigación de Claudia Minelli Campos Guzmán en "De vistas, zarzuela, drama y más… El cine en la época de los espectáculos de variedades: el caso del Salón Pathé de la ciudad de Querétaro (1908-1913)" a los primeros coqueteos venezolanos con el sonoro a través de "El cinematógrafo contra el caníbal: Ruido y modernidad en el primer cine sonoro venezolano", de Luis Duno-Gottberg.

En la misma línea se mueve Luis Horta que con su "Los hermanos Page: Precursores del cine sonoro chileno" demuestra cómo algunas películas chilenas tradicionalmente consideradas silentes eran en realidad ensayos de una tecnología naciente en el país. También centrado en Chile, "*Los Pactos de Mayo* (1902): Filmar la familia militar en el vecindario" de Camilo Matiz Zamorano, analiza las filmaciones de dicho acontecimiento poniendo en juego conceptos como profesional, familiar y amateur en el ámbito del "cine temprano". Por último, Torello se centra en las experimentaciones uruguayas con el coloreado y la animación corpórea en "Los colores de la aldea. Localismo, información y estética en los noticieros de San José Film (Juan Chabalgoity, 1924-1928)".

Las traducciones de este sexto número, como las precedentes, ensayan repercutir en el campo, volviendo accesibles textos significativos para el debate teórico. Sobre intermedialidades, en dos claves y desde academias diversas, reflexionan "El cine de atracciones: Las primeras películas, su Público" de Tom Gunning, traducido por Ignacio Albornoz e "Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad" de Irina O. Rajewsky, con traducción de Brenda Anabella Schmunck. Mientras que Pamela Gionco y Lesly Peterlini ofrecen una traducción del exhaustivo "Escalofríos en la espalda": los panoramas y los orígenes de la recreación cinematográfica" donde Alison Griffith demuestra, entre otras cosas, cómo los panoramas "entrenaron" a los espectadores del siglo XIX "allanando" el camino para la invención del cine.

La sección de "Rescates" nos lleva a México, con la reciente edición en DVD de "*El tren fantasma* (México, Gabriel García Moreno, 1926)", por Miquel. "Entrevistas" abre con una pregunta "¿Qué pasa con la Cinemateca Brasileira? Entrevistas sobre la crisis de esta institución en 2020", donde Gloria Diez y Fabricio Felice revisan el estado de paralización actual de la Cinemateca Brasileira a partir de las voces de cinco personalidades relacionadas a la institución como Carlos Augusto Calil, Débora Butruce, Alice de Andrade, Eloá Chouzal y Eduardo Morettin. A continuación, y con un espíritu más esperanzador, Constanza Grela Reina nos emplaza en Argentina con "La supervivencia de las imágenes. Entrevista a Carolina Cappa" que se centra en el maravilloso proceso de rescate de nitratos emprendido hace unos por el Museo del cine y Danielle Crepaldi Carvalho nos lleva a México con su entrevista a Paolo Tosini y José María Serralde Ruiz sobre el acompañamiento sonoro de *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919).

Dialogando con el dossier, la sección de "Documentos" ofrece dos perlas en la relación entre el continente e Italia. Navitski presenta un artículo clave del crítico Hipólito Seijas en "El menichellismo": Pánico moral y crítica cinematográfica en el México posrevolucionario" y Torello un brevísimo relato que tiene como protagonista a la

creadora de otro "ismo", el borellismo, en "'Lyda Borelli, Alvaro Atmeller, Carolus Mont-Blanc': Un cuento de forajidos, en la revista *Mundo Uruguayo* (1919)".

Este número se cierra, feliz, con tres reseñas. Constanza Grela Reina escribe sobre el volumen *La pantalla del pasado. Cine e historia en Colombia durante el siglo XX*, de Yamid Galindo Cardona; Riccardo Boglione sobre la antología *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano* compilada por Alejandro Ferrari, y Julieta Keldjian Etchessarry sobre el catálogo de la exposición *Nitrato oriental. Pre-cine y cine silente en Uruguay (1850-1932)*, curada por Riccardo Boglione y Torello.

Cuando en febrero de 2020 empezamos a gestionar ante la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano los permisos para la tapa que engalana este sexto número de la revista, no imaginábamos hasta qué punto este fotograma del documental *El Valle del Cauca y su progreso* iba a resignificarse. En aquel momento la imagen cumplía con uno de los programas tácitos de la revista: el de capturar, con cada número, un instante perfecto en las cinematografías de los países del continente, este año representado por Colombia. En plena pandemia, sin embargo, es difícil no superponer la espectacular dimensión metacinematográfica del fotograma a nuestra propia virtualidad y a las múltiples referencias cotidianas que el medio nos impone (con sus trampas, sus problemas, a veces sus sorpresas). La virtualidad exasperó la metareferencia, diluyendo acaso su guiño seductor. Empero, en esa Colombia de 1926 estaba intacta. Por un soplo, para nosotros que la miramos encantados, también.

Los invitamos entonces a transitar las páginas, llenas de viajes, de esta nueva edición de *Vivomatografías*.

Buenos Aires-Montevideo, diciembre de 2020

Dossier

EL CINE EUROPEO EN LATINOAMERICA: DESEMBARCO, TENSIONES Y APROPIACIONES

Introducción al dossier:
"El cine europeo en Latinoamérica: desembarco, tensiones y apropiaciones"

Georgina Torello*

Resumen: La historia del cine silente latinoamericano empieza fuera de América Latina. El desembarco de esa tecnología novedosa –y de las imágenes y usos que propuso– a menos de seis meses del éxito comercial europeo volvió al continente un mercado apetecible y, velozmente, un productor de imágenes propias. La academia autóctona reprodujo desde sus orígenes (en el relato y en la metodología) tanto esa "dependencia" como las parciales y precarias emancipaciones, instituyendo –como resistencia– lo nacional como centro. Este dossier convoca a pensar las relaciones entre América Latina y Europa durante el periodo silente, tanto en su periodo hegemónico (1895-1915), como en su fase remanente (1915-1935), tras el establecimiento de la industria norteamericana en el mercado global.

Palabras clave: cine silente europeo, cine silente latinomericano, distribución, intertextualidad, divas europeas

---

Introduction to the special dossier:
"European cinema in Latin America: disembarkment, tensions, and appropriations"

Abstract: The history of silent Latin American cinema begins outside Latin America. The landing of this new technology, and the images and uses it proposed less than six months after its European commercial success made this continent a desirable market and, quickly, a producer of its own images. Local academia has reproduced from its origins, in its narrative and methodology, both that "dependency" and the partial and precarious emancipations, instituting –as resistance– the national as the center. This dossier aims to reflect on the relations between Latin America and Europe during the silent era, both during its hegemonic period (1895-1915) and its remaining phase (1915-1935), after the establishment of North American industry was established on the global market.

Keywords: European silent cinema, Latin American silent cinema, distribution, intertextuality, European divas.

Introdução ao dossiê:
"Cinema europeu na América Latina: desembarque, tensões e apropriações"

Resumo: A história do cinema silencioso latino-americano começa fora da América Latina. A chegada desta nova tecnologia –e das imagens e utilizações que propõe–, menos de seis meses após o sucesso comercial europeu, tornou o continente um mercado desejável e, rapidamente, um produtor das suas próprias imagens. A academia local reproduziu, desde as suas origens (na narrativa e na metodologia), tanto tal "dependência" quanto as emancipações parciais e precárias, instituindo (como resistência) o nacional como centro. Este dossiê visa refletir sobre as relações entre a América Latina e a Europa durante o cinema silencioso, tanto em seu período hegemônico (1895-1915) quanto em sua fase remanescente (1915-1935), após o estabelecimento da indústria norte-americana no mercado global.

Palavras chave: Cinema silencioso europeu, cinema silencioso latino-americano, distribuição, intertextualidade, divas europeias.

Con este nuevo dossier, *Vivomatografías* se propuso pensar, de manera sistemática, la presencia europea en el continente –uno de los hilos de Ariadna con que se han cosido, en diferentes claves, sus cinco números anteriores– para discutir presencias, resistencias y préstamos. Porque parte de la reflexión sobre "el precine y el cine silente en Latinoamérica" que sostiene la revista, tiene que ver con las ineludibles raíces exógenas, importadas, del medio y con lo que, *desde acá* se pergeñó con ellas. O, para ponerle carne a la abstracción, lo que con esa tecnología y con las producciones simbólicas derivadas, desde mediados de siglo XIX y durante las primeras tres décadas del XX, hicieron en nuestros países los operadores de linterna mágica y panoramas, los proyeccionistas ambulantes y operadores, los dueños de circos, teatros y cines, los empresarios, importadores y distribuidores, los editores de revistas y diarios, los directores, actrices y actores, iluminadores, coloristas, públicos, los intelectuales, políticos y los países.

En este sentido, el dossier dialoga con un estado de cosas del silente latinoamericano que, en las últimas décadas, demostró la necesidad de revisar un panorama fragmentario, de cortes, sobreentendidos y huecos, abriendo las narrativas estrictamente nacionales para examinar los contactos transnacionales. Tras los estudios pioneros y abarcadores de Paulo Antonio Paranaguá, Gaizka S. De Usabel, Kristin Thompson y Ana M. López, una nueva generación de investigadoras e investigadores viene revisando, gracias a la combinación feliz de un renovado enfoque teórico y al sólido sondeo de fuentes, las particularidades de esos contactos.[1] Dado que el dossier se impostó en términos geográficos, también lo hace el rastreo del estado del arte. Todavía incipiente –pero, se espera espacio amplio para futuras reflexiones–, la atención a los cruces latinoamericanos –sea materiales o ideológicos– es foco de los trabajos de Mónica Villarroel Márquez para el ámbito chileno y brasileño, Andrea Cuarterolo para Argentina y México y de Rielle Navitski para México y Brasil. A las formas de los contactos entre Latinoamérica y Estados Unidos

[1] Al final de la introducción al dossier aparece una bibliografía, necesariamente incompleta, pero representativa de lo producido por los investigadores ya citados y los que se citarán a continuación.

miraron, por su parte, Luciana Corrêa de Araújo para Brasil; Ángel Miquel, Colin Gunckel y Laura Isabel Serna para México; Naida García-Crespo para Puerto Rico; Fernando Purcell para Chile y Giorgio Bertellini y Héctor Kohen para Argentina. Con el mapa latinoamericano extendido para una visita a fenómenos concretos, Navitski estudió la prensa norteamericana en español y Julio Lucchesi Moraes la temprana distribución francesa. Mientras que Paul A. Schroeder Rodríguez propuso términos triangulares –Latinoamérica-Europa-Estados Unidos– para imaginar la estética productiva del continente. Para finalizar el derrotero y entrar, finalmente, en el área definida por el dossier, Danielle Crepaldi Carvalho trabajó para Brasil, Ángel Miquel, Rielle Navitski y Aurelio de los Reyes para México; Emiliano Jelicié para Argentina y quien escribe para Uruguay. Y alegra que cuatro de los nombres citados formen parte del dossier, marcando una línea de continuidad en los enfoques y los avances en esa dirección.

Esta vertiginosa lista de investigadoras e investigadores da cuenta de la actual efervescencia en el campo de la mirada sobre los cruces con foco en América Latina, pero también evidencia –en especial, la bibliografía al final que prueba esa efervescencia– la carencia de iniciativas específicas para el periodo silente que planteen analizar los contactos de manera colectiva.[2] Convocando el presente dossier a revisar, desde una perspectiva latinoamericanista, "desembarcos, tensiones y apropiaciones" de lo europeo, tanto en su periodo hegemónico (1895-1915), como en su fase remanente, tras el predominio en el mercado global de la industria norteamericana (1915-1935), *Vivomatografías* quiso ser lugar de ese análisis.

La convocatoria tuvo, inevitablemente, un doble resultado: dio cuenta de las modalidades de los encuentros, pero además, del estado de la reflexión sobre ellos. Si el índice ofrece a lectoras y lectores un orden cronológico que estructura de manera

[2] Es necesario, sin embargo, citar la contribución a estas nuevas reflexiones de *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America 1896-1960*, editada por Rielle Navitski y Nicolas Poppe y, del dossier, por Kimberly Tomadjoglou, sobre cine silente mexicano publicado en *Film History, An International Journal*. Pese a no centrarse exclusivamente en el periodo, en el caso de la primera, o en los cruces, en el de la segunda, ambas publicaciones fueron semilleros de varias de las citadas reflexiones.

eficaz lo fragmentario, la introducción invita a seguir los principales ejes en que se está produciendo conocimiento en esta dirección. El dossier se complace así en presentar los ocho artículos, tan sólidamente documentados como atractivos, como muestra privilegiada de esos cruces.

Uno de estos ejes involucra el ámbito de los estudios intermediales. Lo abre el artículo "Cine en escena: 'El Cinematographo' (1897) en el teatro carioca de 1900", donde Danielle Crepaldi Carvalho muestra, a través de las puestas en escena del vodevil alemán del título, la tempranísima influencia que el nuevo medio tuvo en el ámbito performático local. La investigación discute, así, la manida concepción de la influencia unidireccional del teatro en el cine. Con "Un episodio en la vida de Italia Almirante Manzini o La película brasileña de la diva italiana" Carlos Roberto de Souza pone bajo la lupa el desembarco de la compañía dramática de Almirante Manzini –ampliamente conocida en Brasil desde los años 10 por su producción cinematográfica– en Río de Janeiro y Sao Paulo de paso hacia Montevideo y Buenos Aires. Y de esa estadía se detiene en el escándalo provocado por el proyecto de filmación de la diva de escenas "típicas" de hacienda, un caso de tensiones culturales, ideológicas, mediáticas y neocoloniales. Ángel Miquel en "Jacinto Benavente y Camila Quiroga en la ciudad de México, 1921-1923" entrelaza presencias literarias, cinematográficas y teatrales. Su seguimiento de las adaptaciones de obras de este escritor coloca en el mapa el rol de España (y sus relaciones con la industria norteamericana) en el continente, para entrecruzarla con la trayectoria de la actriz argentina, en un ambiente ya profundamente dominado por Hollywood. Los tres artículos prueban la necesidad de integrar la mirada transnacional del campo cinematográfico continental a la luz de sus confluencias con otros medios como el performático, el literario o el periodístico. Pero además instan a considerar –y en este año que transitamos se vuelve un punto particularmente doliente– la copresencia de virtualidad y materialidad, de cuerpos en escena y en la pantalla, que estos encuentros entre Europa y América también comportaron.

El segundo eje agrupa los estudios sobre el pujante ámbito de la distribución. Emiliano Jelicié examina en "El arribo del *film d'art* a la Argentina (1908-1913).

Apropiaciones lejanas de un dispositivo de promoción del cine", los mecanismos del "dispositivo promocional" del cine artístico francés, con centro en la compañía Pathé Frères, y el consiguiente inicio en Argentina de las primeras secciones de crítica de cine (incluida la idea de "crítica-promoción"). De las prácticas promocionales del cine europeo también trata, para el ámbito brasileño, el artículo de Alice Dubina Trusz "El proceso de narrativización de las películas y sus implicaciones en la oferta y apropiación del cine en la década de 1910". Poniendo el foco en los "anuncios descriptivos" de los *film d'art* franceses e italianos aparecidos en la prensa de Porto Alegre, el artículo mira a las relaciones entre el proceso de sedentarización y la progresiva complejidad narrativa de los programas. El artículo de Rafael de Luna Freire, "Companhia Cinematográfica Brasileira y Marc Ferrez & Filhos: discutiendo la relación entre Francisco Serrador y la familia Ferrez (1912-1915)" sigue, a través del espolio de fuentes documentales y epistolares, las relaciones entre la compañía Marc Ferrez & Filhos, representante exclusiva de Pathé Frères en Brasil, y la Companhia Cinematográfica Brasileira, para desplazar la idea de la influencia de las distribuidoras norteamericanas –llegadas a Brasil en 1915– en la ruptura de las relaciones entre ambas empresas. En "Empreza de Films d'Arte Portugueza, una distribuidora a la conquista de Brasil", Elena Cordero Hoyo analiza el programa que la compañía portuguesa presentó en las salas brasileñas. La falta de documentación sobre esta empresa determina la implementación por parte de la autora de una metodología oblicua: de ese programa, se concentra en las relaciones comerciales que la compañía estableció con una de las productoras, Fortuna Films, de la escritora Virgínia de Castro e Almeida. A través de la investigación de prensa y del archivo de la escritora, Cordero Hoyo delinea las estrategias de negociación de la Films d'Arte Portugueza y su desembarco en Brasil.

Finalmente, de la recepción del divismo italiano en Latinoamérica, imprescindible para cifrar la presencia europea, se ocupa Rielle Navitski en su "Entre críticos y fanáticas. La recepción de las 'divas' italianas en el México posrevolucionario". Fuera de estos ejes, pero codeándose en más de un pasaje con ellos, en este artículo, la autora examina el rol del divismo en el surgimiento de dos figuras fundamentales en el campo: el crítico cinematográfico (generalmente masculino) y el público

(declinado, especialmente, en términos femeninos), entre fines del '10 y principios del '20. Y, a partir de esas figuras, estudia las tensiones generadas no sólo en relación a la formación de públicos nacionales y a los efectos de lo visto (en particular del "menichellismo" que, peligrosamente, en palabras de *ellos*, se volvía norma de comportamiento para *ellas*), sino también al deber ser de la embrionaria producción local. Si bien está centrado en el fenómeno mexicano, el artículo plantea mecanismos de recepción que, con los ajustes del caso, interesan para reflexionar sobre la presencia italiana en los demás países del continente.

En este sentido, pugnó por entrar en el dossier, pero varios motivos hicieron que se quedara en su borde, al final de la introducción, una secuencia de la película uruguaya *Almas de la Costa* (Juan Antonio Borges, 1924). Ambientada en un parque –y entintada como marcaba el código para lo natural, en verde, un verde llamativamente vivo– la secuencia disecciona, a través de una sucesión de planos (generales, enteros, americanos, medios y primeros), las dinámicas de seducción y rechazo de una pareja de jóvenes, él vestido de domingo, ella de amazona. Ella lo acaricia, él se niega, ella insiste, él cede y la besa.[3] De las imágenes interesa más que el beso pasional lo que sigue: el primer plano de la joven, con su mentón ligeramente alzado, su mirada al vacío, los ojos entornados y enmarcados por cejas descendientes –como dictaba la moda de los años 20– y su boca apenas entreabierta. Toda una apuesta a lo microgestual. Una disolvencia y el pasaje al plano americano los presenta, nuevamente juntos, en un abrazo fugaz. A los pocos segundos, la amazona se separa, arquea la fusta –como arqueados, tensos, están sus nervios– golpea con ella al joven y huye. La cámara se queda con él que la observa irse. Pero la atención sigue puesta en ella: el plano de él no parece tener otra función que la de insistir sobre su ausencia. Un fuera de campo que explota al máximo las posibilidades sugestivas del alejamiento. Pues potencialmente, si se pudieran ampliar del fotograma, las pupilas del actor a suficiencia –emulando, con una ulterior vuelta de tuerca tecnológica y metafórica, el gesto del David Hemmings antonioniano– se podría inclusive verla a

[3] Me refiero aquí a las escenas de la versión de *Almas de la costa* montada, en base a los materiales existentes, realizada por Nelson Carro y Haydé Lachino, en 2014, en la Cineteca Nacional de México.

ella marcharse, determinada o tambaleante. La secuencia condensa, y en particular el último fragmento, estética y *topoi* fundantes del llamado "cine de las divas" liderado por los estudios italianos durante la década del '10: la centralidad del rostro y el cuerpo femeninos, el desarrollo de una microgestualidad "técnica",[4] la construcción progresiva de una tensión sensual que estalla violenta, la contraposición entre una imagen fuerte femenina y débil masculina (invirtiendo los lugares comunes de la época sobre los géneros). El rostro de la actriz, además, con su nariz aguileña y sus ojos claros recuerda, salvando distancias, a la famosísima Pina Menichelli, un *plus* no menor. Pero no solo.



Almas de la Costa (Juan Antonio Borges, 1924).

La referencia de *Almas de la costa* a la tradición italiana, sin embargo, no es generalista, no sólo pone en escena a la típica *femme fatale*, sino a una variante

[4] GUCCINI, Gerardo. "Tecnicismi Borelliani", *Cinegrafie*, n. 7, 1994, pp. 118-126

específica de ella. Y para pensar, en sede uruguaya, las relaciones entre el cine de acá y el de allá que propone el dossier, interesa una escena concreta de *El patrón de las herrerías* (*Il padrone delle ferriere,* Eugenio Perego, 1919)[5], trasposición de la novela *Le Maître de forges*, de Georges Ohnet. En la película, protagonizada por Menichelli en el papel de la aristocrática Clara di Beaulieu, el conflicto amoroso enlaza el universo decadentemente patricio y el ambiente obrero, introduciendo una notable tensión social. De hecho, las escenas realistas en la fábrica son de lo más logrado del film, como lo serán para la película uruguaya las del ranchería de pescadores. Aquí, sin embargo, nuestro foco es la monumental escena de caza. En ella –entintada en el mismo verde que la mencionada escena de Borges– aparece entre decenas de extras una Menichelli-amazona –la indumentaria de la italiana y la uruguaya tienen pocas variaciones, como pocas variaciones tienen sus nombres, Clara y Clarisa– que juguetea con la fusta. Cargada metafóricamente en ambos casos, la caza en este film –a diferencia del uruguayo que sólo la "cita" a través de la indumentaria de amazona– se representa desplegando el opulento poder económico de la industria itálica, aunque ya en claro declive, a través de armas, caballos, jinetes. En la misma secuencia –pero en interiores, un lujo que Borges sólo se pudo permitir en un breve fragmento– se desarrolla, con similar alternancia de planos, el *flirt* y la crisis entre los (ex)amantes, para cerrarse –como haría la película uruguaya– con el golpe de fusta de Menichelli al *partner*. Es sensato suponer que el calco borgeano haya sido producto del recuerdo de la proyección, en 1920, del film de Perego, visto que Joaquín Oliver, concesionario exclusivo en Uruguay de Mundial Film, la anunciaba ese año en su catálogo, aunque no es de descartar que un reestreno coincidiera con la producción del film.[6] En todo caso, la cita permite explorar un tipo de contacto que se declina en varios niveles: narrativo, actoral, estilístico, técnico. Da cuenta de una operación extremadamente minuciosa y explícita ante el modelo europeo.

[5] *Il padrone delle ferriere,* (Eugenio Perego, 1919) fue restaurada en 2005 por la Cineteca del Museo Nazionale del Cinema (MNC) de Turín en colaboración con la Fondazione Cineteca de Bologna y presentada en el 23° TORINO FILM FESTIVAL, celebrado del 11 al 20 de noviembre de 2005. Se volvió accesible, en el canal de Vimeo del MNC en 2017. Disponible en: https://vimeo.com/236549778 [Acceso: 14 de noviembre de 2020].

[6] *Semanal Film*, n. 15, 24 de diciembre de 1920, s.p.



El patrón de las herrerías (*Il padrone delle ferriere,* Eugenio Perego, 1919)

Pero las ramificaciones del calco –y su pertinencia para el dossier– son significativas únicamente si se pone en contexto la escena descrita Y, más específicamente, el rol de *femme fatale* en *Almas de la Costa* que, pese a aparecer a menudo exhibiendo diferentes variaciones sobre el modelo italiano, es marginal. Clarisa tiene un papel secundario respecto a su rival a la otra punta del triángulo amoroso, e imprescindible en el cine burgués italiano. Es decir, Borges cumple con la inclusión de la vampiresa, motor de la trama amorosa, pero el foco no es ella sino en la protagonista humilde, inocente y bondadosa. Y la superación de los obstáculos por parte de esta última se da como en la mejor tradición del *Bildungsroman*: de la tuberculosis tratándose en una clínica, de la ignorancia instruyéndose, de la pobreza casándose con el joven, miembro de la elite. En el panorama uruguayo de 1924, en plena hegemonía norteamericana, la *femme fatale* a la italiana seguía siendo un referente ineludible para la cinematografía local, pero como remanente. Un signo de sofisticación entendida en términos europeos,

cosmopolitas, quizá de participación en un diálogo ideal entre directores o estéticas intercontinentales.

Quiero agradecer a los ocho participantes que, en un año tan convulsionado como este, hicieron posible –y de manera espléndida– esta suerte de viaje oceánico, por haberle dedicado tanto de su tiempo y mantenido el compromiso durante el largo periodo de gestación. Mi gratitud va también para quienes se ocuparon de las revisiones ciegas y comentaron, prodiga y minuciosamente las ideas de cada artículo, conversando, en definitiva, anónimamente con sus pares. Y, por supuesto, a mi compañera de revista y amiga, Andrea Cuarterolo, que me apoyó con la generosidad de siempre, durante todo el proceso.

Referencias bibliográficas

BERTELLINI, Giorgio. "Manipulation and Authenticity: The Unassimilable Valentino in 1920s Argentina". En: Navitski, Rielle y Nicolas Poppe (eds.). *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960.* Bloomington: Indiana University Press, 2017, pp. 73-98.

CORRÊA DE ARAÚJO, Luciana. "A produção regional brasileira: relações com experiências latino-americanas e com o modelo norte-americano". En: Dennison, Stephanie (org.). *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2013, vol. 1, pp. 89-99.

_____. "Versão brasileira? Anotações em torno da incorporação do modelo norte-americano em filmes silenciosos brasileiros". En: Paiva, Samuel y Sheila Schvarzman (orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil.* Río de Janeiro: Editorial Azougue, 2011, pp. 30-45.

CREPALDI CARVALHO, Danielle. "Pathé Films in Brazil: The Archives of Marc Ferrez & Sons (1908-1916). En: Bernardi, Joanne, Paolo Cherchi Usai, Tami Williams y Joshua Yumibe (eds.). *Provenance and Early Cinema.* Bloomington: Indiana University Press, 2020, pp. 203-213.

CUARTEROLO, Andrea. "Antes de Babel. Prácticas transnacionales en el cine mexicano y argentino del periodo silente". En: Lusnich, Ana Laura, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds). *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico.* Buenos Aires: Imago Mundi y Cineteca Nacional de México, 2017, pp. 6-17.

DE LOS REYES Aurelio. "Gabriel Veyre and Fernand Bon Bernard, Representatives of the Lumière Brothers in México". En: Navitski, Rielle y Nicolas Poppe (eds.). *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960.* Bloomington: Indiana University Press, 2017, pp. 18-33.

DE USABEL, Gaizka S. *The High Noon of American Films in Latin America*. Ann Arbor: Umi Research Press, 1982.

GARCÍA-CRESPO, Naida. *Early Puerto Rican Cinema and Nation Building: National Sentiments,Transnational Realities, 1897-1940.* Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2019.

GUCCINI, Gerardo. "Tecnicismi Borelliani", *Cinegrafie*, n. 7, 1994, pp. 118-126.

GUNCKEL, Colin. "Ambivalent Si(gh)tings: Stardom and Silent Film in Mexican America", *Film History. An International Journal*, vol. 29, n. 1, 2017, pp. 110-139.

JELICIÉ, Emiliano. "Entre la muerte y la risa. La circulación de los films de guerra en la Argentina y la figura de Max Linder (1914-1918)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 8-47. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/203 [Acceso: 15 de diciembre de 2020].

KOHEN, Héctor. "Maciste, Chaplin, Griffith: La batalla por Buenos Aires". En: *Il patrimonio musicale europeo e le migrazioni*. Venecia, Università Ca' Foscari di Venecia, 2004. Disponible en: https://www.mundoclasico.com/articulo/5177/Maciste-Chaplin-Griffith-La-batalla-por-Buenos-Aires [Acceso: 15 de diciembre de 2020].

LÓPEZ, Ana M. "Early Cinema and Modernity in Latin America", *Cinema Journal,* vol. 40, n. 1, 2000, pp. 48-78. [Traducción al español: 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: 15 de diciembre de 2020].

LUCCHESI MORAES, Julio. "Cinema in the borders of the world: economic reflections on Pathé and Gaumont film distribution in Latin America (1906-1915)", *Cahiers des Amériques Latines* [online], 79, 2015. Disponible en: https://doi.org/10.4000/cal.3680 [Acceso: 15 de diciembre de 2020].

MIQUEL, Ángel. "A Difficult Assimilation: American Silent Movies and Mexican Literary Culture", *Film History: An International Journal*, vol. 29, n. 1, 2017, pp. 84-109.

_____. "El papel de las películas italianas L`Inferno y Quo Vadis? en la consideración del cine como un arte en México". En: Tornero, Angélica y Ángel Miquel (coords.). *Cine, literatura y teoría: aproximaciones transdisciplinarias*. México: Editorial Itaca y UAEM, 2013.

NAVITSKI, Rielle "Early Film Critics and Fanatical Fans: The Reception of the Italian Diva Film and the Making of Modern Spectators in Postrevolutionary Mexico", *Film History: An International Journal*, vol. 29, n. 1, 2017, pp. 57-83.

_____. "Mediating the 'Conquering and Cosmopolitan Cinema': US Spanish-Language Film Magazines and Latin American Audiences, 1916–1948. En: Navitski, Rielle y Nicolas Poppe (eds.). *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960*. Bloomington: Indiana University Press, 2017, pp. 112-146.

_____. *Public Spectacles of Violence: Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil*. Durham: Duke University Press, 2017.

OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. "Films on Paper: Early Colombian Cinema Periodicals, 1916–1920". En: Navitski, Rielle y Nicolas Poppe (eds.). *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960*. Bloomington: Indiana University Press, 2017, pp. 39-65.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Cinema na America Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*. San Pablo: L&PM, 1984.

_____. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

PURCELL, Fernando. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950*. Santiago: Taurus, 2012.

SCHROEDER RODRÍGUEZ, Paul A. "Latin American Silent Cinema. Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics", *Latin American Research Review*, vol. 43, n. 3., 2008, pp. 33-58.

SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia, American Films and Mexican Film Culture Before the Golden Age*. Durham y Londres: Duke University Press, 2014.

THOMPSON, Kristin. *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934*. Londres: British Film Institute, 1985.

TORELLO, Georgina. "El cine va al teatro: Frégoli y Deed en los escenarios montevideanos", *Mediálogos*, vol. 2, n. 1, 2012, pp. 127 – 140.

_____. "Il corpo del reato. La Salomè teatrale e cinematografica di Lyda Borelli in Uruguay (1909-1914)", *Immagine. Note di storia del cinema* (en prensa).

TOMADJOGLOU, Kimberly. "Introduction: The Culture of Mexican Silent Cinema", *Film History, An International Journal*, vol. 29, n. 1, 2017, pp. v-xiii.

VILLARROEL MÁRQUEZ, Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago: LOM, 2017.

Para citar este artículo:

TORELLO, Georgina. "Introducción al dossier. El cine europeo en Latinoamérica: desembarco, tensiones y apropiaciones", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 6-18. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/346> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

* **Georgina Torello** (Ph.D., University of Pennsylvania) es Profesora Adjunta de Literatura Italiana en el Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR, Uruguay). Es investigadora del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Se especializa en estudios intermediales, en particular de las relaciones entre cine silente, teatro y literatura. Coeditó libros y artículos en revistas académicas en sus áreas de especialización. Es autora de *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)* (Montevideo: Yaugurú, 2018); y editora de *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* (Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2018). Actualmente, co-coordina el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA, Uruguay) y, en ese marco es co-responsable de dos proyectos sobre cine en UdelaR (CSIC y EI). Codirige la publicación arbitrada *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinomérica*. E-mail: georgina.torello@gmail.com.

O cinema no palco:
O Cinematógrafo (1897) na cena teatral carioca dos anos de 1900

Danielle Crepaldi Carvalho*

Resumo: Analisamos o *vaudeville* alemão *O Cinematógrafo* (1897), encenado em português no Rio de Janeiro por diversas companhias, no início do século XX. A peça atesta o largo alcance do cinema logo nos primeiros tempos, bem como o seu espraiar pelos meandros de outras manifestações artísticas. O teatro torna-se exemplo incontornável ao cinema, como a historiografia desta arte já teve a oportunidade de demonstrar. Daí a apropriação, pelas telas, de temáticas, da *mise-en-scène* e de gêneros em voga nos palcos. *O Cinematógrafo* inverte as coordenadas segundo as quais a milenar arte teatral vertia a sua seiva na nova arte. Procuramos pensar o cinema em sua relação com as demais manifestações culturais de seu tempo. Neste sentido, ao mesmo tempo em que esta obra apresenta um fértil caminho para o estudo da recepção do cinema por parte de suas primeiras plateias, torna-se espaço privilegiado para o exame da distensão dos limites das artes.

Palavras chave: cinema e outras artes; cinema e teatro; cinema silencioso; primeiro cinema; cinematógrafo.

Cine en el escenario: *O Cinematógrafo* (1897) en el teatro carioca de 1900

Resumen: Analizamos el vodevil alemán *O Cinematógrafo* (1897), escenificado en portugués en Río de Janeiro por varias compañías, a principios del siglo XX. La obra atestigua el amplio alcance del cine desde los primeros tiempos, así como su difusión a través de otras manifestaciones artísticas. La historiografía del cine ya ha tenido la oportunidad de demostrar que el teatro se convirtió en una referencia inevitable para el cine. Tenemos como ejemplo la apropiación en la pantalla de temas, puesta en escena y géneros en boga en el escenario. *O Cinematógrafo* invierte las coordenadas según las cuales el milenario arte teatral influencia el nuevo arte. Intentamos pensar el cine en su relación con las otras manifestaciones culturales de su época. Así, al mismo tiempo que este vodevil presenta un camino fértil para el estudio de la recepción del cine por sus primeros públicos, se convierte en un espacio privilegiado para examinar la distensión de los límites de las artes.

Palabras clave: cine y otras artes; cine y teatro; cine silente; primer cine; cinematógrafo.

Cinema on stage: *O Cinematógrafo* (1897) in the 1900 theatrical scene in Rio

Abstract: This article analyzes the German vaudeville *O Cinematógrafo* (1897), which was staged in Portuguese in Rio de Janeiro by several companies, at the beginning of the 20th century. The play attests to the wide reach of cinema in the early days, as well as its dissemination through other artistic manifestations. Theater becomes an unavoidable example for cinema, as the historiography of this art has already had the opportunity to demonstrate. That's why we observe the appropriation by the screen of themes, *mise-en-scène* and genres that belonged to the theater. *O Cinematógrafo* inverts the coordinates according to which the millenary theatrical art influences the new art. We try to think of cinema in its relationship with the other cultural manifestations of its time. In this sense, at the same time that this theater play presents a fertile path for the study of cinema reception by its first audiences, it becomes a privileged space for examining the distension of the limits of the arts.

Keywords: cinema and other arts; cinema and theater; silent cinema; early cinema; cinematograph.

O cinema sobe à cena

Em meados de 1908, a imprensa carioca noticia a exibição de *O Cinematógrafo*, "engraçadíssimo vaudeville em 3 atos, de Moser e Blumenthal, tradução de Acácio Antunes" cuja cena se passa em Berlim, na atualidade; grande sucesso no Ginásio de Lisboa, de acordo com o anúncio.[1] A récita estava sob a responsabilidade da Companhia Dramática Portuguesa, cujo repertório tocava desde a farsa até o mais pungente drama romântico; mais especificamente, desde a comédia *O Bode Expiatório*, também de Blumenthal, até o drama *Kean*, de Alexandre Dumas, passando-se pelos melodramas *A Mártir*, de D'Ennery e Tarbés, *João José*, de Joaquim Dicenta e *Mancha que Limpa*, do espanhol José Echegaray, e pelo drama de costumes portugueses *Morgadinha de Val-Flor*, de Pinheiro Chagas.



THEATRO CARLOS GOMES

COMPANHIA DRAMATICA PORTUGUEZA

HOJE ❖ TERÇA-FEIRA, 23 DE JUNHO ❖ HOJE

Primeira representação do engraçadissimo *vaudeville* em 3 actos, de MOSER e BLUMENTHAL, traducção de ACCACIO ANTUNES

O Cinematographo

Personagens. — Alberto Seidler, Pato Moniz; Pedro Neuman, Antonio Sarmento; Boris Mentzhy, Carlos Leal; Tobias Krack, Thomaz Vieira; Luiz Pardal, Avellar; Irene Seidler, Adelia Pereira; Rosa Neuman, Julia Silva; Malvina, Julia d'Assumpção; Emilia (criada) Sarah Coelho.

Berlim — Actualidade

A's 8 3/4. A's 8 3/4.

Esta peça alcançou enorme successo nos theatros de Lisboa, pela novidade do enredo e as situações engraçadissimas.

PREÇOS Camarotes de 1ª, 25$; camarotes de 2ª, 15$; cadeiras de 1ª, 5$; cadeiras de 2ª, 3$; entradas para camarotes de 2ª, 2$; entrada geral, 1$000.

Anúncio da primeira récita carioca de *O Cinematógrafo*. Fonte: "O Cinematógrafo", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de junho de 1908, p. 6.

[1] "O Cinematógrafo", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de junho de 1908, p. 6.

A relação apresentada acima não é exaustiva. Destaque-se, no entanto, uma questão fundamental: *O Cinematógrafo* era a única peça alemã dentre o vasto repertório apresentado pela companhia portuguesa –vasto no que tocava ao gênero, às temáticas e à localização geográfica das obras encenadas. Que caminhos a obra alemã teria trilhado até acomodar-se a um repertório em especial, francês, italiano e português? Retomaremos a seguir esta pergunta, aspecto central deste trabalho, já que a sua resposta determinou a correção da autoria da obra informada pela imprensa.

A peça atesta o largo alcance do cinema logo nos primeiros anos de sua industrialização, bem como o seu deslizamento pelos meandros de outras manifestações artísticas. O teatro influenciou o cinema desde a alvorada da nova arte, haja vista a apropriação, nas telas, de, por exemplo, temas, *mise-en-scène* e gêneros oriundos dos palcos. Todavia, *O Cinematógrafo* provoca uma inversão no quadro, como se vê, ao verter a seiva da jovem arte do cinema na milenar arte teatral. Uma semana depois da estreia do espetáculo, Arthur Azevedo constatava com agudeza que a peça alemã tinha "o famoso 'sal da oportunidade'".[2] Prolífico dramaturgo brasileiro e principal crítico teatral da cidade, Azevedo ia constantemente a público, desde o ano anterior, no intuito de defender a classe teatral frente à "aterradora invasão dos cinematógrafos".[3] Neste sentido, a peça *O Cinematógrafo* seria um esforço engenhoso no sentido de novamente arregimentar à cena teatral as hostes que ela teria perdido para o recente invento.

O ano de 1908 é fundamental no que toca ao estabelecimento do cinema no Rio de Janeiro. A ampla reforma urbana realizada desde o princípio do século sob os auspícios do prefeito Pereira Passos, a qual teve como um dos pontos culminantes a inauguração da Avenida Central, coincidiu com a exploração industrial do cinema, ocorrida internacionalmente, e com a sua penetração em larga escala no Brasil. A

[2] A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). Cf. AZEVEDO, Arthur. "O Teatro", *A Notícia*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1908. In: Azevedo, Arthur; Larissa O. Neves; Orna M. Levin (orgs.). *O Theatro. Crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas, SP: UNICAMP, 2009.

[3] A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). Cf. AZEVEDO, Arthur. "O Teatro", *A Notícia*, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1908. In: Azevedo, Neves, Levin, *ibid.*

Avenida instalaria a sua primeira sala de cinema em 1907. Em outubro daquele ano, o desalentado Arthur Azevedo constataria: "O movimento em todos os nossos teatros durante as últimas noites foi muito insignificante; em compensação, os cinematógrafos, que estão na moda, têm tido uma concorrência extraordinária. (...) Já na Avenida estão nada menos de três e sabe Deus quantos mais vêm por aí."[4]

Até então exibido em espaços restritos, na Rua do Ouvidor[5] e imediações, ou então como parte integrante de espetáculos de variedades, o cinema muda-se para a Avenida, iluminando-a com suas luzes cambiantes, colaborando para o seu povoamento noite e dia. Um ano mais tarde, contemporaneamente à referência de Arthur Azevedo ao "sal da oportunidade", o cinema transformava-se, na cidade, em entretenimento elegante, graças à veiculação em jornal da série "Binóculo", do colunista social Figueiredo Pimentel. Respeitado junto aos leitores porque divulgava o último grito da moda, logo Pimentel se consorcia aos cinemas da capital que, naquele ano de 1908, distribuíam pelas ruas os seus operadores, a *tirarem fitas* dos mais distintos sítios –dos palcos de notórios casos criminais até os eventos sociais que tinham como protagonista a elite.[6]

Em princípios de 1908, poucos meses antes da encenação de *O Cinematógrafo*, Pimentel faz publicar na imprensa da cidade o decoro a ser seguido pela sociedade que deseja se fazer cinematografar: "Porque desejamos uma bela fita cinematográfica do *Corso de Carruagens*, insistimos pelo comparecimento, bem cedo, às 5 horas da tarde, das pessoas que nele tomarem parte na próxima quarta-feira. Só assim, aproveitando-se

[4] A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). Cf. AZEVEDO, Arthur. "O Teatro", *A Notícia*, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1907. In: Azevedo, Neves, Levin, *ibid.*

[5] A Rua do Ouvidor, coração cultural e político do Rio de Janeiro do século XIX, onde se deu a primeira exibição cinematográfica no Brasil, em 1896, se transforma numa viela acanhada em fins da primeira década de 1900.

[6] Cf. CARVALHO, Danielle C. "Emulações do chic: o 'Binóculo' de Figueiredo Pimentel e a instituição do hábito elegante de se ir ao cinema". In: Mendes, Leonardo; Pedro Paulo G. F. Catharina (orgs.). *Figueiredo Pimentel: um polígrafo na Belle Époque*. São Paulo: Alameda, 2019, v. 1, pp. 131-173; SOUZA, José Inácio Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.

ainda o sol, se poderão apanhar instantâneos magníficos";[7] ou "É preciso, outrossim, que se recomende aos cocheiros e chauffeurs uma velocidade moderada. É conveniente também que as pessoas a pé, ao invés de se sentarem, circulem sempre, passeiem em toda a extensão do Bar. Só assim as fitas sairão esplêndidas".[8] O ato de "apanhar instantâneos" será, como veremos, o agente catalizador de *O Cinematógrafo*.

É preciso destacarmos que só podemos avaliar materialmente esta obra devido à sua edição impressa disponível na Biblioteca Nacional de Lisboa, uma vez que não tivemos acesso ao texto original[9] –agradecemos, aliás, os funcionários da instituição, os quais permitiram a digitalização da obra em meados de 2017, tornando possível a análise aqui realizada. É preciso destacarmos o caráter fugidio do objeto com o qual trabalhamos. A versão portuguesa da obra, a qual analisamos, localiza geograficamente a ação em Turim, enquanto que o anúncio da encenação de *O Cinematógrafo*, publicado no jornal *Gazeta de Notícias*, localiza-a em Berlim. Os nomes das personagens também se alteram, como demonstraremos oportunamente.

O analista de gêneros teatrais de cunho popular vê-se obrigado a trabalhar com a efemeridade. Analisamos aqui um *vaudeville*, gênero eminentemente visual, o qual se perfazia em cena –moldando-se a depender da sociedade que o fruiria. Era, ademais, raramente publicado. A existência desta tradução de *O Cinematógrafo*, datada de 1917, em papel de boa qualidade, demonstra a sua relevância dentre os exemplares do gênero. Em 1917, ano em que já se consolidara o *star system* e o cinema tornara-se uma das mais importantes indústrias em países como os Estados Unidos, o teatro tomava a peito o papel de realizar criticamente a historiografia daquela arte.

O *vaudeville O Cinematógrafo* tem início com a chegada de Alberto Seidler (Martinho Ciccotti, segundo a versão de Acácio Antunes) a sua casa, ao nascer do sol, depois de uma noite de pândega. A esposa Irene espera-o irascível, já que ele era dado às

[7] [PIMENTEL, Figueiredo]. "Binóculo", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1908, p. 2.
[8] [PIMENTEL, Figueiredo]. "Binóculo", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 1908, p. 1.
[9] Há na *web* referências à existência da obra em arquivos físicos ao redor do mundo, todavia, não pudemos acessá-la. Cf. BLUMENTHAL, Oscar; Gustav Kadelburg. *Hans Huckebein: Schwank in drei Akten*. Berlim: Berlin Bloch, 1928.

noitadas. O marido explica-lhe que participou do evento de despedida de certo amigo dileto seu, Boris Mentzky, que zarpava rumo ao estrangeiro. A seguir, chegam à residência do casal os sogros do marido festeiro: Pedro Neuman (Pirro Pirloni, segundo a versão de Antunes) e Rosa Neuman (Mathilde), vindos do campo, onde habitam. O sogro dá ao genro os cumprimentos da parte de certo Dr. Spitzi, que Alberto/Martinho conhecera em Ostende um ano antes. Bem-urdido exemplar do gênero cômico, *O Cinematógrafo* delineia imediatamente o mote da ação.

Outro elemento fundamental entrará em seguida em cena. Trata-se do próprio Boris Mentzky –o suposto viajante de cuja despedida Martinho/Alberto supostamente participara. Boris surge inopinadamente de uma longa estada no Egito, desejoso de estreitar nos braços o amigo (o marido estroina não mentira no que tocava à amizade de ambos), e de conhecer a esposa dele. Irene se enfurece frente à menção do nome de Boris, o suposto autor das tantas noitadas de que Martinho/Alberto participara nos últimos anos; acabando, não muito mais tarde, por descobrir a longa farsa engendrada pelo marido. Com o objetivo de, num só tempo, fazer um agrado à sogra campesina, desculpar-se com a mulher raivosa e repousar da noite agitada, Martinho/Alberto decide convidar as duas senhoras a uma sessão de cinema. O resultado disso o público descobrirá algumas cenas adiante, após o tragicômico retorno das três personagens. A citação, embora longa, é fundamental à análise que se realizará a seguir:

> Pirro –Mas afinal, de que se trata?
> Malvina –Meu Deus! Que terá sucedido!...
> Irene –Tínhamos apenas voltado à esquina da rua.
> Matilde –Perguntei a Martinho o que havia de novo a ver na cidade; ele pergunta-me se já tinha visto o cinematógrafo.
> Malvina –Ah! bem sei! A fotografia animada!
> Matilde –Não, ainda não vi, respondi eu...
> Irene –E então este senhor leva-nos logo, muito pressuroso, ao tal cinematógrafo. Entramos por ali dentro: ia principiar a primeira sessão.
> Matilde –Sentamo-nos. Toca a música, dá sinal a campainha e a sessão começa.
> Irene –Os primeiros números do programa sucedem-se sem novidade (desdobra um programa). A chegada de um comboio à estação de Lyon; Brinquedos infantis; A demolição de um muro; Exercícios de ginástica; A chegada do Czar a Paris.
> Matilde –Agora é que vem o bom e o bonito!

Irene –Oh! Papá! O n. 6!
Martinho – (à parte) Uf!
Matilde –Pirro! assistimos a uma cena!... Só o lembrar-me dela me faz ainda ruborizar!... Não, não quero ouvir contá-la! Vou chorar sozinha para o meu quarto!... Ah! Pirro! Pirro!... Que grande pouca vergonha (sai muito agitada).
Malvina –Tia! Sossegue! então!... (sai atrás dela)
Pirro (à parte) –Uma cena que só lembrá-la faz ruborizar minha mulher! Vou vê-la! (Irene dando o programa a Pirro). Leia, papá!
Pirro (lendo) – "N. 6: Uma aventura na praia de Ostende." E então? Calculo... um quadro um tanto picante...
Irene –O quadro é realmente gracioso. Primeiro, o mar iluminado pelo sol no poente; ondas espumantes; gaivotas voam roçando pela superfície das águas, sobre a praia solitária, um banco. De repente aparece uma mulher elegantemente vestida; olha em volta, como esperando alguém, e senta-se no banco.
Pirro –Já sei! uma entrevista! Ai! que belos bocados se hão de gozar numa praia de banhos!
Irene –Do outro lado, aparece um sujeito.
Pirro (À parte) - Feliz mortal! (alto) Continua...
Irene –Também muito elegante: fato de praia, todo branco, desde os sapatos até ao chapéu. No momento de entrar, volta as costas aos espectadores. Corre para a senhora de braços abertos, cheio de alegria, dá meia volta e aparece-nos de frente. E quem vejo eu?... Meu marido!
Martinho (à parte, acabrunhado) - Tableau!
[...]
Irene –[...] Ouça, papá!... O amoroso par senta-se no banco com mil denguices; ela torce-se voluptuosamente, arregala os olhos, com languidez, abraça-o com ternura; ele suspira, beija-lhe as mãos, ajoelha-se-lhe aos pés...
Pirro –Ah, Martinho! Martinho!
Irene –Parecia um gato enamorado! Por fim, aproxima o seu rosto do dela... que se curva ternamente para ele... e... Ai! papá!... estendem os lábios... assim.
Pirro –E depois? e depois?...
Irene –Neste momento a vista desapareceu... e ficamos às escuras.
Pirro –Ah! que pena! no melhor da festa!
[...]
Irene –Aí tem como eu vim a saber o que meu marido fazia em Ostende!... Pelo cinematógrafo! E ele a escrever-me que estava doente, que não se podia mexer... Acabo de ver como ele se mexia![10]

[10] ANTUNES, Acácio. *O Cinematógrafo. Comédia em 3 atos* (versão livre do italiano). Lisboa: Editor Arnaldo Bordalo, 1917, pp. 14-15.

Conforme depreendemos do diálogo, Martinho/Alberto havia sido um daqueles transeuntes tomados por uma objetiva cinematográfica semelhante àquelas que devassavam a cidade do Rio de Janeiro contemporaneamente à encenação do *vaudeville*, em meados de 1908. No entanto, a leitura do programa do cinematógrafo, feita por Irene, remetem-nos a uma cinematografia bastante anterior: "A chegada de um comboio à estação de Lyon; Brinquedos infantis; A demolição de um muro; Exercícios de ginástica; A chegada do Czar a Paris"[11] compõem o repertório inaugural dos irmãos Lumière.[12] Observem-se, dentre as produções pertencentes ao catálogo dos irmãos: *Arrivée d'un train à Perrache* (França, Lumière, 1896); *Démolition d'un mur* (França, Lumière, 1896), ambas rodadas em Lyon; *Exercices de gymnastique* (Itália, Lumière, *circa* 1897/1898), rodada na Itália; e *Paris: les souverains russes et le président de la République aux Champs-Élysées* (França, Alexandre Promio, Lumière, 1896), rodada na capital do país. Há, no catálogo dos irmãos, uma série de vistas com títulos e temáticas semelhantes. No que concerne a "Brinquedos infantis", o repositório digital registra *Enfants aux jouets* (França, Louis Lumière, Lumière, 1897) –vista rodada por Louis Lumière em Lyon, na qual a sua pequena Andrée consta como uma das personagens–, informando, ainda, a respeito da existência de uma vista anterior de temática semelhante, não catalogada, exibida em fins de 1896 na França.[13]

O fato de grande parte dessas vistas datarem de 1896 leva-nos a imaginar que elas tenham sido assistidas pelos autores de *O Cinematógrafo* entre esse ano e o início de 1897, contemporaneamente ao princípio da penetração dos programas Lumière pelas mais importantes cidades do globo. A única vista inexistente no catálogo é a que serve de mote à peça. No entanto, a famigerada "N. 6" mimetiza os procedimentos de produções congêneres, rodadas nos últimos anos do XIX, nas quais a natureza se dava em espetáculo tanto quanto os homens –há, no catálogo, *Enfants pêchant des crevettes* (Grã-Bretanha, Alexandre Promio, Lumière, 1896), na qual crianças em trajes de banho divertem-se à beira-mar, observadas pelos familiares, tendo como pano de fundo o

[11] ANTUNES, *ibid.*, p. 14.

[12] A câmera de Thomas Edison, por suas grandes dimensões, não podia captar na época essas vistas externas rodadas ao redor do mundo.

[13] CATALOGUE Lumière. Disponível em: https://catalogue-lumiere.com/ [Acesso: 3 de julho de 2020].

portentoso mar da Grã-Bretanha. Na descrição pormenorizada que Irene faz da vista, encontramos o fascínio de seus primeiros espectadores. Exemplo deles é o literato russo Gorky, que, retornando da sessão na qual fora apresentado ao "reino das sombras", em meados de 1896, põe-se a descrever carruagens a surgirem do fundo da fotografia rumo ao espectador, tornando-se maiores à medida que se chegavam; e pessoas, crianças, cachorros, ciclistas... "Tudo se move para o primeiro plano e depois desaparece em algum lugar"[14].

Além do desaparecimento dos personagens tomados pela objetiva, torna-se significativa a interrupção peremptória da ação (o *tableau* ao qual se refere o sogro de Alberto/Martinho). Seja pelo fim do rolo de cerca de um minuto, seja por uma característica interna à *mise-en-scène* desses primeiros filmes, fica patente neles –e especificamente neste ao qual se refere Irene– a incompletude, a sensação de que eles se tratam de secções fugidias da realidade. Noutras palavras, emerge para primeiro plano uma característica que fazia o cinema muito diferente do teatro então encenado, no qual a boca de cena era o cerne em torno do qual o espetáculo orbitava. Numa crônica contemporânea à primeira exibição dessas vistas no Rio de Janeiro, datada de 1897, o cronista e também dramaturgo Figueiredo Pimentel, por meio do diálogo de um casal enamorado que assistia à exibição do Animatógrafo Super-Lumière, encenava a percepção deste mundo que jazia fora de campo, à espera de ser tomado pela objetiva:

> "— Viste bem essa rua de Londres? § — Vi!... É uma fotografia. [...] § — Havia mais povo do outro lado. § — Que lado? § — O lado que se não via. § — Eu tinha desejo de ir lá, quando de repente a rua acabou. § — Foi um relâmpago, mas bastou, filhinha, para se poder calcular o que é Londres. Uma grande cidade, uma cidade enorme...".[15]

O *vaudeville O Cinematógrafo* apresenta perplexidades contemporâneas ao surgimento do cinema, as quais emergiram de seus primeiros ensaístas ainda de forma tateante,

[14] GORKY, Maxim. "The Lumière Cinematograph (4 jul. 1896)". In: Christie, Ian; Richard Taylor (eds.). *The Film Factory*: *Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. London: Routledge & Kegan Paul, 1988, pp. 25-26.

[15] F. C. (pseud. de Figueiredo Coimbra). "Diálogos", *A Notícia*, Rio de Janeiro, 11-12 de dezembro de 1897, p. 1.

desde fins do século XIX.[16] Além disso, os epítetos utilizados pelas personagens, ao longo da peça, para se referirem ao cinema, remetem-nos às produções anteriores à sua industrialização: "Espécie de quadros vivos fotográficos"[17] ou "fotografias animadas"[18] fazem-nos lembrar do anúncio do Animatógrafo Super-Lumière publicado no Rio de Janeiro em dezembro de 1897 –o mesmo entretenimento frequentado pelo casal criado pela pena de Figueiredo Coimbra–, o qual prometia ao público a "exibição nítida e luminosa de fotografias com todos os movimentos naturais".[19]

Extorquido pela personagem do exibidor das vistas cinematográficas (Luiz Pardal, ou Casimiro Melro, segundo a versão de Antunes) ao pedir que retirasse de cartaz a agora já notória "vista n. 6"[20], Martinho/Alberto afirma: "Três mil francos não vale toda aquela caranguejola".[21] Seu sogro retruca: "Mas não é a caranguejola que tu compras, desgraçado, é a tua tranquilidade!".[22] A peça ainda se refere ao cinema como um entretenimento de feira. Assim o exibidor descreve a empresa na qual trabalha: "Nós fazemos parte de uma sociedade belga que tem por toda a parte os seus representantes, e, como deve compreender, trabalhamos todos com o mesmo material. Apresentamo-nos em todas as exposições, nos festejos populares e nas feiras de importância".[23]

Referências depreciativas feitas pelas personagens ao cinematógrafo e ao seu espaço de exibição remetem-nos a um período em que o invento ainda buscava legitimidade. Martinho/Alberto ironiza Pardal/Melro: "crê que eu me prestarei a servir de chamariz à sua barraca?".[24] E, ao saber que a "vista n. 6" se espalha pelo globo, constata: "estou em

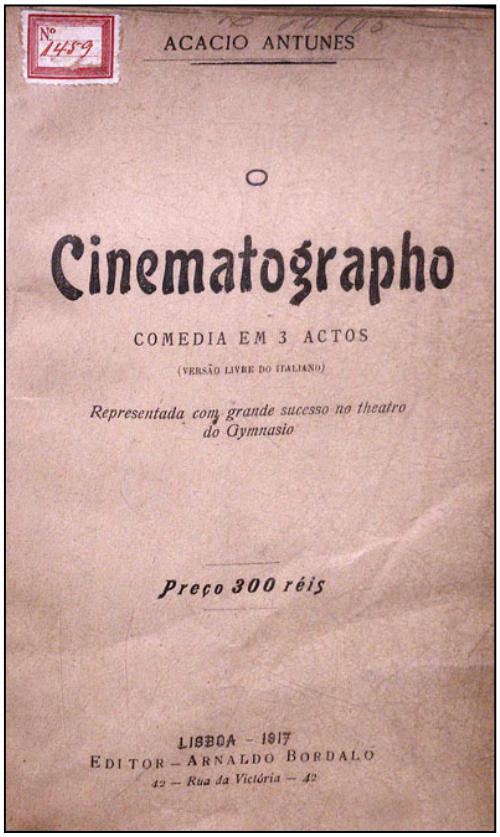
[16] A esse respeito, conferir BANDA, Daniel; José Moure (orgs.). *Le cinéma: naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)*. Paris: Éditions Flammarion, 2008.
[17] ANTUNES, *op. cit.*, p. 30.
[18] *Ibid.*, p. 28.
[19] "Animatógrafo Super-Lumière", *A Notícia*. Rio de Janeiro, 11-12 de dezembro de 1897, p. 4.
[20] Ao conhecer Martinho, o exibidor da famigerada vista "n. 6" afirma: "Não imaginava que o meu n. 6 vivesse nesta cidade. Agora é que eu compreendo o enorme sucesso daquele quadro! O Sr. deve ser muito conhecido. [...]. Não imagina que afluência! Ontem, em vez de seis sessões, vimo-nos obrigados a dar dez! Pode orgulhar-se com isso!" Cf. ANTUNES, *op. cit.*, p. 21.
[21] *Ibid.*, p. 28.
[22] *Ibid.*
[23] *Ibid.*, p. 22.
[24] *ibid.*, p. 21.

caminho da celebridade, figurarei nas feiras entre o burro sábio e a mulher canhão."; "Também em Londres!... E então! Não ando eu exposto por toda a parte como um animal raro?...".[25] Divulgado no âmbito das feiras e circos, o cinema acaba, em seus primórdios, sendo envolto pelo mesmo preconceito que alcançavam aqueles divertimentos. Também apresentado em espaços que tinham como tônica a itinerância e, por isso, considerado pela crítica um gênero menor, este *vaudeville* vinga-se do repúdio por meio da arte, submetendo à sátira feroz a burguesia hipócrita –a qual é ludibriada ou perseguida por uma série de personagens oriundos das classes populares. Exemplo deles é Tobias Krack (o marido da jovem que enceta o colóquio amoroso com Martinho/Alberto), conhecido pela alcunha de "Braço de Ferro", lutador de circo que, palavras de Boris, "arremessa até o teto uma bala de 300 quilos"[26]. "E eu não peso senão 65!",[27] replica o medroso Martinho/Alberto. As personagens e temáticas circenses presentes na peça remetem-nos a Thomas Edison, de cujo estúdio saíram vistas como *Sandow* (Estados Unidos, William K.L. Dickson, Edison Manufacturing Company, 1894), uma espécie de alter-ego de Tobias Krack. O "Maldito Edison",[28] ao qual Martinho/Alberto alude diversas vezes na peça, é nela associado à invenção do cinema, malgrado as vistas assistidas pelas personagens sejam produzidas pelos Lumière.

***Hans Huckebein, Number Nine (or The lady of Ostend), O Cinematógrafo*: a autoria do *vaudeville* e sua longevidade na cena ocidental**

Publicado em 1917, *O Cinematógrafo* historiciza os primórdios do cinema. Os caminhos tortuosos da pesquisa no intuito de aferirmos a data de escrita da peça explicitam a raridade das fontes voltadas ao registro de exemplares tanto do *vaudeville* quanto do primeiro cinema. A obra resistiu ao tempo devido ao seu invulgar sucesso de público, no entanto, a publicação da tradução de Acácio Antunes, realizada em 1917, não oferece pistas para que se compreenda o percurso da obra. Antes o contrário, já que se obliteram, nela, os nomes dos autores, cabendo a Antunes a autoria da "versão livre" da obra, realizada a partir do texto em italiano.

[25] *ibid.*, p. 22-23.
[26] *ibid.*, p. 27.
[27] *ibid.*
[28] *ibid.*, p. 28.



Folha de rosto de *O Cinematógrafo*, publicado em Lisboa (1917). Fonte: Biblioteca Nacional de Lisboa

A obra *Bibliography of English Renditions of Modern German Dramas*, publicada em 1917, fornece-nos o título e a autoria originais de *O Cinematógrafo*. Explicita-nos, ademais, uma análoga dificuldade de aferição da autoria original das obras ali coligidas. Segundo o volume, "frequentemente dramas são mencionados como sendo originários do alemão, não havendo qualquer referência aos autores do original. Os títulos são distorcidos para se enquadrarem ao gosto do tradutor".[29]

Por meio deste guia, descobrimos que *O Cinematógrafo* é obra de autoria de Oskar Blumenthal e Gustav Kadelburg (e não de Gustav Von Moser, como informou a imprensa brasileira), traduzido ao inglês por Burnand e Austin Daly, sob o título de *Number nine (or The Lady of Ostend)* e surgiu originalmente em 1897. Augustin Daly era o proprietário do Daly Theater, tradicional teatro da Broadway em funcionamento da década de 1860 até 1920. Em linhas gerais, no que toca a este contexto primeiro de apresentação, a peça se encena em Nova Iorque em dezembro de 1897, concomitantemente à sua circulação europeia (em inglês e em alemão). O *Le Monde Artiste* dá notícia de representações da obra original, denominada *Hans Huckebein*, em teatros de Berlim e Viena, entre 1897 e 1902 –teatros como o Lessing-Theater, em Berlim, e o Deutsches-Volkstheater, em Viena, em fins

[29] Do original: "Frequently dramas are mentioned as from the German, without any reference to the author of the original. The titles are distorted to suit the taste of the translator." Cf. SCHOLZ, Karl. "Bibliography of English Renditions of Modern German Dramas", *German American annals*. Continuation of the Quarterly *Americana Germanica*. Philadelphia, Pa.: The German American Historical Society, n. 1 e 2, 1917. Disponível em: https://archive.org/details/germanamericana00amergoog/mode/2up [Acesso: 3 de julho de 2020]

de novembro de 1897, e o Schiller Theater, em Berlim, em janeiro de 1902.[30] Weedon Grossmith (1913), produtor de teatro e ator inglês, reporta-se ao pouco sucesso que a peça fizera em Londres em 1898, lamentando-se, todavia, pelo fato de ele ter, em seguida, vendido os direitos da produção a Lawrence Brough, que obteria franco sucesso com a obra ao longo dos próximos sete anos. A imagem abaixo, um postal de *The lady of Ostend*, oriundo da montagem de Brough, distribuído na então longínqua Austrália em 1903, demonstra que Weedon Grossmith tinha razão de se lamentar.



Cartão Postal de *The Lady of Ostend* publicado em Sydney, Austrália (1903). Fonte: *The Lady of Ostend* by F. C. Burnand, presented by Mr. Lawrence Brough and company. In: *David Elliott theatrical postcard collection* (PIC/4008). Sydney: C.I. Rogers; Harrow, England: David Allen & Sons, [ca. 1903].

Na imagem, uma bela jovem trajando uma roupa de banho de um fulgurante vermelho, segundo a última moda, oferece-se, em primeiro plano e ao centro, ao olhar do público que lhe admira ao fundo. A ilustração delineia ainda, no plano de fundo, os contornos das edificações da estação balneária de Ostende, na Bélgica. A cena ilustrada no postal é típica de um momento fundamental do gênero *vaudeville*, no qual diálogos dividem espaço com bailados e canções[31]: a "dama de Ostende" parece preparada para entoar um solo musical –número por meio do qual as personagens protagonistas usualmente se apresentavam nesse gênero de espetáculo.

[30] Cf. *Le Monde artiste: théâtre, musique, beaux-arts, littérature*. Paris, 28 de novembro de 1897, p. 764 e 5 de janeiro de 1902, p. 9.

[31] A respeito deste e de outros exemplares de gêneros teatrais de cunho popular, cf. MENCARELLI, Fernando A. *Cena aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de Arthur Azevedo*. Campinas: UNICAMP, 1999.

A imagem escolhida para ilustrar o espetáculo surpreende os conhecedores da versão portuguesa de *O Cinematógrafo,* dado que a cena em questão inexiste nele. Não pudemos cotejar a versão de Antunes com a obra original, para confirmar se há, nesta, números musicais que o tradutor resolveu eliminar. Em 1908, este *vaudeville* foi encenado no Rio por uma Companhia Dramática, daí o relevo dado ao texto, em detrimento da música. Observamos que *Hans Huckebein, Number Nine (or The lady of Ostend)* e/ou *O Cinematógrafo* tiveram recepções variadas por parte do público, a depender dos sítios pelos quais passaram. Para além das distintas inclinações desses públicos, possíveis de se averiguar apenas por meio de uma ampla análise comparativa que foge ao escopo deste trabalho, é importante destacarmos a grande flexibilidade de que então estavam dotados os gêneros teatrais de cunho popular, nos quais a dimensão da encenação tinha invulgar importância, extrapolando muitas vezes os limites do texto impresso. Portanto, a análise desta peça tendo como referência a versão de Acácio Antunes é incontornavelmente lacunar.

Daí a procurarmos analisá-la em diálogo com a produção (áudio)visual que lhe era contemporânea. Ao fazê-lo, pudemos observar que a maioria das ilustrações localizadas concernentes à obra remete ao âmbito cinematográfico –cerne de *O Cinematógrafo,* embora aconteça fora da cena teatral–, o que atesta a curiosidade do público da época acerca da materialidade do invento. Uma ilustração que explicita com clareza o que afirmamos é realizada por David Allen & Sons, baseados na Grã-Bretanha, em torno de 1898, para a versão da peça de autoria de Burnand. A imagem surpreende pela sofisticação com que se refere ao *medium* ainda no século XIX. Ela alude à cena em que a personagem de Boris Mentsky, "em fato de banho"[32], encontra-se com a famosa dama de Ostende (uma variante da vista protagonizada por Martinho/Alberto), toma o dito casal em dois ângulos: no primeiro, em tamanho ampliado e ao centro, o casal surge de frente, tendo ao fundo o já mencionado cenário contendo a silhueta dos hotéis da orla de Ostende e o público; no segundo ângulo, no canto inferior direito, o casal aparece em tamanho menor, de costas, tomado pela lente do operador. Na primeira imagem, um espectador arguto poderia observar, em

[32] ANTUNES, *op. cit.*, p. 31.

tamanho diminuto, próximo ao cotovelo da dama, a objetiva que se encontra na orla, velada dos olhos do casal.



ALLEN, David. *The Lady of Ostend*. Harrow: Belfast: London: David Allen & Sons Ltd, ca. 1898.

A tradução de Antunes permite-nos perceber a qualidade da carpintaria teatral de *O Cinematógrafo*. Efetivamente, a *Gazeta de Notícias* constataria, ao resenhar o espetáculo: "assunto foi aproveitado com felicidade, porque diverte sem fadiga, faz rir com disparates engraçados e ditos espirituosos [...]".[33] O cinema é, na peça, o dispositivo deflagrador dos quiproquós que levam adiante a ação. Cabe ao mecanismo –ou à "caranguejola"[34], nas palavras depreciativas de Martinho/Alberto–,[35] denunciar os atos dos maridos às esposas (também Pirro Pirloni/Pedro Neuman acaba preso nas teias do aparelho, igualmente apanhado noutra vista comprometedora). As "fotografias animadas"[36] substituem o lenço perdido de Desdêmona, que provoca o ciúme de Otelo, denunciando, de modo sub-reptício, o suposto caso amoroso por ela vivido; ou a carta de Krogstad, a qual a jovem Nora procura impedir que chegue ao marido, pois denuncia o ato de falsidade ideológica por ela cometido no passado, ainda que para o bem dele.[37]

O teatro popular e o erudito utilizam-se prodigamente do expediente da prova comprometedora. *O Cinematógrafo* segue a tradição de gêneros cômicos como a farsa, a comédia de costumes e o teatro cômico-musicado (o *vaudeville*, a opereta, a revista de ano, etc.), que passam em escrutínio a sociedade, satirizando os seus tipos. Tradutor/adaptador sagaz que era, Acácio Antunes dá ao original alemão contornos tipicamente portugueses, com os quais a índole brasileira, por convivência ou ascendência, tão bem dialoga. Isto posto, poderíamos afirmar, apressadamente, que a artesania cênica é a principal responsável por garantir o sucesso da peça, levando-se em consideração as intensas transformações experimentadas pelo cinema nos onze

[33] "Teatros e...: Primeiras, Companhia Dramática Portuguesa", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1908, p. 3.
[34] ANTUNES, *op. cit.*, p. 28.
[35] Eis as acepções que nos interessam de "caranguejola", de acordo com o Houaiss digital: "qualquer coisa mal presa, em desequilíbrio, sem sustentação confiável"; "empresa ou sociedade pouco confiável"; "objeto velho e/ou sem valor"; "carro velho e desconjuntado". Cf. HOUAISS Digital, Disponível em: houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v5-4/html/index.php [Acesso: 8 de julho de 2020]
[36] ANTUNES, *op. cit.*, p. 28.
[37] Sobre ambas as obras, conferir *Otelo*, de William Shakespeare, *circa* 1603, e *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen, 1879. Dentre as edições disponíveis dessas obras, cf. SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000; IBSEN. Henrik. *Casa de Bonecas*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.

anos que separam a versão encenada pela Companhia Portuguesa e a sua estreia alemã, ocorrida em 1897.

Entretanto, a análise da produção artística do período faz emergir para um primeiro plano o desejo de se historicizar o cinema desde os seus primórdios. A exemplo deste *vaudeville* de Blumenthal e Kadelburg, um conjunto de produções literárias –e, mais tarde, cinematográficas– surgidas ao redor do mundo lança ao cinema olhos ao mesmo tempo eufóricos e temerários, dada à incontornável proximidade que o dispositivo cinematográfico (e as imagens por ele engendradas) estabelecia com as fantasmagorias, os sonhos, os pesadelos e os espectros.[38] Ian Christie debruça-se sobre as narrativas que narram a simbiose entre homem e a máquina, produzidas entre as últimas décadas do século XIX e a aurora do XX. Numa era em que a sobrevida poderia ser garantida não apenas pela memória, mas materialmente, por meio de dispositivos como o fonógrafo[39], uma figura como Thomas Edison inspirava medo. No Brasil, Olavo Bilac faz o seu Fantásio chamá-lo de "Jack-the-Ripper da Fantasia", numa crônica contemporânea à exibição das primeiras imagens kinetoscópicas no Rio de Janeiro, em dezembro de 1894.[40] Na peça *O Cinematógrafo*, Martinho/Alberto vitupera: "Ah! aquele Edison! Aquele Edison!... Se o apanho um dia a jeito... dou-lhe uma tosa que o estafo!"[41]. Ao que a sogra, mais tarde, ajunta: "o cinematógrafo levanta-se entre nós como um espectro".[42]

São contemporâneos à aurora do cinema filmes que tomam como tema a materialidade fílmica: a utilização da imagem cinematográfica para a comprovação de crimes, seu poder de devassar a intimidade alheia –intimidade cujo esquadrinhamento não deixava de lado seu lastro com o erotismo.[43] Exemplos são obras como *Peeping Tom* (Estados

[38] CHRISTIE, Ian. "Early Phonograph Culture and Moving Pictures". In: Abel, Richard; Rick Altman (eds.). *The Sounds of Early Cinema.* Bloomington: Indiana University Press, 2001, pp. 3-12.
[39] *Ibid.*
[40] FANTÁSIO (pseud. de Olavo Bilac). "Kinetoscópio", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1894, p. 1.
[41] ANTUNES, *op. cit.*, p. 21.
[42] *Ibid.*, p. 39.
[43] Em 1911, a Giornate del Cinema Muto de Pordenone exibiu o programa "I pericoli del cinema" ("Os perigos do cinema"), composto por filmes rodados de fins da década de 1900 a meados da década de

Unidos, American Mutoscope Company, 1897) e *L'indiscret aux bains de mer/ Peeping Tom at the Seaside* (França, Georges Méliès, Star-Film, 1897), rodadas, respectivamente, nos Estados Unidos e na França no mesmo ano da escrita de *O Cinematógrafo*. A primeira pode ainda ser visionada: principia por tomar as portas de um corredor de apartamentos; concentrando-se, depois, nas fechaduras, o que transforma a câmera num sucedâneo do olho humano, a esquadrinhar a intimidade de cada morador. A segunda obra não resistiu ao tempo, mas seu título –*O indiscreto nos banhos de mar*– surpreende pela proximidade com a temática do *vaudeville* aqui estudado.

Essas fotografias em movimento dialogam com um arcabouço imagético anterior, apresentado com cuidado por Andrea Cuarterolo em *De la foto al fotograma,*[44] obra na qual a pesquisadora observa as continuidades que o cinema estabeleceu, no que tange à temática e à *mise-en-scène*, com dispositivos como o estereoscópio e a lanterna mágica (inclusive no que diz respeito ao escrutínio das intimidades alheias). E, no que tange a este escrutínio, devemos obrigatoriamente recuperar as ponderações de Tom Gunning a respeito do cinema de atrações –a materialidade dos corpos registrados pela objetiva interessava enquanto atração, para além da diegese narrativa.[45]

A "vista n. 6", deflagradora dos quiproquós de *O Cinematógrafo*, considera essas variadas dimensões, ao mesmo tempo imiscuindo-se na intimidade do casal de Ostende e servindo de prova material do encontro furtivo. A interrupção da fita no justo momento em que o casal estendia os lábios para se beijar sugere um romance

1910, os quais tomavam em primeiro plano a imagem cinematográfica, delatora de crimes de maior ou de menor monta. Cf. ROBINSON, David. "I pericoli del cinema/ Perils of the Pictures". In: *Catalogo de Le Giornate del Cinema Muto 30*. Pordenone, 2011, pp. 192-193. Disponível em: https://goo.gl/cpBczr [Acesso: 4 de julho de 2020]. A respeito dos filmes que colocam em primeiro plano a materialidade fílmica, cf. também COSTA, Flávia C. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005; CARVALHO, Danielle Crepaldi. "Metalinguagem no cinema silencioso (1896-1914): a sedução do aparato cinematográfico, os paradoxos da imagem fílmica, a imersão diegética", *Significação*, São Paulo, v. 44, n. 47, janeiro-junho 2017, pp. 178-199.

[44] CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y totografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Ediciones CdF, 2013.

[45] GUNNING, Tom. "The Cinema of Attractions: early film, its spectator and the Avant-Garde". In: Elsaesser, Thomas; Adam Barker. *Early Cinema: space, frame, narrative*. London: BFI Publishing, 1990, pp. 56-62.

ilícito. Pouco se pode fazer frente à impressão de realidade que emana das imagens cinematográficas, tanto pelo que elas explicitam quanto pelo que obliteram, a partir de expedientes como o *tableau*, a fusão e o *fade out*. E, ao mesmo tempo, a verdade supostamente inquestionável da imagem já ali era colocada em debate –pois o marido pego em delito jura que o seu encontro com a misteriosa dama não passara daqueles furtivos momentos registrados, que o beijo encenado num *tableau* sustara-se no plano da realidade, embora aparentasse ter ocorrido no plano da ficção.

> Martinho –Dou-te a minha palavra d'honra que entre mim e aquela senhora, não sucedeu nada mais do que aquilo que tu viste.
> Irene –E queres que eu te acredite, quando te vi já de lábios estendidos para beijá-la?
> Martinho –É verdade... mas não cheguei a dar-lhe o beijo.
> Irene –Sim? porque o maquinismo estacou!
> Martinho –E eu fiz como o maquinismo... estaquei também![46]

No decurso da peça, pondera-se de forma reiterada sobre as especificidades da imagem tomada pela câmera. No que toca à sua incontornável verdade (a qual considera implicitamente a ontologia da fotografia: imagem obtida pela ação da luz sobre os objetos),[47] o protagonista questiona ao sogro diante da resistência da esposa em acreditar em sua inocência: "Como é que o Sr. queria que eu me desculpasse, quando os fatos me acusam com uma evidência esmagadora?".[48] Ao ser questionado pela esposa: "Negarás que essa mulher é tua amante?", a resposta do marido tange a tragicomédia: "Já não me atrevo a negá-lo! Eu próprio começo a acreditar que é verdade!".[49] O caráter de prova inconteste da imagem fotográfica é corroborado pelo sogro debochado, arremedo de filósofo à la portuguesa, para o qual a última das vistas exibidas pela "caranguejola" –a de si próprio, em cima "d'uma mesa,

[46] ANTUNES, *op. cit.*, p. 16.
[47] Recomendamos o seguinte estudo de Tom Gunning a respeito do uso policial da imagem fotográfica visando ao controle dos corpos – uso que remonta a meados do século XIX: GUNNING, Tom. "O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema". In: Charney, Leo; Vanessa R. Schwartz (orgs.). O *cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 33-65.
[48] ANTUNES, *op. cit.*, p. 17.
[49] *Ibid.*, pp. 41-42.

discursando às odaliscas"–, era a justa prova de sua inocência, já que ele estava, na ocasião, "em trajo de eunuco"[50]...

É preciso que digamos algumas palavras sobre os nomes dados às personagens. Atreladas à tradição da baixa-comédia e do melodrama, que tece personagens de superfície, sem psicologismos ou dicotomias, cujas características físicas imprimem-se à flor da pele –gêneros que tão bem se amoldam ao primeiro cinema–, todas as personagens da peça, em especial as masculinas, trazem seus caracteres expressos nos nomes. Assim, se pensarmos na pronúncia do português de Portugal, o protagonista Martinho Ciccotti, soaria, em Portugal, como "Mortinho Chicote". Segundo Weedon Grossmith[51], que protagonizara a obra em sua montagem londrina, seu "herói" fora ali denominado "Wortles", trocadilho explícito com o vocábulo "worthless", imprestável –epíteto que amalgamava bem às *personas* desempenhadas por esse ator inglês, conhecido pelo desempenho de covardes, tolos e esnobes.

O sogro Pirro Pirloni, segundo a tradução portuguesa, remete ao grego Pirro de Élis, filósofo cético inventor do pirronismo. Boris Mentzky, utilizado na tradução portuguesa e repercutido no Rio de Janeiro [Boris Mente], encobre todas as histórias inventadas pelos amigos; o sobrenome do lutador Tobias Krack, igualmente utilizado tanto na tradução portuguesa quando no Rio, é onomatopeia que remete ao ruído da transformação de um esqueleto num "feixe de ossos" –temor nutrido por Martinho/Alberto ao conhecer a profissão do marido da misteriosa dama de Ostende. Já no que toca ao sobrenome do ladino exibidor Casimiro Melro, significa, no sentido figurado, "indivíduo cheio de manhas e espertezas; finório, espertalhão". Transformado em "Pardal" no Rio de Janeiro, fazia ali referência à mais reles das aves existentes no Brasil –"pássaro bisnau" (=velhaco, espertalhão), nas palavras do articulista que resenha a encenação de *O Cinematógrafo* em 1908[52].

[50] *Ibid.*, p. 43.

[51] GROSSMITH, Weedon. "Chapter XVIII". In: *From studio to stage: reminiscences of Weedon Grossmith*. New York: John Lane Company, 1913, p. 266. Disponível em: https://archive.org/details/fromstudiotostag00grosiala [Acesso: 3 julho de 2020].

[52] "Teatros e...: Primeiras, Companhia Dramática Portuguesa", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1908, p. 3.

Nas versões em português, cabem às personagens dos exibidores sustentarem os sentidos comportados pelo título da peça original. O título original de *O Cinematógrafo, Hans Huckebein,* faz referência a um sucesso editorial alemão publicado na década de 1860, a obra infantil ilustrada *Hans Huckebein der Unuchücksrabe* (ou *Hans Huckebein, o corvo do infortúnio,* de 1867), do escritor e caricaturista Wilhelm Busch[53]. Como ao redor do mundo inexistia a relação entre a máquina dos irmãos Lumière e o aludido pássaro, o título recebeu modificações que aludissem ao trocadilho, a exemplo de "Olyckskorpen", ou seja, "corvejador", em sueco[54]. Nas versões em português, os nomes das personagens dos exibidores/operadores da câmera aludem, como se vê, às conotações do título original. Aliás, na época em que *O Cinematógrafo* foi exibido pela primeira vez no Rio de Janeiro, já estava em voga na cidade a expressão depreciativa "fazer fita", cujo sentido figurado encontra-se agora dicionarizado: "ação ou dito que visa iludir, enganar ou impressionar; manha, fingimento"[55] –explorado amplamente pela peça.

O Cinematógrafo surpreende tanto pela urdidura cênica quanto pela agudeza da reflexão sobre o aparato fílmico. Ambos esses motivos fazem com que a peça estabeleça-se longevamente numa cena teatral na qual gêneros ligeiros como o *vaudeville* raramente resistiam ao tempo –dado que a sua característica primordial era a atualidade, o diálogo direto que estabeleciam com a sociedade, como uma revista de costumes. A relevância da peça explicita-se por sua publicação em Portugal em 1917, exatos 20 anos após a estreia alemã, numa época em que raramente exemplares do gênero eram levados ao prelo. A permanência em cena deste *vaudeville* acena para a continuidade do interesse despertada pela história do surgimento do cinema, mesmo depois de décadas.

---

[53] ESAT. Hans Huckebein, der Unglücksrabe. Disponível em: https://esat.sun.ac.za/index.php/Hans_Huckebein,_der_Ungl%C3%BCcksrabe [Acesso: 18 de julho de 2020].

[54] OLYCKSKORPEN. Disponível em: https://www.doria.fi/handle/10024/152253 [Acesso: 18 de julho de 2020].

[55] HOUAISS Digital. Disponível em: houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v5-4/html/index.php [Acesso: 8 de julho de 2020].

A obra colabora com um esforço da indústria do cinema de desvelar ao público os seus meandros: esforço titilado ao longo da história do cinema, para o qual contribuíam revistas sobre os bastidores da cinematografia lançadas, sobretudo, a partir de meados de 1910 (como a norte-americana *Photoplay* –secundadas, no Brasil, por séries cronísticas como "A arte do silêncio", da revista *Careta*, e "Cinematográficas", da revista *Seleta*[56], ambas do ano de 1920–), e por um conjunto de filmes pedagógicos rodados especialmente nos anos 20.[57] O *vaudeville O Cinematógrafo* surpreende, todavia, pela precocidade com que realiza o feito. Ali, o cinema é colocado em debate no calor da hora; contemporaneamente ao primeiro encontro do público com as "fotografias animadas".[58]

Já se viu que esta reflexão sobre as especificidades do aparato cinematográfico realiza-se, desde o princípio da cinematografia, nas próprias fitas de ficção. O primeiro cinema transforma o próprio ato de rodar fitas em atração. Para além das obras citadas acima, imediatamente contemporâneas à primeira encenação de *O Cinematógrafo*, podemos citar, de forma não exaustiva, duas, ambas rodadas em 1908: *Collection de cartes postales* (França, Pathé Frères), exibida no Rio de Janeiro com o título de *Os cartões postais*, em fevereiro de 1908 –um conjunto de quadros que "apanha *instantâneos*" da "cena ultrassugestiva" de certo marido que "aproveita-se do sono da sua esposa numa praia de banhos, para perseguir com declarações amorosas uma gentil rapariga que o atende", acabando por se transformar no assunto dos "cartões postais" que dão título à fita;[59] e *O flagrante pelo cinema* (Brasil, Antonio Leal, Photo-Cinematographica Brasileira, 1908), rodada no Rio de Janeiro por Antonio Leal, cujos

[56] *Photoplay* passa a ser publicada em 1914. Já as séries cronísticas mencionadas são publicadas a partir de 1920, assinadas, respectivamente, pelos pseudônimos de Jack e Mlle. Fulaninha. Dois exemplares dessas crônicas podem ser acessados em MLLE. FULANINHA. "Cinematográficas", *Seleta*, Rio de Janeiro, 7 fevereiro de 1920, ano VI, n. 6 e JACK. "A arte do silêncio", *Careta*, Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1920, ano XIII, n. 605.

[57] A "Giornate" de Pordenone do ano de 2019 apresentou-nos exemplares dessas obras rodados a partir de 1920, no programa "Films on Films". Exemplos: *A Tour of the Thomas H. Ince (Ex Triangle) Studio*, *L'Histoire du Cinéma par le Cinéma/ Le ciné par le ciné* e *The Inventor of Kinematography*, cujas referências completas estão na filmografia deste trabalho.

[58] ANTUNES, *op. cit.*, p. 28.

[59] D. PICOLINO. "Cuidado!", *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 1908, ano II, n. 46.

detalhes nos escapam, já que a fita perdeu-se no tempo, como a maciça maioria da cinematografia nacional rodada no período. Neste mesmo ano, foi rodada *A visit to the seaside* (Grã-Bretanha, George Albert Smith, Natural Colour Kinematograph Co., 1908), obra cujo principal objetivo era testar o processo Kinemacolor, que procurava devolver à película as cores da realidade. Anos mais tarde, em 1912, exibe-se no Rio de Janeiro uma produção intitulada *Na praia de Ostende*: "curiosíssimo filme em cores naturais, tirado na hora do banho - KINEMACOLOR". Não seria um acaso se ambas se tratassem da mesma película, malgrado a obra de Smith tenha sido rodada na Grã-Bretanha (o *vaudeville O Cinematógrafo* já àquela altura transformara Ostende em símbolo por excelência do paraíso decaído...). Para além do grande desenvolvimento ocorrido no cinema nesses pouco mais de vinte anos de que nos ocupamos, havia continuidades temáticas e estruturais que tornavam atual a crítica social estampada no *vaudeville O Cinematógrafo*, daí a sua longevidade.



Fotograma de *A visit to the seaside* (George Albert Smith, 1908).


CINEMA
AVENIDA
MATINÉE — HOJE — SOIRÉE
MARAVILHOSA NOVIDADE !
Duas projecções em côres naturaes pelo admiravel processo
KINEMACOLOR
Exclusividade deste cinema
1
UM DIA DE REGATAS EM HEULEY
(Inglaterra)
em verdadeiras côres naturaes—KINEMACOLOR—Londres
2
A CIGANA
Movimentado e interessante drama americano — WILD-WEST—New York
3
NA PRAIA DE OSTENDE
Curiosissimo film em côres naturaes, tirado na hora do banho — KINEMACOLOR
4
TESTAMENTO EXTRAVIADO
Importante drama de costumes—VITAGRAPH—New York
Chama-se a attenção do respeitavel publico, não só para o extraordinario invento «KINEMACOLOR», nunca visto no Brasil, como para a incomparavel nitidez das fitas communs, quando passadas neste maravilhoso apparelho.

Anúncio da exibição de *Na Praia de Ostende*, no Cinema Avenida (1912). Fonte: Hemeroteca Digital.

Em 1908, ao longo da estada no Rio de Janeiro, a *troupe* da Companhia Dramática Portuguesa dividiu espaço na cena artística da cidade com o célebre Fregoli, multitalentoso transformista italiano que apresentava, dentre as partes do seu variado programa, o "Fregoligraph" –aparato que exibia a sua produção cinematográfica rodada essencialmente entre os anos de 1897 e 1899 (sobretudo em 1898).[60] A exibição dessas vistas oriundas do século XIX, ocorridas dez anos depois de sua rodagem, ao longo de um espetáculo de palco e tela, colabora, ainda uma vez, para que compreendamos a atualidade da obra de Oskar Blumenthal e Gustav Kadelburg na cena brasileira de 1908. Naquela época, o papel do cinema enquanto divertimento se soma ao interesse do público por sua história –para o que cooperam, num só tempo, uma obra como o *vaudeville* de que nos ocupamos e um artista como Fregoli.

Neste sentido, cabe destacarmos que, em 1902, a Companhia Portuguesa Taveira anunciou *O Cinematógrafo* em meio ao repertório integrante da excursão que faria ao Rio naquele ano[61]. Não localizamos, no entanto, registro sobre a encenação da peça,

[60] O IMDB faz referência a algumas fitas suas rodadas entre 1900 e 1905, mas a maioria da sua produção data do final do século XIX.

[61] "Teatros e... Cia Taveira", *Gazeta de Notícias,* Rio de Janeiro, 6 de maio de 1902, p. 2.

que bastante possivelmente não ocorreu. A sua existência no repertório da Cia. Taveira indica-nos a sua relevância em Portugal já no início do século XX. O fato de ela não ter sido encenada no Rio de Janeiro em 1902 deve-se, quem sabe, à diminuição de interesse do público pelo cinematógrafo, malgrado o espetáculo tenha despertado grande curiosidade quando fora primeiro exibido na cidade, nos últimos anos do século XIX.[62] Isso corrobora com o nosso argumento em torno da questão da "atualidade": a mais aguda penetração do *medium* cinematográfico na sociedade determinou a transformação do cinema em assunto teatral.

A industrialização do cinema determina a expansão deste mercado no Brasil, a partir dos anos de 1907-8. Daí o sucesso que a exibição do *vaudeville* de Blumenthal e Kadelburg obtém também na cidade de São Paulo, onde a Companhia Dramática Portuguesa o encena e o reprisa, após o término da temporada carioca.[63] O levantamento na imprensa do Rio de Janeiro levou-nos ainda a encontrar referências à encenação da peça pela Companhia Dramática Dias Braga, no Teatro Apolo, em 1911. Dois anúncios, publicados em dias subsequentes –9 e 10 de dezembro, sábado e domingo–, noticiam a exibição diária de três sessões da peça, às 19h30, 20h45 e 22h00, a "preços de cinema".[64] O anúncio pormenorizado dá mostras da apropriação da versão de Acácio Antunes, reproduzindo-se mesmo os nomes das personagens e o espaço geográfico da ação.

[62] O que não significa que o cinematógrafo não tenha estado presente na cidade ao longo do ano de 1902. Ao contrário, encontramos registros de sua exibição, sobretudo, no Parque Fluminense (estabelecimento situado no Largo do Machado) e no Salão Paris no Rio (situado na Rua do Ouvidor), ambos de propriedade do italiano Paschoal Segreto. Destaque-se que, embora houvessem sido exibidas fitas como *Cendrillon* (França, Georges Méliès, 1899) e *A vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo* (*La Vie et la Passion de Jésus-Christ*, França, Pathé Frères, 1902), não localizamos qualquer referência da imprensa a esses programas, provavelmente porque o caráter novidadeiro do entretenimento havia sido, então, ultrapassado – exemplo disso é que, nos anúncios do Parque Fluminense, o cinematógrafo é elencado como mais um divertimento, entre o *rink* de patinação, a lanterna mágica, os bonecos mágicos e a orquestra. Cf. "Parque Fluminense", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 1902, p. 6; 22 de março de 1902, p. 4; 20 de abril de 1902, p. 6; 26 de abril de 1902, p. 4.

[63] O *vaudeville* foi encenado no Teatro Colombo, nos dias 23 de julho e 2 de agosto de 1908. Cf. "Companhia Dramática Portuguesa: O Cinematógrafo"**,** *Correio Paulistano*, São Paulo, 23 de julho de 1908, p. 5; 2 de agosto de 1908.

[64] **"**A Fita n. 6 (O cinematógrafo)", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1911, p. 6.

A obra era exibida no contexto do teatro por sessões, cuidadosamente analisado por Gomes,[65] que consistiu no esforço do âmbito teatral de mimetizar a estrutura do espetáculo cinematográfico, encurtando as peças para que elas coubessem no tamanho de uma sessão cinematográfica –e, consequentemente, no orçamento do público. O expediente patenteava a já então incontornável penetração do cinema na sociedade carioca.


THEATRO APOLLO

Companhia Dramatica DIAS BRAGA — Direcção do actor Marzullo, da qual faz parte a distincta actriz ADELAIDE COUTINHO

Estréa HOJE Estréa

ESPECTACULOS FAMILIARES

3 Sessões. A's 7 1/2, 8 3/4 e 10 horas 3

PREÇOS DE CINEMA

Representação da engraçadissima comedia em 3 actos, de Blumentha e Kadel, traducção de Accacio Antunes.

A FITA N. 6

(O CINEMATOGRAPHO)

GRANDE SUCCESSO DO THEATRO GYMNASIO DE LISBOA

PERSONAGENS — Martinho Ciecoti, Marzullo; Irene, sua mulher, Adelaide Coutinho; Boris Mentzky, Ramos; Tobias Krack, Barbosu; Mathilde Piroloni, Luiza d'Oliveira; Malvina, sua sobrinha, Herminia Mattos; Pirro Piroloni, seu tio, Bragança; Casemiro Meiro, Tavares; Emilia, Odette; Eduardo, Côrte Real.

ACÇÃO EM TURIM ACTUALIDADE

Scenarios, mobiliarios e adereços de propriedade da Companhia.

Mise-en-scène LIMPA E APROPRIADA

Amanhã — A FITA N. 6 — Amanhã

A SEGUIR: O Conde de Monte Christo e o Homem do Guarda-Chuva, para extrea do actor Olympio Nogueira.

Uma banda da Brigada Policial, gentilmente cedida por seu commandante Ex. o coronel Silva Pessoa, abrilhantará o presente espectaculo.

Anúncio da primeira apresentação de "A fita n. 6", ao longo de três sessões, no carioca Teatro Apolo. Fonte: Fotograma do filme e Hemeroteca Digital

[65] GOMES, Tiago de M. Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2004.

Considerações finais

William Grange tece algumas considerações sobre Oskar Blumenthal preciosas para que compreendamos *O Cinematógrafo*. Doutor precoce em literatura alemã na Universidade de Leipzig, logo Blumenthal torna-se se editor da sessão "Artes e Diversões" do *Berliner Tageblatt*, transformando-se, pouco depois, no Bloddy Oskar –ou, "Sangrento Oskar"–, crítico severo de autores como Henrik Ibsen, de cujos dramas psicológicos ele desdenhava (chamando-os de "corridas de obstáculos psicológicas"[66]). Blumenthal começa a escrever sob pseudônimo no início da década de 1880, tornando-se, uma década depois, o maior colecionador de sucessos teatrais da Alemanha. A estação teatral de 1897-1898 teria sido a sua mais bem-sucedida: "três de suas peças estão entre as cinco mais frequentemente produzidas em palcos alemães".[67] Era, segundo Grange, autor notório por suas obras de superficialidade bem burilada e formulaica, menos pretensiosas que as obras de predecessores seus como Moser (ao qual esta peça é primeiramente atribuída, como vimos), voltadas às fáceis trocas verbais e destituídas de desenvolvimento interno, uma vez que, segundo ele, o público berlinense da última década do XIX não compreenderia personagens dotadas de densidade psicológica.[68]

Não é um acaso que a abordagem do cinema em sua aurora tenha ocorrido a meio do caminho entre a comédia de costumes, a farsa e o *vaudeville*, já que também o cinema de então era feito de bidimensional superficialidade, de fotografia sobre base de nitrato, de aparência. É importante chamarmos igualmente a atenção para o esforço de realização de historiografia do primeiro cinema, intentada no calor da hora por esta peça, esforço que se refaz a cada reencenação dela, ao longo dos cerca de vinte anos dos quais este artigo se ocupa, malgrado as modificações ocorridas na arte cinematográfica neste decurso de tempo.

---

[66] No original: "psychological steeple chasing.". Cf. *Theatralische Eindrücke*, Berlin: Hofmann, 1909, p. 112, apud. GRANGE, William. "Blumental, Oskar (1852-1917)". In: *Historical dictionary of German theater*. 2nd Edition. Lanham: Boulder/ New York/ Toronto/ Plymouth: Rowman & Littlefield, 2015, p. 38.

[67] No original: "The most successful season came in 1897-1898, when three of his plays were among the top five most frequently produced on German stages.". Cf. GRANGE, *op. cit.*, p. 38.

[68] *Ibid.*, pp. 37-39.

Porém, além disso, considerando-se que o teatro precisa se viabilizar comercialmente, tal esforço se sustenta devido, num só tempo, a exemplar urdidura da obra e às muitas continuidades mantidas pelo cinema. E exemplo cabal dessas continuidades é o fascínio/temor inspirado pela materialidade da imagem, no seu poder tanto de capturar os instantes fugidios, servindo de prova aos atos reprováveis cometidos pelas criaturas tomadas pela objetiva, quanto de inventá-los. Porque, ao fim e ao cabo, ao menos no que tocava ao episódio registrado pela vista n. 6, o covarde Martinho/Alberto era fiel à esposa...

Referências bibliográficas

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). "O Teatro", *A Notícia*, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1907. In: Azevedo, Arthur; Larissa O. Neves; Orna M. Levin (orgs.). *O Theatro. Crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas, SP: UNICAMP, 2009.

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). "O Teatro", *A Notícia*, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1908. In: Azevedo, Arthur; Larissa O. Neves; Orna M. Levin (orgs.). *O Theatro. Crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas, SP: UNICAMP, 2009.

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). "O Teatro", *A Notícia*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1908. In: Azevedo, Arthur; Larissa O. Neves; Orna M. Levin (orgs.). *O Theatro. Crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas, SP: UNICAMP, 2009.

ALLEN, David. *The Lady of Ostend*. Harrow: Belfast: London: David Allen & Sons Ltd., ca. 1898.

"Animatógrafo Super-Lumière", *A Notícia*. Rio de Janeiro, 11-12 de dezembro de 1897, p. 4.

ANTUNES, Acácio. *O Cinematógrafo. Comédia em 3 atos* (versão livre do italiano). Lisboa: Editor Arnaldo Bordalo, 1917.

"Artes e Artistas: Pavilhão Internacional", *O País*, Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1911, p. 5.

BANDA, Daniel; José Moure (orgs.). *Le cinéma: naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)*. Paris: Éditions Flammarion, 2008.

BLUMENTHAL, Oscar; Gustav Kadelburg. *Hans Huckebein: Schwank in drei Akten*. Berlim: Berlin Bloch, 1928.

CARVALHO, Danielle C. "Emulações do chic: o 'Binóculo' de Figueiredo Pimentel e a instituição do hábito elegante de se ir ao cinema". In: Mendes, Leonardo; Pedro Paulo G. F. Catharina (orgs.). *Figueiredo Pimentel*: *um polígrafo na Belle Époque*. São Paulo: Alameda, 2019, v. 1, pp. 131-173.

CARVALHO, Danielle C. "Metalinguagem no cinema silencioso (1896-1914): a sedução do aparato cinematográfico, os paradoxos da imagem fílmica, a imersão diegética", *Significação*, São Paulo, vol. 44, n. 47, janeiro-junho 2017, pp. 178-199.

CHRISTIE, Ian. "Early Phonograph Culture and Moving Pictures". In: Abel, Richard; Rick Altman (eds.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 3-12.

"Cinema Avenida", *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 2 de fevereiro de 1912, p. 8.

"O Cinematógrafo", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de junho de 1908, p. 6.

"Companhia Dramática Portuguesa: O Cinematógrafo", *Correio Paulistano*, São Paulo, 23 de julho de 1908, p. 5 .

"Companhia Dramática Portuguesa: O Cinematógrafo", *Correio Paulistano*, São Paulo, 2 de agosto de 1908, p. 7.

COSTA, Flávia C. *O primeiro cinema*: *espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

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

DALY, Joseph F. *The Life of Augustin Daly*. *Samuel Stark Theatre Collection*. New York: The Macmillan Company, 1917.

ESAT. "Hans Huckebein, der Unglücksrabe". Disponível em: https://esat.sun.ac.za/index.php/Hans_Huckebein,_der_Ungl%C3%BCcksrabe [Acesso: 18 de julho de 2020].

"Enfants aux Jouets". In: *Catalogue Lumière*. Disponível em: https://catalogue-lumiere.com/enfants-aux-jouets/ [Acesso: 6 de julho de 2020]

F. C. (pseud. de Figueiredo Coimbra). "Diálogos", *A Notícia*, Rio de Janeiro, 11-12 de dezembro de 1897, p. 1.

FANTÁSIO (pseud. de Olavo Bilac). "Kinetoscópio", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1894, p. 1.

"A Fita n. 6 (O cinematógrafo)", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 dezembro de 1911, p. 6.

GOMES, Tiago de M. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2004.

GORKY, Maxim. "The Lumière Cinematograph (4 de julho de 1896)". In: Ian Christie and Richard Taylor, eds. *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. London: Routledge & Kegan Paul, 1988, pp. 25-26.

GRANGE, William. "Blumental, Oskar (1852-1917)". In: *Historical dictionary of German theater*. 2nd Edition. Lanham: Boulder/New York/ Toronto/Plymouth: Rowman & Littlefield, 2015, pp. 37-39.

GROSSMITH, Weedon. "Chapter XVIII". In: *From studio to stage: reminiscences of Weedon Grossmith*. New York: John Lane Company, 1913, pp. 263-267. Disponível em: https://archive.org/details/fromstudiotostag00grosiala [Acesso: 3 de julho de 2020].

GUNNING, Tom. "The Cinema of Attractions: early film, its spectator and the Avant-Garde". In: Elsaesser, Thomas; Adam Barker. *Early Cinema: space, frame, narrative*. London: BFI Publishing, 1990, pp. 56-62.

____. "O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema". In: Charney, Leo; Vanessa R. Schwartz (orgs.). O *cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 33-65.

IBSEN. Henrik. *Casa de Bonecas*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.

JACK. "A arte do silêncio". In: *Careta*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1920, ano XIII, n. 605.

MENCARELLI, Fernando A. *Cena aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de Arthur Azevedo*. Campinas: UNICAMP, 1999.

MLLE. FULANINHA. "Cinematográficas", *Seleta*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 6, 7 de fevereiro de 1920.

Le Monde artiste: théâtre, musique, beaux-arts, littérature, Paris, 28 de novembro de 1897, p. 764 e 5 de janeiro de 1902, p. 9.

OLYCKSKORPEN. Disponível em: <https://www.doria.fi/handle/10024/152253>. [Acesso: 18 de julho de 2020].

"Parque Fluminense", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 1902, p. 6.

"Parque Fluminense", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 de março de 1902, p. 4.

"Parque Fluminense", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 de abril de 1902, p. 6.

"Parque Fluminense", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 de abril de 1902, p. 4.

PICOLINO, D.. "Cuidado!", *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano II, n. 46, 22 de fevereiro de 1908.

[PIMENTEL, Figueiredo]. "Binóculo", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1908, p. 2.

[PIMENTEL, Figueiredo]. "Binóculo", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 1908, p. 1.

ROBINSON, David. "I pericoli del cinema/ Perils of the Pictures". In: *Catalogo de Le Giornate del Cinema Muto 30*. Pordenone, 2011, pp. 192-193. Disponível em: https://goo.gl/cpBczr [Acesso: 4 de julho de 2020].

"Salão Paris no Rio", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 de maio de 1902, p. 6.

SCHOLZ, Karl. "Bibliography of English Renditions of Modern German Dramas". In: *German American annals* (Continuation of the Quarterly *Americana Germanica*), Philadelphia: The German American Historical Society, n. 1 e 2, 1917. Disponível em: https://archive.org/details/germanamericana00amergoog [Acesso: de julho de 2020].

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

SOUZA, José Inácio Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.

"Teatros e...: Primeiras, Companhia Dramática Portuguesa", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1908, p. 3.

"Teatro Apolo", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1911, p. 8.

"Teatro São Pedro de Alcântara: Fregoli", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 de junho de 1908, p. 6.

"Teatros e... Cia Taveira", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 de maio de 1902, p. 2.

"The Lady of Ostend", by F. C. Burnand, presented by Mr. Lawrence Brough and company. In: *David Elliott theatrical postcard collection* (PIC/4008). Sydney: C.I. Rogers; Harrow, England: David Allen & Sons, [ca. 1903]. Disponível em: http://nla.gov.au/nla.obj-145696999/view [Acesso: 3 de julho de 2020].

Theatralische Eindrücke, Berlin: Hofmann, 1909.

ZENO. Busch, Wilhelm/.../Hans Huckebein der Unglücksrabe. Disponível em: http://www.zeno.org/Literatur/I/bwe1490a [Acesso : 18 de julho de 2020].

Páginas web

CATALOGUE Lumière. Disponível em: https://catalogue-lumiere.com/ [Acesso: 3 de julho de 2020].

FILMOGRAFIA BRASILEIRA. Disponível em: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p [Acesso: 3 de julho de 2020].

FONDATION JÉRÔME SEYDOUX PATHÉ: Disponível em: http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/ [Acesso: 5 de julho de 2020].

HEMEROTECA Digital. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/ [Acesso: 5 de julho de 2020].

HOUAISS Digital. Disponível em: houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v5-4/html/index.php [Acesso: 8 de julho de 2020].

IMDB. Disponível em: www.imdb.com [Acesso: 8 de julho de 2020].

Filmografia

Arrivée d'un train à Perrache (vue n. 127) (França, Lumière, 1896)

Collection de cartes postales (*Os cartões postais*, França, Pathé Frères, 1908)

Cendrillon (França, Georges Méliès, Star-Film,1899)

Démolition d'un mur (vues 40.1, 40.2) (França, Louis Lumière, Lumière, 1896)

Enfants aux jouets (vue n. 43) (França, Louis Lumière, Lumière, 1897)

Exercices de gymnastique (vue n. 999) (Itália, Lumière, *circa* 1897/1898)

O Corso de Botafogo (Brasil, Antonio Leal, Photo-Cinematographia Brasileira, 1908)

O Corso de Botafogo (Brasil, William Auler, William e Cia., 1908)

O Corso de 19 de fevereiro (Brasil, William Auler, William e Cia., 1908)

Enfants pêchant des crevettes (vue n. 45) (Grã-Bretanha, Alexandre Promio, Lumière, 1896)

O flagrante pelo cinema (Brasil, Antonio Leal, Photo-Cinematographica Brasileira, 1908)

La Vie et la Passion de Jésus-Christ (França, *A vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo*, Pathé Frères, 1902)

Les Inconvénients du cinématographe (França, Pathé Frères, 1908)

L'indiscret aux bains de mer/ Peeping Tom at the Seaside (França, Georges Méliès, Star-Film, 1897)

L'Histoire du Cinéma par le Cinéma/ Le ciné par le ciné (França, Raoul Grimoin-Sanson, 1927)
The Inventor of Kinematography (França, Gaumont Graphic, 1921)
Paris: les souverains russes et le président de la République aux Champs-Élysées (vue n. 163) (França, Alexandre Promio, Lumière, 1896)
Peeping Tom (Estados Unidos, American Mutoscope Company, 1897)
Sandow n. 2 e 3 (Estados Unidos, William K.L. Dickson, Edison Manufacturing Company, 1894)
The story the Biograph told (Estados Unidos, American Mutoscope & Biograph, 1904)
[A Tour of the Thomas H. Ince (Ex Triangle) Studio] (Estados Unidos, Hunt Stromberg, Thomas H. Ince, 1920)
A visit to the seaside (Grã-Bretanha, *Na praia de Ostende*, George Albert Smith, Natural Colour Kinematograph Co., 1908)

Data de recepção do artigo: 9 de julho de 2020
Data aceitação do artigo: 12 de novembro de 2020

Para citar este artigo:

CREPALDI CARVALHO, Danielle. "O cinema no palco: *O Cinematógrafo* (1897) na cena teatral carioca dos anos de 1900", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 19-51. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/276> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Danielle Crepaldi Carvalho** é Doutora em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos Literários da Universidade de Campinas (IEL-UNICAMP), com a tese "Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922", centrada na análise das primeiras impressões suscitadas pelo cinema nos literatos da capital brasileira. Desenvolve, atualmente, um projeto de Pós-Doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo –sob a supervisão do Prof. Dr. Eduardo Morettin e auxílio da FAPESP (15/06383-4)–, o qual se debruça sobre os usos dos sons durante a voga do "cinema silencioso". E-mail: megchristie@gmail.com.

El arribo del *film d'art* a la Argentina (1908-1913)
Apropiaciones lejanas de un dispositivo de promoción del cine

Emiliano Jelicié*

Resumen: Este trabajo aborda las condiciones de circulación, recepción y legitimación del *film d'art* en la Argentina bajo la perspectiva del dispositivo promocional desplegado para tales fines. La confluencia de este hecho comercial y cultural sin precedentes con el surgimiento de las primeras secciones de crítica de cine en la prensa gráfica argentina (junto con otras innovaciones locales que impulsaron la puesta en valor del espectáculo cinematográfico), constituye el punta pié inicial para abordar un conjunto más amplio de rasgos y apropiaciones que iluminan una zona de la historia del cine en la Argentina poco explorada hasta nuestros días.

Palabras clave: *film d'art*, dispositivo promocional, cine y literatura, cine y teatro, Pathé, melodrama.

The arrival of the *film d'art* in Argentina (1908-1913). Distant appropriations of a cinema promotion device

Abstract: This work studies the conditions of circulation, reception and legitimation of *film d'art* in Argentina from the perspective of its promotional device. The confluence of this unprecedented commercial and cultural phenomenon with the emergence of the first film critics in the Argentine press (along with other local innovations that promoted the enhancement of the film show), constitutes the starting point to address a broader set of features and appropriations that illuminate an area of film history in Argentina little explored to this day.

Keywords: *film d'art*, promotional device, cinema and literature, cinema and theater, Pathé, melodrama.

A chegada do *film d'art* na Argentina (1908-1913) Apropriações distantes de um dispositivo de promoção do cinema

Resumo: Este trabalho estuda as condições de circulação, recepção e legitimação do *film d'art* na Argentina a partir do *dispositivo promocional* desenvolvido para tais fins. A confluência desse fato comercial e cultural sem precedentes com o surgimento das primeiras seções da crítica cinematográfica na imprensa argentina (junto com outras inovações locais que promoveram a valorização do cinema), constitui o ponto de partida para abordar um conjunto mais amplo de recursos e apropriações que iluminam uma área da história do cinema argentino pouco explorada até hoje.

Palavras-chave: *film d'art*, dispositivo promocional, cinema e literatura, cinema e teatro, Pathé, melodrama.

Introducción[1]

Como suele decirse cada vez que se habla de los inicios del cine en la Argentina, nuestro país tardó muy poco tiempo en importar el invento para explotarlo comercialmente a la par de las principales ciudades del mundo. Sin embargo, y a diferencia de lo que ocurrió en muchos de esos otros lugares, los primeros años constituyen una época prácticamente muda en lo referente a comentarios u opiniones sobre los films exhibidos. El investigador que intente echar algo de luz sobre la cuestión advertirá que incluso en las carteleras de espectáculos de los periódicos y las revistas rara vez figuran los títulos de los films entre la información destacada. Al comienzo del segundo lustro del siglo XX el número de espectadores en Buenos Aires empezó a experimentar un crecimiento exponencial[2] y, a pesar de ello, las películas todavía no eran objeto de ningún tipo de reflexión en la prensa gráfica. Fuera de la típica nota de divulgación técnica que explicaba algún aspecto del funcionamiento del aparato cinematográfico, la prensa se limitaba con suerte a informar los horarios de los programas y los precios de las entradas, con el circunstancial agregado de alguna adjetivación grandilocuente sobre la arquitectura de la sala y sus comodidades, pero no más que eso.

A partir de la década del diez –o, para ser más exactos, desde noviembre de 1908–, la situación acusó algunos cambios significativos. Estos cambios obedecieron en gran medida a las nuevas estrategias de promoción y circulación del cine pergeñadas en Francia en torno al *film d'art*, cuyos efectos en la plaza argentina fueron inmediatos. La leyenda es conocida: hacia 1907 el cine europeo empezó a sufrir lo que George Sadoul dio en llamar la "crisis del tema".[3] Pasados los años de esplendor y asombro

[1] El presente artículo es una versión reducida del capítulo de un libro de próxima aparición dedicado a investigar los modos de circulación y recepción del cine francés durante el período silente en la Argentina.

[2] Según estadísticas municipales, en 1907 la cantidad de espectadores cinematográficos en la Capital fue de 4.807.020, mientras que en 1910 esa cifra aumentó a 8.567.350. Véase: HOURCADE, R. "Importancia del cinematógrafo. Amplia popularidad del espectáculo. Datos interesantes", *Excelsior*, n. 99, 1 de enero de 1916, p. 7.

[3] SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial*. Barcelona: Siglo XXI, 2007, p. 61.

por la maravilla técnica, el público comenzó a advertir que las películas repetían de manera incansable los mismos argumentos y temáticas. Aburrido en su falta de inventiva, el cine parecía retroceder al estadio "plagiario" de sus comienzos. Este déficit creativo generó una retracción del público y la amenaza de una consecuente declinación del negocio. El quiebre financiero de una cierta cantidad de salas y compañías productoras europeas borroneaba un horizonte incierto y oscuro. Sadoul remite a un testimonio de la prensa francesa que cifra la "manía imitativa" del cine en esos "melodramas *express* en que la condesa se casa, pierde a su hija, se arroja al agua, la salva un saboyano barbudo y después de dieciocho años encuentra a su hija y la reconoce por la marca de su linaje".[4] Esta clase de juicios despectivos contra el cine eran a su vez capitalizados por aquellos que integraban los ámbitos sociales establecidos como legítimos, donde la "buena cultura" se asociaba a las obras consagradas del teatro, la literatura, la pintura o la música sinfónica, pero de ninguna manera a las incipientes narrativas cinematográficas.

El *film d'art* fue una respuesta a ese estado de cosas. Principalmente, fue un intento de calibrar el carácter popular del cine con las formas consagradas del arte. Para ello, recurrió a la adaptación de las obras clásicas y contemporáneas del repertorio europeo –primordialmente de origen francés–, con el que el público argentino estaba familiarizado desde hacía varias décadas por vía del consumo de libros, la prensa escrita y los espectáculos teatrales. Esta familiaridad involucraba a los autores de dichas obras, los grandes *"hommes de lettres"* que, clásicos o contemporáneos, muertos o vivos, oficiaban de garantes a priori de la calidad de las adaptaciones cinematográficas, aun cuando la mayoría de ellos no tuviera injerencia alguna en la realización de las películas. En este sentido, lo que se observa en la estrategia promocional del *film d'art* es la puesta en valor de la figura del autor en el sentido de "autor de textos", bajo un doble estatuto: abarcaba tanto al autor de la obra fuente que oficiaba de base argumental del film como al autor del texto adaptado de la misma, esto es, del guión o libro cinematográfico. Esto último constituye el giro verdaderamente novedoso de las compañías artísticas: al contar los franceses con una

[4] *Íbid.*

tradición en derecho de propiedad literaria y artística, se habían dado las condiciones para abrir paso a un nuevo contingente de escritores que dedicaran su pluma *full time* a la realización de películas. En la Argentina en cambio todavía no existía una norma que regulara la autoría de las obras, y cuando se sancionó la primera ley en septiembre de 1910, la protección recayó únicamente sobre los espectáculos teatrales.[5] De buenas a primeras, un empresario de teatro se veía obligado a descargar porcentajes de ganancias por esos derechos, mientras que los exhibidores de films quedaban exentos por completo. El cine parecía perfilarse así como un negocio más rentable. ¿Quién iba a elegir el teatro si los films artísticos ofrecían las mismas obras pero a un costo de exhibición ostensiblemente más bajo?

Entre las novedades que el *film d'art* trajo al ámbito local hay que sumar el surgimiento de las primeras secciones de crítica de cine en la prensa escrita. No es azaroso que hayan aparecido inicialmente en *Caras y caretas*, cuyo director, Eustaquio Pellicer, era pionero en materia de exhibiciones cinematográficas al haber organizado junto al empresario Facundo Pastor la primera función de películas francesas en el país en 1896.[6] La revista se dispuso a acompañar este fenómeno con reseñas semanales –anónimas o firmadas–, que oscilaron entre la franca promoción publicitaria afín a los intereses de los empresarios ligados a la revista, y una reflexión, todavía inespecífica pero bastante audaz para la época, sobre los nexos y diferencias entre el cine y las demás artes. A su vez, estas primeras críticas empezaron a publicarse en pleno proceso de recambio arquitectónico de los espacios de exhibición, cuando de los locales multiuso (que no solo estaban emplazados en salones de espectáculos sino también en cafés, cervecerías, restaurantes, hoteles, casinos, parques de diversiones y hasta institutos de menores) se iba a pasar a las salas construidas con fines exclusivamente

[5] Esta primera ley –la número 7.902, conocida también como "ley Clemenceau"– fue aprobada por el Congreso Nacional a solicitud del político y escritor Georges Clemenceau cuando este, de visita en Buenos Aires un mes antes, vio con indignación que su pieza *Le voile de bonheur* estaba siendo representada sin su consentimiento. Veáse, entre otros, el matutino *El Diario* del 13 de agosto de 1910.

[6] Se trata de la célebre función del 18 de julio de 1896 organizada en el Teatro Odeon (Esmeralda 367), todavía considerada por la historiografía como la primera proyección pública y la introducción de las vistas Lumière en el país. En un ensayo de próxima aparición "A las sombras de Lumière" me propongo analizar las causas y pormenores de este mito de origen.

cinematográficos. Era época, por tanto, de remodelaciones y cambios de nombre en el centro de Buenos Aires. Es lo que ocurrió por ejemplo con el Cinematógrafo Nacional (Corrientes 848), que en enero de 1911 fue reconvertido en uno de los espacios para espectáculos más lujosos del centro y pasó a llamarse Cine Opera, o con el Select (Suipacha 482, antes Select American Biograph), donde se colocó un gran techo corredizo de última tecnología para conseguir aire fresco en las noches veraniegas, en un edificio caracterizado por sus fastos de "distinción" y "elegancia".[7]

Por último, el arribo del *film d'art* a la Argentina permite vislumbrar que la crisis de los temas y del cine en general se sintió como un coletazo de un malestar más profundo. Este malestar surgía de reconocer que los hábitos de consumo cultural y artístico estaban transformándose drásticamente en la naciente cultura de masas. En este punto, es curioso comprobar que, al igual que en la cita de Sadoul, la palabra "melodrama" va a aparecer en la prensa argentina como un comodín recurrente para endilgar todos los males de la cultura al teatro moderno de corte psicológico y social –una de las fuentes principales del *film d'art*–, cuando lo que se estaba transformando eran los hábitos de consumo artístico y cultural en su conjunto. El traspaso al *serial* de muchos realizadores que comenzaron trabajando en las compañías artísticas es una expresión más de esa "avalancha melodramática", que muestra también que lo que el proyecto del *film d'art* se propuso frenar en un principio –el melodrama *express*, la tendencia a los bajofondos, el policial–, lo terminó alentando a más largo plazo.

Pero vayamos por partes. ¿Qué fue realmente el *film d'art*? ¿Cuándo y cómo llegó a la Argentina?

Primeros estrenos, primeras críticas

Dos films estrenados a fines de 1908 inician la serie de films artísticos en Buenos Aires: *La arlesiana* (28 de noviembre) y *El asesinato del Duque de Guisa* (26 de diciembre).

[7] "Todo allí es aéreo, elegante, ligero: sin pesadeces molestas, sin apreturas. Parece la sala una verdadera canastilla de flores, y desde el momento quo se entra en ella se respira un ambiente de suprema elegancia a la par que de comodidad y bienestar". En: "Un cinematógrafo modelo. Los espectáculos al aire libre", *Caras y caretas*, n. 794, 20 de diciembre de 1913, p. 5.

Distanciados entre sí por poco menos de un mes, su cercanía temporal respecto de sendos estrenos en Francia es todavía más notable. *La arlesiana* (*L'Arlésienne*, Paul Capellani, 1908) se había presentado en París el 16 de octubre bajo los auspicios de la Sociedad Cinematográfica de Autores y Gentes de Letras (SCAGL), a instancias de Pathé Frères como distribuidora, mientras que *El asesinato del Duque de Guisa* (*L'Assassinat du Duc de Guise*, André Calmettes y Charles Le Bargy, 1908) lo había hecho el 17 de noviembre, en la célebre *première* del Salón de Charras donde Le Film d'Art –compañía fundada por los hermanos Laffitte y dirigida por Henri Lavedan y Charles Le Bargy, miembros de la Academia Francesa y de la Comedia Francesa, respectivamente– nació oficialmente. La aclaración no es ociosa: se suele atribuir el comienzo del *film d'art* a *El asesinato del Duque de Guisa* cuando en verdad la génesis de los "films artísticos" no se puede medir con una sola referencia fílmica, así como tampoco es reductible a la estrategia comercial de una única compañía productora, por muy hábil que esta fuera al autobautizarse con el nombre genérico de sus productos.

La otra cuestión destacable es que tanto Le Film d'Art como la SCAGL no funcionaron de manera independiente, sino que establecieron convenios de distinto grado con Pathé Frères, que empezó como distribuidora y promotora de sus películas, pero luego –y muy rápidamente– logró tener injerencia en rubros de producción tan decisivos como el armado de los decorados, el vestuario y la elección de la plantilla de actores. Cuando en 1909 la Pathé creó sus "Series de Arte", la SCAGL ya era un satélite a su medida pues había perdido toda independencia artística. Le Film d'Art tuvo un destino similar con sucesivos contratos que fueron quitándole libertad en las decisiones creativas hasta que, al poco tiempo, fue absorbida por Pathé.

Los avisos en la prensa gráfica argentina dan testimonio de que en 1909 la compañía Gaumont ya había lanzado sus "Grandes Films Estéticos", con dirección de Louis Feuillade; Eclipse había hecho lo propio con la "Serie de Arte"; y Éclair había fundado la Asociación Cinematográfica de Autores Dramáticos (ACAD). Era evidente que el estilo *film d'art* se había impuesto como un signo cultural de la época. Incluso en Estados Unidos se fundó una compañía emulando esas características, la Famous Players Film

Company –conocida por su eslogan "Famous Players in Famous Plays"–, cuyo primer estreno sin embargo fue rodado en Francia y por franceses: *Los amores de la reina Elizabeth* (*Les Amours de la reine Élisabeth*, de Louis Mercanton y Henri Desfontaines, 1912), con la célebre Sarah Bernhardt y Lou Tellegen en los roles protagónicos.

En la Argentina no se fundaron compañías análogas en lo inmediato, aunque la influencia de este fenómeno no tardó en hacerse notar en lo relativo a la concepción y promoción de ciertas producciones locales.[8] Una de ellas fue *La muerte civil* (Mario Gallo, 1910), que era presentada como un "maravilloso *film d'art* hecho en nuestra capital por elementos de fama universal"[9], en referencia a la obra teatral en la que se inspiraba (la pieza homónima de Paolo Giacometti) y a sus dos figuras más destacadas (los actores sicilianos Giovanni Grasso y Marinella Bragaglia).[10] Ambos se encontraban en Buenos Aires para presentar la obra de Giacometti en los teatros San Martín y Marconi, y es evidente que para Gallo esta circunstancia fue determinante a la hora de concebir su versión fílmica, cuyo valor era medido por sus cualidades imitativas: reproducía "en 55 cuadros (…) todas las emocionantes escenas de la obra",[11] en las que actuaban las mismas figuras que en la versión teatral. De ahí que para el redactor de la reseña la prueba de fidelidad de la cinta era sentir "la misma impresión" que había experimentado unos meses antes en el teatro, lo mismo que el público, que "aplaudía los gestos y las actitudes de Grasso como si hubiese estado en presencia del gran actor".[12]
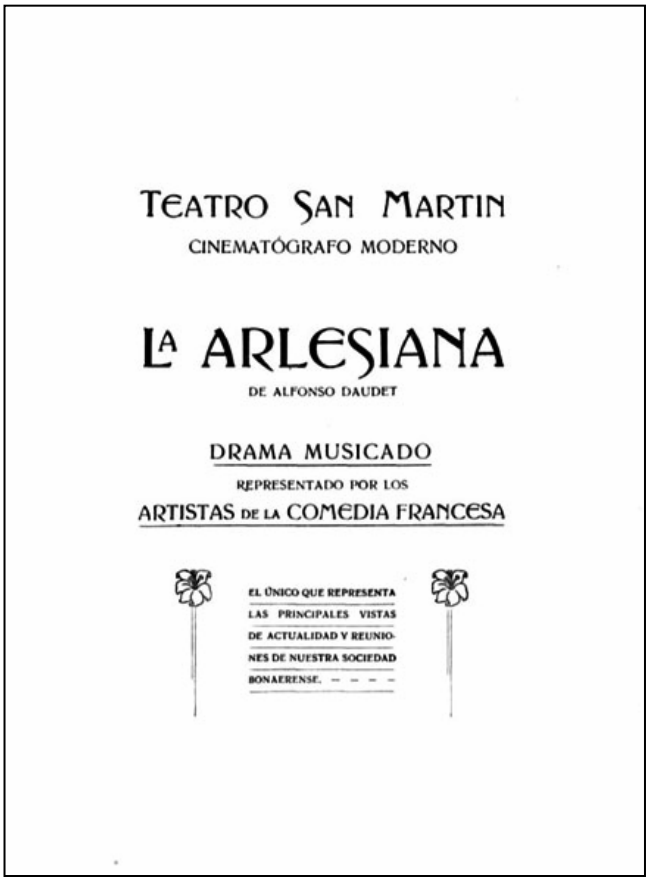
---

[8] Para un análisis de las influencias del *film d'art* en las primeras ficciones históricas argentinas, véase: CUARTEROLO, Andrea. "El cine histórico argentino durante el período silente: Dos modelos estéticos e ideológicos en pugna", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 233-276. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/258 [Acceso: 31 de agosto de 2020].

[9] "Una notable cinta cinematográfica. *La muerte civil* interpretada por Mario Grasso", *Caras y caretas*, n. 637, 17 de diciembre de 1910, p. 8.

[10] Con el apuro e improvisación que esta circunstancia pudo haber impuesto al rodaje, queda claro que la sola reproducción, una por una, de las escenas de la obra, iba a cumplir con el deber de dignificar la película. En ese momento el arte dramático todavía acaparaba las preferencias del consumo cultural en la Argentina y era el principal parámetro de valor.

[11] "Una notable cinta cinematográfica. *La muerte civil* interpretada por Mario Grasso", *op. cit.*, p. 8.

[12] *Íbid.*, p. 8.



Publicidad del film *La arlesiana* (*L'Arlésienne*, Paul Capellani, 1908) en *Caras y caretas*, n. 530, 28 de noviembre de 1908.

Volviendo a *La arlesiana*, una publicidad de su estreno argentino permite apreciar más integralmente cómo funcionaba el "dispositivo promocional"[13] del cine artístico. A página entera, con una tipografía especialmente escogida, las letras de molde destacan en primer lugar al "Teatro San Martín" como sede del espectáculo y, en una línea inferior, al "cinematógrafo moderno". Se trata del antiguo Teatro San Martín de la calle Esmeralda 257, que había sido construido en 1887 con un mecanismo "anfibio" de butacas móviles que habilitaba el despliegue de modernos espectáculos circenses y teatrales, según lo pidiera la ocasión. A causa de los destrozos provocados por un incendio en 1891, fue remodelado y desde ese momento se perfiló como punto de encuentro de la "sociedad bonearense", ligada al gusto de los escritores y dramaturgos europeos de moda, en especial los franceses.[14]

[13] En su indispensable estudio sobre el reclutamiento de guionistas en Le Film d'Art, Alain Carou utiliza el concepto de "dispositivo promocional" para distinguir entre la cara visible y publicitaria de esta compañía cinematográfica, muy identificada por la historiografía oficial con el contenido programático-academicista del Salón de Charras, y otra cara oculta o desconocida que muestra que ese programa inicial fue apenas un estadio transitorio de un proceso complejo y dinámico que estuvo atravesado por la adopción de diversas fuentes de inspiración literaria y una política cambiante en lo que hace a la elaboración del guión. En: CAROU, Alain, "Le Film d'Art ou la difficile invention d'une littérature pour l'écran (1908-1909)", *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, 2008. Disponible en: http://journals.openedition.org/1895/4051 [Acceso: 31 de agosto de 2020].

[14] El diario *La Razón* en su edición del 27 de noviembre de 1908 publicó una lista de "señoras" que habían concurrido al estreno de *La arlesiana* en el San Martín, cuyos apellidos dan cuenta de por sí del carácter elitista de la función: Gorostiaga de Lynch, Suárez de Villar Sáenz Peña, Garmendia de Avellaneda, Ramos Mejía de Lanusse, Del Carril de Grondona y Llavallol de Acosta, entre otras.

Más abajo se consignan los nombres del film y de Alfonso Daudet, autor de la obra adaptada.[15] Se aplica aquí el criterio que habían impuesto las sociedades artísticas francesas por el cual los autores debían ocupar un lugar destacado en el cartel publicitario. Como dijimos, "autor" era aquel que proporcionaba el argumento del que se servía la pieza cinematográfica, categoría que se extendía al guionista-adaptador, que en algunos casos podía ser la misma persona. Lo cierto es que este criterio desplazaba a los directores, que no eran acreedores de los derechos artísticos y pasaban como perfectos desconocidos para la mayoría. E incluso a los actores, ya que en el aviso son referidos de manera genérica como "artistas de la Comedia Francesa" y tienen poco o nulo cartel en las primeras primicias del *film d'art*, algo que irá cambiando de a poco hasta que se consolide el sistema de estrellas francés hacia la mitad de la década del 10. Pero más allá de este reposicionamiento de los escritores y dramaturgos franceses como "autores" y garantes de la calidad del espectáculo, hay que recordar que Daudet era un viejo conocido del público argentino. Varias adaptaciones de sus novelas habían sido presentadas en los teatros porteños desde fines del siglo anterior. La más reciente era *Sapho*, como parte de una *tournée* de Mme. Gabrielle Réjane que hizo escala en el Teatro Politeama durante julio y agosto de 1902, aunque la fama del escritor tenía un arrastre de casi tres décadas.

Otros autores franceses de la segunda mitad del siglo XIX y de principios del XX que fueron "resucitados" en formato de película artística fueron Victor Hugo, Émile Zola, Alejandro Dumas, Julio Verne, Victoriano Sardou, Anatole France y Georges Clemenceau. Todos ellos habían fatigado la cultura argentina con sus libros, folletines, adaptaciones teatrales, artículos periodísticos e intervenciones públicas de diversa índole. Habían sido objeto a su vez de críticas literarias, notas periodísticas, ensayos, tertulias de salón, rondas políticas, entrevistas. Algunos de ellos, como France y Clemenceau, serían recibidos con honores para dar charlas y conferencias; otros habían anunciado visitar el país pero sus agendas nunca lo permitieron; los ya fallecidos ocuparon páginas enteras de diarios y revistas con las respectivas

[15] Se trata de uno de sus más famosos relatos de folletín, luego reunido en *Cartas de mi molino* (1869), que narra el desengaño amoroso de un joven del sur de Francia, quien, al conocer el pasado sentimental de su prometida –la arlesiana–, decide suicidarse.

necrológicas, homenajes, recordatorios. En definitiva, todos habían gozado de lo que Noé Jitrik definió alguna vez como la "mitologización positiva de lo francés"[16], en referencia al modo en que se había instalado la idea de que Francia debía ser el horizonte estético e ideológico de los argentinos. Entendido en principio como un proceso dictado por las élites liberales para romper los últimos los lazos de dependencia con España, esta suerte de mito se extendió a todas las capas de la sociedad con gran eficacia simbólica, y con el paso del tiempo tuvo efectos concretos en la forma de proyectar los deseos y costumbres de los habitantes de la joven nación, especialmente –o de forma más visible– en lo referente al consumo del entretenimiento y del arte. El ámbito del cine, desde luego, no iba a querer perder ese privilegio.

Por último, el aviso de *La arlesiana* caracteriza al film como "drama musicado". Es sabido que imagen y música en vivo constituyeron una alianza efectiva durante el período silente, en especial en aquellas funciones y eventos dirigidos a las "*hautes*" de las principales capitales. En esta ocasión la batuta estuvo en manos del "maestro" Ernesto Cogorno, un reconocido director de orquesta que había sido empleado de forma estable en el teatro y que, unos años más tarde, fue contratado para musicalizar las funciones del Cine Opera por su dueño Max Glücksmann –quien además era el principal importador de cintas francesas en el país y representaba en exclusiva a Pathé Frères.

Si se comparan los elementos destacados de la publicidad de *La arlesiana* con los principales puntos abordados en la crítica, no sorprende que esta comience nombrando la fuente literaria del film apelando a la competencia cultural del lector/espectador: "Quien haya leído el libro sabe muy bien que *La arlesiana* ocupa sus páginas culminantes[17]. El crítico anónimo refuerza ese "entre nos" al relatar en

[16] JITRIK, Noé. "Lo vivido, lo teórico, la coincidencia". En: *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura (1975-1980)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984, p. 150.

[17] "*La arlesiana* de Alfonso Daudet, en el Teatro San Martín", *Caras y caretas*, n. 530, 28 de noviembre de 1908, p. 90. Se trata de un giro retórico típico en estas primeras críticas: ¿para qué discurrir sobre una obra que ya todos conocen o deberían conocer? Los comentarios a raíz del estreno de *El carnicero de Meudon* (*Le Boucher de Meudon*, Jules Mary, 1909) son igual de elocuentes: "¿Quién no conoce a Jules Mary en Buenos Aires? Por los folletines suyos aparecidos en *La Nación* y otros diarios de la capital y de las provincias, y por las novedades publicadas en la Biblioteca del primero y en varias colecciones

primera persona que alguna vez viajó a la región francesa de Camargue donde se desarrolla *La arlesiana* y que por tanto tuvo el privilegio de conocer sus escenarios. La demostración de alarde, sin embargo, tiene su razón de peso en lo novedoso de la adaptación fílmica con respecto a las adaptaciones para teatro: esta vez los escenarios no son meras recreaciones de decorado sino que se corresponden con locaciones y geografías reales. En la intuición del crítico, "todo el arte" de la "cinta cinematográfica" en tanto tal consiste precisamente en haber "sido tomada en los mismos sitios que Daudet describe". De esto se puede inferir, por un lado, que el valor artístico del cine debe buscarse en esa exactitud *re-productiva* ausente en las demás artes y, por el otro, que los demás valores artísticos del film no son propios del cine sino que vienen, por añadidura, de las artes a las que se ha pedido prestado el argumento (literatura), la composición plástica (pintura), las interpretaciones (teatro) y el diseño sonoro (música). En línea con la concepción francesa, el crítico argentino no pide al cine más que lo que éste, en su capacidad técnica, puede brindar. No hay algo así como una búsqueda de mayor autonomía estética en este reconocimiento sino, incluso, todo lo contrario: si es claro que el mayor índice de artisticidad del film proviene de ese afuera que podemos llamar "Arte", pues entonces la idea del *film d'art* es que ese Arte vaya al cine para que pueda *proyectarse* de otra manera, pero no a la inversa, es decir, no para que el cine *sea* un arte entre los demás. Como señala Laurent Le Forestier en relación con los objetivos culturales de Le Film d'Art –aunque lo mismo se aplica al fenómeno de las "películas artísticas" en general–, se trata de "un movimiento centrípeto, que viene del exterior hacia el interior de la esfera cinematográfica y se origina, en consecuencia, en las otras formas artísticas, sin buscar necesariamente hacer del cine un arte" ya que "el cine no es allí otra cosa que un medio de registro y de reproducción"[18].

---

más que circulan en toda la república, ha llegado a ser entre nosotros un autor tan célebre como en su propio país". En: "Un famoso melodrama de Jules Mary. *El carnicero de Meudon* en el Buckingham Palace", *Caras y caretas*, n. 548, 27 de marzo de 1909, p. 88.

[18] LE FORESTIER, Laurent. "L'art et les manières. Quelques hypothèses sur la généralisation des séries d'art en France", *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, 2008, p. 2. (Traducción propia). Disponible en: https://journals.openedition.org/1895/4081 [Acceso: 31 de agosto de 2020].

En lo que hace al argumento, el redactor de la reseña describe las escenas de *La arlesiana* con cierto lujo de detalle, pero sin dejar rastros en su lenguaje de que se trata de una película. De hecho, si no fuera por las fotografías que acompañan al texto, a primera vista parecería que su esfuerzo apunta a describir una obra de teatro, o el esqueleto de un argumento sin más. Finalmente, cuando llega a la última escena, decide detenerse, en una nueva apelación al lector que posiblemente constituya el primer guiño *anti-spoiler* de la crítica de cine en la Argentina:

> Fuerza es, lector, que aquí nos detengamos. La mayor crueldad que puede cometerse con una persona dispuesta a seguir un argumento, consiste en anticipar un final, cuando él, como en este caso, es el término de una pasión pintada por Alfonso Daudet.[19]

En la intención de mantener el suspenso, además, agrega un matiz interesante al punto de vista inicial: existe la posibilidad de que el potencial espectador no conozca la obra-fuente, y esa es una razón suficiente como para no "arruinarle" la velada. Esto invita a pensar que el gesto aristocratizante impuesto por las compañías del *film d'art* y sus agentes de venta no desdeñaba de un alcance mayor, no elitista –incluso lego–, de las obras. Una intención similar se puede leer en la crítica del film *La taberna* (*L'Assommoir,* Albert Capellani, 1908) publicada el 22 de mayo de 1909:

> El solo hecho de convertir en pieza cinematográfica una obra de Emilio Zola, el maestro del naturalismo, es ya suficiente caso para despertar nuestra atención; pero si a esto añadimos que la obra adaptada es *L'Assommoir*, una de las más célebres, nos sentimos verdaderamente interesados por conocerla, ora la hayamos leído o no.[20]

Parece claro que si la estrategia publicitaria era elevar el nivel cultural del cine atrayendo al sector más "distinguido", tampoco se trataba de ahuyentar a los que no contaban con esa suerte.

[19] "*La arlesiana* de Alfonso Daudet, en el Teatro San Martín", *op. cit.*, p. 90.
[20] "*L'Assomoir*, de Emilio Zola, en el cinematógrafo", *Caras y caretas*, n. 555, 22 de mayo de 1909, p. 105.



La magnífica cinta "Asesinato del Duque de Guisa"

La duquesa de Guisa recibiendo aviso del peligro en que se encuentra el duque

Despedida del duque de Guisa para asistir á la cita del rey

Hace pocos días Guillermo Ferrero, en una de sus interesantes correspondencias elogiaba con entusiasmo esta cinta, que en París ha sorprendido por la exactitud de los detalles así como también por la precisión artística con que se mueven sus personajes.

Hoy anticipamos á nuestros lectores, á manera de primicia, algunas de sus escenas así como la buena noticia de que, tal vez hoy mismo, será presentada al público amateur del cinematógrafo. Después de lo dicho por Ferrero, nos parece superfluo entrar en mayores detalles. No dejaremos, sin embargo, de recordar que para el desarrollo de esta cinta, fué indispensable efectuar costosas refacciones en el mismo castillo de Bloix, encargar el decorado á Bertin y gastar una crecida suma en muebles de la época. A tal punto llegó la proligidad, que cuando se presentó el caso de no hallar un mueble adecuado, fué preciso hacerlo construir por el *famoso* mueblero *francés Leonardi*.

¿Cómo relatar en este reducido espacio aquel drama que la historia de Francia ha conservado con todos sus detalles, ni hacer el elogio, escena por escena, de los artistas de la Comedia Francesa que en ellas toman parte?

Enrique III, temeroso del ascendiente que el duque de Guisa adquiere ante sus súbditos, resuelve su muer-

El rey Enrique III tramando el asesinato del duque

te juramentando á algunos de sus guardias, á los que hace jurar sobre un crucifijo.

El asesinato debe consumarse junto al lecho del rey y el duque es llamado. Los suyos le envían una carta, dándole aviso del peligro que corre, valientemente escribe al dorso de la carta: «No se atreverás, y acude á la cita. No tardan los guardias en caer sobre él y, empujándolo cobardemente hasta la alcoba de Enrique III, consuman allí el crimen. Muestra entonces el duque toda su valentía, el rey toda su bajeza de monstruo y asesino. Lo empuja con el pie, lo examina prolijamente para estar más seguro y en su misal guarda una de las orejas del duque, que allí mismo le hace cortar. Luego, da orden de que sea quemado y esparcidas sus cenizas.

El último cuadro, en que se efectúa la cremación, es verdaderamente horrible. Enrique III la presencia enmascarado; llega la esposa del duque, ve con pavor el cadáver tendido entre las llamas y, al arrancar la careta al enmascarado y descubrir al monarca, se desploma desmayada.

Hace poco, anunciamos á nuestros lectores las bellezas de la Arlesiana, augurándole el éxito que ha alcanzado. Hoy, podemos asegurar con absoluta confianza que el de esta cinta será mayor, pues que en su género es la obra más perfecta que haya llegado á Buenos Aires.

Enrique III haciendo jurar á sus servidores el asesinato del duque de Guisa

El asesinato del duque

La duquesa llega al lugar donde su esposo ha sido quemado, y arrojándose sobre el que dirige la operación, le arranca la máscara, cayendo desmayada al descubrir que el autor del crimen es el rey.

Crítica de *El asesinato del Duque de Guisa* (*L'Assassinat du Duc de Guise*, André Calmettes y Charles Le Bargy, 1908) en el día de su estreno en Buenos Aires.

Caras y caretas n. 534, 26 de diciembre de 1908.

La crítica de *El asesinato del Duque de Guisa* muestra la misma preocupación por la cuestión de la fidelidad, aunque esta vez la necesidad de conservar del original "todos sus detalles"[21] recae sobre un hecho histórico, no ficcional. A tono con esa voluntad historicista, el análisis comienza apelando a un experto en la materia y amigo de la casa, el historiador italiano con residencia en París, Guillermo Ferrero:

> Hace pocos días Guillermo Ferrero, en una de sus interesantes correspondencias, elogiaba con entusiasmo esta cinta, que en París ha sorprendido por la exactitud de los detalles así como también por la perfección artística con que se mueven sus personajes.[22]



Afiche francés del film *El asesinato del Duque de Guisa*. Fuente: Wikimedia Commons.

En el párrafo siguiente, el redactor –cuyo nombre otra vez desconocemos– despliega sus conocimientos informando que para la recreación fílmica ha sido indispensable "efectuar costosas refacciones en el mismo castillo de Blois, encargar el decorado á Bertin y gastar una merecida suma en muebles de la época"[23]. Vale recordar que el film narra los últimos minutos de la vida del duque Enrique I de Guisa, cuando es convocado por Enrique III de Francia a su palacio con la excusa de tratar asuntos de Estado. El duque es recibido por los esbirros del rey, quienes lo conducen por diversos salones hasta que uno de ellos se ve obligado a confesar el engaño y le atraviesa el corazón con una espada. Los "cuadros" se suceden en una serie de interiores ambientados con una precisión tal que el castillo *es* el castillo, y los

[21] "La magnífica cinta *Asesinato del Duque de Guisa*", *Caras y caretas* n. 534, 26 de diciembre de 1908, p. 82.
[22] *Íbid.*
[23] *Íbid.*

muebles *son* los muebles, sin descontar los arreglos necesarios para lograr ese efecto: "A tal punto llegó la prolijidad que cuando se presentó el caso de no hallar un mueble adecuado, fue preciso hacerlo construir por el famoso mueblero francés Leonardi".[24]

La obsesión por el detalle rayano en el fetichismo, la necesidad de referenciarse en la historia y de asesorarse por historiadores, la asunción de altos costos presupuestarios para llevar a cabo dicha empresa, fueron algunos de los rasgos característicos del programa de Le Film d'Art que afloran en la crítica publicada en *Caras y caretas*. La competencia del redactor en este sentido es tan efectiva como epidérmica: se limita a dar cuenta de aspectos de la confección del film que remiten a la línea promocional de la compañía productora, sin arriesgar ninguna lectura acerca de la inscripción de la obra respecto de su tema, que por cierto daba mucho que hablar en la prensa francesa de entonces. La discusión allí retomaba una antigua controversia evocada por el film: el enfrentamiento entre católicos y protestantes por el control religioso del Estado. La muerte del duque Enrique I (católico) en manos de Enrique III (protestante) era un episodio más de un proceso que desembocará en sangrientas guerras civiles que dejarán como saldo el triunfo del catolicismo como primer culto francés. La más importante referencia artística del asesinato del duque en 1908 era todavía la pintura al óleo de Paul Delaroche *Asesinato del Duque de Guisa en el bosque de Blois*, de 1834, que mostraba al rey yacente y evocador de la figura redentora de Cristo, a tono con el credo dominante. En esta pintura, por ejemplo, se habían basado las dos versiones cinematográficas previas a la de Calmette y Le Bargy: los films homónimos de Lumière (1897) y de Pathé (1902).[25] Ambos buscaban la réplica fiel de los motivos pictóricos al estilo de los *tableaux vivants* del siglo XIX. En cambio, no se puede decir que la versión de Calmette y Le Bargy esté basada en el cuadro de Delaroche, ni mucho menos que se corresponda genéricamente con sus antecesores cinematográficos. Como plantea Roland Consandey, la versión *film d'art* está regida por una estructura más narrativa que descriptiva (lo que marca una distinción de

[24] *Íbid*.

[25] Varias carteleras de cine de los periódicos de 1902 anuncian funciones con ese título en el Casino de Buenos Aires. Por el año de exhibición es probable que se trate de la versión de Pathé, aunque tampoco se puede descartar que corresponda a una reposición de la cinta de Lumière.

género y de orientación estética respecto de sus predecesores fílmicos), y a su vez se pueden detectar filiaciones entre los "cuadros" del film y ciertas obras pictóricas coetáneas a las de Delaroche pero menos estudiadas por la historiografía oficial, como son *La marquise de Noirmoutiers cherchant à détourner le duc de Guise de se rendre à l'assemblée des États de Blois* (1833) y *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise* (1832), ambas "concebidas en ese orden narrativo –según su autor Charles Durupt–, parecido al del relato novelesco".[26]

Un aluvión de estrenos

Aun en su visible amateurismo, el redactor de las críticas –o los redactores, pues desconocemos si se trata o no de la misma persona– no tuvo dificultad en señalar los lineamientos promocionales de la SCAGL y Le Film d'Art. Con sus diferencias, ambas sociedades habían conferido al cine un aura de legitimidad artística y cultural que otros géneros narrativos, al menos hasta ese momento, no habían logrado otorgarle. Esta especie de rito de pasaje al que contribuyeron los films artísticos continuó de manera sostenida durante los años subsiguientes. La revista *Caras y caretas* –por entonces el medio gráfico que más espacio le dedicaba al cine– acompañó este proceso desde su inicio y lo sostuvo de manera casi ininterrumpida hasta los últimos años de la Gran Guerra. Al principio las crónicas cinematográficas de la revista eran solo anónimas, y en diciembre de 1910 ya formaban parte de una sección llamada "Cinematografía". A partir de julio de 1913 buena parte de estas crónicas estuvieron rubricadas con la firma de "León De Aldecoa"[27], quien siguió las pautas de los dos primeros estrenos de 1908: presentación del *staff* artístico, resumen argumental de la obra, apelación al público conocedor de las fuentes, recomendación enfática del evento... Si bien este esquema tenía cierto margen de variación, casi nunca faltaban los elogios hacia Max Glücksmann por los esfuerzos de su "dirección artística"[28] y por su papel como principal promotor de las cintas artísticas francesas. Solo una vez De

[26] COSANDEY, Roland. "Le plan de l'escalier. *L' Assasinat du duc de Guise* (Film d'Art, 1908): espace, temps, corps", *Iichiko*, Tokio, n. 64, 1999, p. 50. (Traducción del autor).
[27] Seudónimo que suele ser atribuido por error a Horacio Quiroga.
[28] "Cinematografía", *Caras y caretas*, n. 779, 6 de septiembre de 1913, p. 4.

Aldecoa se atrevió a elevar una queja con motivo de que las cintas eran retiradas demasiado rápido de la cartelera de uno de los principales cines de Glücksmann, el Palace Theatre: "Apenas las sostiene tres o cuatro días en cartel y el público que gusta de lo bueno apenas tiene tiempo de verlas. ¡Los éxitos hay que sostenerlos más tiempo, señor Glücksmann!".[29] En efecto, uno de los problemas resultantes de las "virtudes" de Glücksmann era el aluvión de estrenos y la necesidad de reponer rápidamente la cartelera. A De Aldecoa no le debe haber resultado nada sencillo hacer una cobertura exhaustiva en aquellas circunstancias. A inicios de la temporada de 1911, por ejemplo, en el Cine Opera ya se habían ofrecido nada menos que setenta estrenos en un mes, gran parte de los cuales eran films artísticos, en su inmensa mayoría franceses.[30] Este estándar se fue repitiendo mes a mes durante los dos años siguientes, y si bien hacia la época en que empezaron a aparecer las crónicas con la firma de De Aldecoa las cifras de estrenos fueron mermando a causa de la depresión económica de la preguerra, todavía eran de una magnitud que nunca más logró igualarse.

Pero el reclamo de León De Aldecoa provocó la respuesta del empresario, que fue publicada en el siguiente número de la revista. Allí Glücksmann explicaba que se había visto obligado a retirar las cintas "para dar lugar a los nuevos estrenos que constantemente llegan de Europa por todos los vapores", pero que a cambio iba a agregar "*matinées* selectas" con los mejores films, en algunos casos dedicados especialmente a Gabrielle Robinne, y con "buena música".[31] Cabe señalar que las exigencias de León De Aldecoa no apuntaban simplemente a incrementar la cantidad de funciones por película, sino también a mejorar sus condiciones de exhibición. De hecho, en muchos casos estas películas no salían por completo del circuito sino que eran trasladadas a salas más modestas, carentes de lujo y de música en vivo, lo que las alejaba del público más acomodado del centro. Entonces, en el fondo la crítica de De Aldecoa encerraba un elogio, pues daba por sentado que el único que podía garantizar la calidad del espectáculo era Max Glücksmann.

[29] "Cinematografía", *Caras y caretas*, n. 777, 23 de agosto de 1913, p. 4.
[30] Según se desprende de un relevamiento de la cartelera del diario *La Nación*.
[31] "Cinematografía", *Caras y caretas*, n. 778, 30 de agosto de 1913, p. 4.

A las dificultades señaladas se puede agregar otra que debería ser vista también como un gran privilegio: un importante número de films artísticos tuvieron su estreno en Buenos Aires antes que en Francia. Este fenómeno ya venía sucediendo con frecuencia antes de que De Aldecoa se hiciera cargo de la sección cinematográfica de la revista. Por lo menos desde inicios de 1911, era común que los estrenos fueran exhibidos en la misma semana que las *premières* francesas, a veces con desfases de apenas un día (la víspera o el día posterior). Pero más sorprendente es comprobar que muchos estrenos se anticipaban en semanas y hasta en meses. Entre los films artísticos que se exhibieron "por adelantado" están *La memoria del corazón* (*La Mémoire du cœur*, Camille de Morlhon, 1911), un mes y medio antes; *La mujer del saltimbanqui* (*La Femme du saltimbanqui,* Georges Denola, 1911) y *Pecado de juventud* (*Péché de jeunesse*, Albert Capellani, 1911); cuatro semanas antes; *La bailarina de Siva* (*La Danseuse de Siva*, Albert Capellani, 1911), seis días antes; *La niña y la muñeca* (*La Fillete et la poupée*, Camille de Morlhon, 1911), un mes y medio antes; *Alma de traidor* (*Ame de traître*, Georges Denola, 1911), un mes antes; *El hijo de la loca* (*L'Enfant de la folle*, Georges Denola, 1913), treinta y cinco días antes; *Más fuerte que el odio* (*Plus fort que la haine*, Léonce Perret, 1912), un mes antes; *Sin familia (Sans famille*, Georges Monca, 1913), veintiocho días antes; y *La lección del abismo* (*La Leçon du gouffre,* René Leprince y Ferdinand Zecca, 1913), un mes y medio antes. A excepción de los dos últimos (Pathé Frères), todos los títulos mencionados fueron producidos por la SCAGL.

Puede suponerse que esto ocurría porque Glücksmann necesitaba recibir lotes con la mayor cantidad posible de cintas para justificar los costosos viajes en barco. Al momento de su llegada a Buenos Aires, muchos de estos films todavía figuraban en lista de espera en Francia. El público asistente a los cines allí se contaba por cientos de miles, por lo que no era extraño que un estreno de mediano éxito se mantuviera varias semanas en cartel. Esa puede ser la razón por la que ciertos títulos se estrenaran antes en la Argentina que en Francia.[32] Como hipótesis complementaria, se podría pensar

[32] Además, debería tenerse en cuenta el contexto del comercio internacional en Europa y su carácter imperialista durante fines del siglo XIX y principios del XX. Como plantea Tom Gunning, el cine temprano seguía las rutas de expansión del capitalismo como una mercancía de impulso internacional antes que nacional, en el marco de un proyecto cultural más amplio: forjar la idea de un

que el empresario austríaco estaba obligado a devolver cintas para que fueran explotadas cuando les llegaba su turno en Francia. Esto último explicaría, al menos, su necesidad de renovar la cartelera con tan corta frecuencia. No obstante, no hay suficiente información al respecto como para arribar a una hipótesis concluyente.

En cuanto a las producciones de Le Film d'Art, para las Pascuas de 1909 se estrenó *El beso de Judas* (*Le Baiser de Judas*, Armand Bour y André Calmettes, 1908), y un poco más tarde *La vuelta de Ulises* (*Le Retour d'Ulysse*, André Calmettes y Charles Le Bargy, 1908) y *El hijo pródigo* (*L'Enfant prodigue*, Georges Berr, 1909). Pero pese a estos anuncios y a algunos pocos más, a mediados de 1909 ya se empezaba a notar que eran las adaptaciones de la SCAGL las que iban a dominar el espectro artístico del cine en la Argentina. Títulos que provenían de la literatura como *El disparo de fusil* (*Le coup de fusil*, Georges Denola, 1909), *Baile negro* (*Le Bal noir*, Michel Carré, 1909), o los ya mencionados *El carnicero de Meudon* y *La taberna*, aumentaron en número respecto de las recreaciones de corte histórico o político. Probablemente esto se debió a que la porción de público que podía dilucidar la intertextualidad de Le Film d'Art era mucho menor que aquella que estaba entrenada para disfrutar de obras que ya habían sido lanzadas al mercado en forma de libro o de folletín, que si no las conocía todavía, al menos podía acceder a ellas con mayor facilidad. La propia Le Film d'Art no desdeñó en 1909 de adaptaciones de corte más popular que se estrenaron en el país, como *Las manos* (*La main*, Henry Berény, 1908) o *La torre de Nesle* (*La Tour de Nesle*, Albert Capellani, 1909), aunque varias demoraron hasta los años de la Gran Guerra, y otras ni siquiera llegaron. Cuando en 1911 las recreaciones históricas volvieron a anunciarse con relativa frecuencia en las carteleras argentinas, con títulos como *L'Aigle et l'aiglon* (André Calmettes, 1910, Le Film d'Art)[33] o *Napoleón y Pichegru* (*Bonaparte et Pichegru*, Georges Denola, 1911, SCAGL), la impronta comercial que Pathé Frères había cobrado

"mundo único", integrado al mismo tiempo por naciones dominantes y naciones dominadas, en virtud de ciertas ideas y bienes culturales comunes. Véase: GUNNING, Tom. "El cine temprano como cine global: La ambición enciclopédica". Trad. Riccardo Boglione y Georgina Torello. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 171-183. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/27 [Acceso: 31 de agosto de 2020]

[33] Distribuida en este caso por la Casa Ajuria.

sobre ambas compañías era tal que ya se podía vislumbrar en sus producciones la tendencia del cine que estaba por venir.[34] Estos films se habían vuelto mucho más "digeribles" para el gran público que las pretenciosas recreaciones de Le Film d'Art de la primera época (1908-1909). El experimento hiperculto del *Duc de Guise* había abierto nuevos caminos, aunque tampoco era cuestión de asumir a destiempo la máxima godardiana de "hacer films para vaciar las salas". El público, que por entonces configuraba una masa en franco crecimiento, era lo último que un capitalista del cine –argentino o de cualquier parte del mundo– estaba dispuesto a perder.

Le Film d'Art, el *film d'art* y Pathé: una confusión acentuada por la distancia


"CASA LEPAGE"
Sucesor: MAX GLÜCKSMANN
Unico concesionario en las repúblicas Argentina, Uruguay y Paraguay, de los
Cinematógrafos y Vistas
PATHÉ FRÈRES, París
y de la Sociedad
"FILM D' ART", de París
Asociación compuesta por los más célebres artistas de la "Comedia Francesa", "Opera Cómica" y otros grandes teatros de París, para la ejecución de las obras teatrales más famosas, en películas cinematográficas.
Las vistas cinematográficas que ya han llegado y cuya introducción es EXCLUSIVA para mi casa, son:
"El asesinato del Duque de Guisa"
"La Arlesiana"
"La Señal Reveladora"
que han obtenido y siguen obteniendo un éxito colosal en los más grandes teatros y salones de la República.
Hay en viaje otras novedades de la "Film D'Art".
Ventas por mayor y menor
ALQUILER Y VENTA DE PELICULAS
GRATIS, Catálogos Ilustrados
Casa Central: BOLIVAR 375 Buenos Aires
Sucursal: Av. de MAYO 638 Victoria, 637

Aviso publicitario de la Casa Lepage de Max Glücksmann. *Caras y caretas* n. 537, 16 de enero de 1909

Por entonces el mote de "*film d'art*" era de uso corriente y, con las salvedades expuestas, indicaba un estilo o género que toda casa editora quería incluir en sus catálogos. Así, en una publicidad de la Casa Lepage de Max Glücksmann que anuncia la introducción de vistas cinematográficas nuevas de la "Sociedad Film d'Art", se mencionan tres títulos de procedencias distintas, como son el *Asesinato del Duque de Guisa* (Le Film d'Art), *La arlesiana* (SCAGL) y una especie de western-melodrama de 17 minutos de la American Kinema –filial norteamericana de Pathé– titulado *La señal reveladora* (*The*

[34] Para un análisis más completo de los cambios de rumbo de Le Film d'Art cuando entró en fusión con Pathé Frères, véase SALMON, Stéphanie "Le Film d'Art et Pathé: une relation éphémère et fondatrice", *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, 2008, pp. 69-80. Disponible en: https://journals.openedition.org/1895/4058 [Acceso: 31 de agosto de 2020].

Revealing Brand, s/d, 1912), sobre el romance entre una cautiva blanca y su captor indio, un asunto por entonces bastante recurrente en la literatura popular estadounidense.

En otro caso, a raíz del anuncio del estreno de *El velo de la felicidad* (*Le Voile du bonheur*, Albert Capellani, 1910), se presenta a Pathé Frères como la casa que "más crédito y fama ha alcanzado por la perfección y suntuosidad de todas [sic] sus films d'art".[35] La compañía productora del film no es Pathé –ni tampoco Le Film d'Art– sino SCAGL; Pathé en este caso se ocupa de editar y distribuir. Sin embargo, la "crítica-promoción" decide atribuirle la exclusividad de la autoría –lo que a todas luces resulta un exceso–, además de tomar prestada la expresión "film d'art" como seña de prestigio de la marca. Lo curioso es que en el catálogo de Pathé esta película ni siquiera figura bajo el rótulo de las Series de Arte de Pathé Frères (SAPF), sino como "Escena dramática", que es una categoría que engloba a films tan disímiles como *La memoria del corazón*, *El affaire Dreyfus* (*L'Affaire Dreyfus*, Lucien Nonguet y Ferdinand Zecca, 1908) y *El ataque de los indios* (*L'Attaque des indiens*, s/d, 1912).

Algo parecido ocurre con comedias dramáticas como *La lección del abismo* y *Más fuerte que el odio*, cuyos elencos son presentados en las críticas como provenientes de la tradicional Comedia Francesa ("¡La Robbine!... ¡Alessandre!... ¡Signoret!... Bastan estos tres nombres para garantizar un éxito"[36]). Sin embargo, los archivos de Pathé ponen el énfasis en que ambos films se caracterizan por ser "escenas de la vida moderna", saliendo así de las adaptaciones de autores consagrados o clásicos para proponer libros originales con historias *ad hoc*, ligadas a su tiempo.

En cuanto a las producciones de tema religioso, con el furor del cine artístico comenzaron a promocionarse bajo la categoría de "films de arte bíblico", así fueran producidos por Le Film d'Art (*El hijo pródigo*, *José vendido por sus hermanos*[37]), la sociedad Le Film Biblique –un satélite más de Pathé– (*La salvación de Moisés*[38], *Abel y Caín*[39]), o directamente por Pathé (*David y Goliat*[40], *El sacrificio de Abraham*[41]). En

[35] "Cinematografía", *Caras y caretas*, número almanaque, 1 de enero de 1911, p. 33.
[36] "Cinematografía", *Caras y caretas*, n. 775, 9 de agosto de 1913, p. 4.
[37] *Joseph vendu par ses frères*, s/d, 1909.
[38] *Moïse sauvé par ses frères*, Henri Andréani, 1911.
[39] *Caïn et Abel*, Henri Andréani, 1911.

cualquier caso, estas películas seguían el formato tradicional de las "escenas religiosas y bíblicas" para ser exhibidas sobre todo durante las fechas religiosas –a menudo en funciones públicas al aire libre–, ritual que se remonta a los inicios del cine en la Argentina y continúa hasta el día de hoy.

Es indudable que la astucia de Pathé Frères tenía que ver con su gran capacidad de absorber un fenómeno cultural hasta convertirlo en un negocio rentable y *serializable*. La cuestión de la designación se volvía estratégica en una compañía productora que no era intrínsecamente artística, como sí lo eran –o pretendían serlo– Le Film d'Art y SCAGL. En este sentido, el modelo de siglas y etiquetas del tipo "SAPF", "Serie de arte de Pathé Frères", "Serie de arte bíblico" –que es copiado rápidamente por sus competidores: Éclair y su ACAD, por ejemplo–, tiene una suerte de valor performativo: designa el "film artístico" pero no necesariamente la artisticidad del film. Una exterioridad sostenida en la pura nominalización era requerida para indicar una clase de films que debía diferenciarse de otra clase que no portaba ese privilegio. Y si bien estas etiquetas o "envases" no siempre acertaban en señalar con exactitud el contenido del producto, lo importante en última instancia era que todos llevaran inscripta la palabra "Pathé" en cualquiera de los catálogos, afiches o avisos publicados por la compañía. En la lejanía sudamericana, era de esperar que Glücksmann aprovechara esta confusión al máximo.[42]

Por otra parte, el mote de "film d'art" en la política clasificatoria de Pathé-Glücksmann no solamente se orientaba a garantizar una buena función de cine al público "distinguido" y "*chic*", que era su destinatario ideal, sino también a asegurar que los otros géneros (escenas cómicas, actualidades, dramas realistas, etcétera) pudieran seguir prestando su probado servicio de entretenimiento para el público en general. En este sentido, el rol del *film d'art* era engalanar un espectáculo mucho más heterogéneo de lo que el dispositivo promocional estaba dispuesto a admitir.

---

[40] *David et Goliath*, Henri Andréani, 1910.

[41] *Le sacrifice d'Abraham*, Henri Andréani, 1911.

[42] León De Aldecoa redobla la apuesta cuando señala que en materia de películas artísticas "siempre se llevan la palma Glücksmann y Pathé, Pathé y Glücksmann", como si ambos apellidos fueran intercambiables. Cfr. "Cinematografía", *Caras y caretas*, n. 779, 6 de septiembre de 1913, p. 4.

Otros títulos de la Serie de Arte de Pathé Frères que tuvieron estreno en la Argentina son *Fausto* (*Fauste*, Henri Andréani, 1910), *La cómplice* (*La complice*, Albert Capellani, 1910), *Sémiramis* (Camille de Morlhon, 1910), *Paillase* (Camille de Morlhon, 1910) y *Nuestra Señora de París* (*Notre Dame de Paris*, Albert Capellani, 1911). Dentro de esta serie hay que incluir los films producidos en las filiales que Pathé abría en el extranjero a medida que aumentaba la demanda de cine artístico en el mundo. La más importante era la italiana, con títulos como *La dama de las camelias* (*La signora delle camelie*, Ugo Falena, 1909), *La muerte civil* (*La morte civile*, Gerolamo Lo Savio, 1910), *El Rey Lear* (*Re Lear*, Gerolamo Lo Savio, 1910), *Lorenzaccio* (s/d, 1911), *Bonifacio VIII* (*Boniface VIII*, Gerolamo Lo Savio, 1911) y *Tarquino el hermoso* (*Tarquini il superbo*, s/d, 1911). Pero también llegaron de la American Kinema –como el ya mencionado *La señal reveladora*–, de la Film Russie –*Ana Karenina* (*Anna Karénine*, Maurice Maître, 1911)– y de la Britannia Film –*La Orfelina* (*The Orphan*, Theo Bouwmeester, 1912).

¿Cine versus teatro? Los melodramas comprimidos

Si en principio el eje de la transformación ejercida por las "series de arte" fueron los temas –en el sentido lato del término propuesto por Sadoul, que engloba un repertorio nuevo de obras y de autores consagrados, en su gran mayoría de origen francés–, la cuota de prestigio que los actores franceses proporcionaron al circuito de producción/promoción se volvió igual de determinante. Las sociedades artísticas de cine pensaron en aquellos que estaban mejor posicionados para hacer frente a un sinfín de roles dramáticos que ya habían ejecutado para el teatro. Fue así que reclutaron a los experimentados actores y actrices de la Comedia Francesa. El público argentino los conocía bien. Allí brillaban muchas de las figuras que venían siendo aclamadas en las tablas porteñas desde hacía una, dos y hasta tres décadas. De pronto, estas figuras comenzaron a poblar las pantallas argentinas y el efecto al verlas fue de una sorprendente familiaridad, desprovistas de la carnalidad del vivo pero listas para ser disfrutadas infinitas veces y al precio de 50 centavos.

Entre esas figuras se puede nombrar a Gabrielle Rejanne, Suzanne Després, André Antoine, Jean Coquelin o Lucien Guitry, pero sin dudas la más conocida por el público argentino fue Sarah Bernhardt, cuyas visitas tenían gran resonancia en la vida cultural

rioplatense. Hacia el final de su carrera la actriz retomó el sufrido personaje de Marguerite Gauthier de *La dama de las camelias* (en la versión fílmica dirigida por Calmettes, Mercanton y Pouctal para Le Film d'Art), después de haberlo interpretado para el teatro en cada una de sus tres visitas a la Argentina: en 1886, 1893 y 1905[43]. Una pastilla sobre la función del 8 de febrero de 1916 en el Splendid Theatre alcanza a capturar un momento de ese vínculo ya maduro entre el público y la actriz: "Ayer, en *matinée* en *La dama de las camelias* el público ha hecho a Sarah Bernhardt una ovación tierna y espontánea al verla bajar del lecho y andar hasta el sillón"[44]. El film ya se había estrenado en 1912, pero volvió a exhibirse en los años de la guerra como consecuencia de la escasez de material fílmico y la necesidad de llenar los programas con el *stock* existente.

La mención de los "artistas de la Comedia Francesa" como cita de autoridad se repite de manera incansable en las críticas de cine de *Caras y caretas* y es un motivo más de elogio para el "renovado" y "variopinto" *Catálogo Pathé*, mientras que "otras marcas de cintas adolecen de un defecto capital: que todos los asuntos, sean bíblicos, heroicos, dramáticos o humorísticos, son desempeñados por idénticos artistas, cosa que da á las películas una monotonía asaz desagradable".[45] La calidad de los actores franceses entonces se había vuelto un parámetro no solo de legitimación cultural sino también de eficacia estética, dejando en claro que era el teatro el que había proporcionado esas bondades artísticas al cine, y no al revés. Este tipo de argumentos se usó incluso para convencer a aquellos que no creían que el cine pudiera tocar el cielo de las bellas artes, como se puede leer en la reseña de *El hijo de la loca* del 23 de agosto de 1913, escrita por León De Aldecoa:

> Los que consideran que la cinematografía es un arte inferior al del teatro es porque juzgan bajo la impresión de películas anónimas, de autor desconocido, representadas deficientemente por actores mediocres y también desconocidos. En cambio [...] un autor como Mario pone todo su talento de observación al servicio del cinematógrafo para que sus obras las representen verdaderos artistas, que las estudian, las caracterizan y las ensayan con la misma propiedad que si estuviesen representándolas ante un público [...].[46]

[43] SEIBEL, Beatriz. *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Corregidor: Buenos Aires, 2002.
[44] "Crónica de Francia", *Excelsior*, n. 105, 9 de febrero de 1916, p. 13.
[45] "Cinematografía", *Caras y caretas*, n. 647, 25 de febrero de 1911, p. 47.
[46] "Cinematografía", *Caras y caretas*, n. 777, 23 de agosto de 1913, p. 4.



Cinematografía

La empresa del Palace (y simultáneamente la del Petite Palace), nos han regalado esta semana con uno de esos estrenos que tanto por la correctísima interpretación, como por su notable *misse en scène* merece bien los honores de figurar en estas crónicas en primera línea.

Con estrenos como el de «El hijo de la loca» es con los que se consigue hacer de la cinematografía un arte verdadero, que si bien carece del aliciente de la palabra hablada, nos regocija el espíritu en cambio, con escenas y paisajes naturales que compensan muy bien la falta de la voz humana.

La trama de las obras se sigue paso a paso sin que falte detalle cuando los intérpretes son actores buenos y cuando, como ocurre en el poema dramático de Mario —«El hijo de la loca»,— materialmente se ve lo que están diciendo los personajes.

Los que consideran que la cinematografía es un arte inferior al del teatro es porque juzgan bajo la impresión de películas anónimas, de autor desconocido, representadas deficientemente por actores mediocres y también desconocidos.

En cambio, cuando un autor como Mario, pone todo su talento de observación al servicio del cinematógrafo para que sus obras las representen verdaderos artistas, que las estudian, las caracterizan y las ensayan con la misma propiedad que si estuviesen representándolas ante un público, entonces necesariamente la balanza del arte tiene que inclinarse por fuerza hacia el cinematógrafo, cuyo realismo jamás puede ser igualado en teatro alguno, ya que nunca es igual un paisaje pintado que la naturaleza misma.

En «El hijo de la loca» no sólo hay paisajes de belleza admirable, hay trama intensa, hay un poema escrito y presentado de mano maestra, con escenas llenas de emoción, de ternura infinita, a veces, y hasta con una tesis definida puesto que el drama en sí entraña una crítica acerba a la costumbre generalizada en Francia, de dar los hijos a criar fuera de casa.

Entre nosotros puede quizás parecer inverosímil el exquisito drama de Mario, pero en el ambiente en que se desarrolla y dada la forma lógica en que se suceden las escenas y los acontecimientos, nada hay inverosímil en la obra que, por el contrario, es de un aplastador realismo. Todo cuanto en ella ocurre puede haber sucedido y quizás ha sucedido. Mario es ante todo un observador y un artista que sabe sacar partido de las situaciones y que sabe mover los personajes en escena.

De la interpretación ¿qué podremos decir? Los nombres de los intérpretes, todos ellos viejos conocidos en los escenarios del Odeón o de la Comedie Française, bastan para elogiarla. La Celiat en el papel de loca, la Massard en el del ama de cría (la femme Frison) y Mossiner y Jacquinet en los suyos respectivos, del doctor y de Pedro el vendedor ambulante, rayan a una altura que recuerda a cada paso las noches de sus grandes triunfos.

¡Con películas así es como se hace arte y como se conquista el favor del público selecto que concurre al lujoso Palace!

Por los cinematógrafos de menor cuantía el *don* de la semana lo está constituyendo «La lección del Abismo», aquella preciosa comedia de que ya nos ocupamos cuando llegó de Europa para el Palace. Varios cines la han reestrenado esta semana, algunos como el Cine Opera, por ejemplo, incluyéndola en programas bastante atrayentes, que si bien no resultan primicias para nuestra élite, siempre ávida de novedades, constituyen estrenos de verdadera importancia para los cinematógrafos más baratos.

Leonidas Aldecoa

Crítica del film *El hijo de la loca (L'Enfant de la folle,* Georges Denola, 1913) en la semana de su estreno en Buenos Aires. *Caras y caretas* n. 777, 23 de agosto de 1913.

En el razonamiento del crítico, el cine artístico debía ser juzgado en un plano de igualdad con el teatro en la medida en que pudiera hacer gala de los mismos recursos de trabajo, todo lo cual no impide que en otro pasaje del texto se vea tentado a redoblar la apuesta para resaltar algunas de las falencias del teatro en oposición a las aquilatadas virtudes del cine, "que si bien carece del aliciente de la palabra hablada nos regocija el espíritu en cambio, con escenas y paisajes naturales que compensan muy bien la falta de la voz humana".[47] Así, la sección cinematográfica de *Caras y caretas* volvía en 1913 sobre una idea que ya había esbozado en la temprana crítica de *La arlesiana*, esto es, que en materia de realismo el cine no tenía equivalente: "…entonces necesariamente la balanza del arte tiene que inclinarse por fuerza hacia el cinematógrafo, cuyo realismo jamás puede ser igualado en teatro alguno, ya que nunca es igual un paisaje pintado que la naturaleza misma".[48] Resuena en esta aseveración el eco de una discusión mayor, en la cual aquellos que creían que la cinematografía era un arte inferior al teatro estaban teniendo un rol cada vez más activo frente a la amenaza del espectáculo nuevo. Como se sabe, la confrontación entre el cine y el teatro se llevó a cabo bajo premisas y conclusiones maniqueas: se estaba a favor o en contra del cine. Sin embargo, apenas unas pocas páginas de distancia de la crónica de De Aldecoa, la sección "Teatros" de *Caras y caretas* mostraba que la cuestión era más compleja de lo que parecía a simple vista:

> Lucien Guitry estrenó el melodrama que Busnach y Gastineau, extrajeron de los principales capítulos de *L'Assommoir*. La síntesis del teatro ha disminuido la poderosa obra de Zola. No quedan de ella más que algunos episodios, expresados en la forma esquemática del cinematógrafo. Solo un intérprete como Guitry puede justificar esa adaptación en la que el asunto altamente moralizador y los caracteres profundamente humanos se transforman en una expresión melodramática atropellada sin unidad de tiempo, y en la que por ese atropellamiento los hechos resultan contradictorios.[49]

Se trata del fragmento de un artículo de Enrique García Velloso, publicado a instancias de la segunda visita de Lucien Guitry a la Argentina. El famoso actor de la

[47] *Íbid.*, p. 4.
[48] *Íbid.*, p. 4.
[49] GARCÍA VELLOSO, Enrique. "Teatros", *Caras y caretas*, n. 728, 14 de septiembre de 1912, p. 4.

Comedia Francesa –padre del director de cine Sacha Guitry– venía a interpretar uno de los clásicos modernos por excelencia, *La taberna* de Émile Zola, que, como vimos, ya tenía versión cinematográfica, y en Buenos Aires había sido estrenada en mayo de 1909. Con dirección de Albert Capellani y colaboración de Michel Carré en la adaptación, el film se había presentado como el primero de una tendencia que se iba a imponer con el tiempo, aunque con fuertes resistencias al inicio: la de los films largos. Su longitud era de 750 metros (equivalente a 36 minutos de duración), contra los 200 metros de promedio de cualquier cinta de Pathé. Si bien esta duración hoy no alcanzaría el mínimo estipulado para un largometraje, en esa época constituía un desafío sin precedentes para un público que estaba habituado a relatos de no más de diez o quince minutos. Para el mecanismo promocional de la SCAGL, la duración –además del hecho de que se trataba de una adaptación de un escritor famoso– significaba un atractivo en sí mismo, y permitía además que el film artístico tuviera más lugar en los programas de los cines, que en aquella época acumulaban entre 1500 y 2000 metros de película. Esto garantizaba que el público ocupara más tiempo en esos espectáculos "honestos" e "interesantes" que prometían tanto las críticas como los avisos de las salas con aires de distinción.

Sin embargo, cuando García Velloso intenta explicar el carácter sintético de la obra teatral, recurre a la analogía del cine: "No quedan de ella más que algunos episodios, expresados en la forma esquemática del cinematógrafo". Es justamente esa "síntesis" y "esquematismo" lo que disminuye, según el crítico, "la poderosa obra de Zola". Desconocemos si García Velloso había visto el film de Capellani, aunque tratándose de un hombre de cine (ya había colaborado en el rodaje de *El fusilamiento de Dorrego* de Mario Gallo y se aprestaba a dirigir dos films capitales para la historia de la cinematografía argentina: *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* y *Amalia*), es probable que al menos estuviera al tanto de su existencia. La versión fílmica además había sido estrenada en el Odeon de Faustino da Rosa, donde se representaban las obras teatrales preferidas de García Velloso. Lo que es probable que no haya advertido es que la adaptación de Capellani y Carré no se había hecho directamente del texto de Zola sino de la pieza teatral de William Busnach y Octave Gastineau. Esta obra en Francia había

tenido un gran éxito de público desde 1879, y su peculiaridad consistía precisamente en haber compendiado y modificado una serie de elementos de la novela que la llevaban a una síntesis de mayor carga emocional, eliminando detalles y observaciones típicas del relato naturalista, cuestiones estas que ya habían sido advertidas y aprobadas por el propio Zola en su prefacio a la publicación del texto dramático en 1881.

Por otro lado, el hecho de que García Velloso describiera la obra de teatro bajo el modelo cinematográfico –cuando, como acabamos de ver, la relación es inversa– es coherente con el efecto buscado por la campaña publicitaria desplegada por la SCAGL, que promocionaba el film como una adaptación de la obra de Zola, sin hacer mención alguna a los dramaturgos franceses. A tal punto esto es así que, salvo en dos casos en que Capellani prefirió morigerar la violencia de las escenas, el guión es un calco de la estructura de los cinco actos dramáticos y respeta cada una de las modificaciones hechas sobre el texto novelezco de Zola. Incluso, para asegurarles un plus de fidelidad a los espectadores habituados al teatro naturalista, Capellani eligió como protagonista a Alexandre-Charles Arquillière, un prominente actor del momento que había egresado de la escuela del máximo epígono de Zola, el influyente André Antoine.

Es decir que, al comparar la pieza de teatro con la forma cinematográfica –y a pesar de no contar con toda la información disponible–, García Velloso tuvo la habilidad de sugerir un hilo conductor que nos permite concluir que la presunta concesión al melodrama estaba tanto en el cine como en el teatro, lo que a su vez indica un estado de la cuestión de los espectáculos escénicos de la época, de los cuales el cine no solo adopta los temas o argumentos sino también una forma de la narración. En este caso, la forma expresa la cualidad "sintética" de un género en el que importa más la apelación inmediata a los afectos que la restitución lógica y detallada de la realidad. Podría decirse además que esta característica ya se encontraba *in nuce* en la novela, y que por esta razón Zola la consideraba más afín a un teatro de boulevard como el Ambigu que al selecto Odeon. La obra de Busnach y Gastineau no hacía otra cosa que extraer de allí una síntesis que plasmaba de manera eficaz un modo narrativo en creciente ascenso, como lo era el melodrama popular de consumo masivo, tanto en su versión dramática como de folletín.

En lo referente a la versión fílmica, ya hemos señalado que fue la SCAGL la compañía artística que primero absorbió esa tendencia de lo melodramático en sus adaptaciones, mientras que Le Film d'Art se inclinó en un comienzo por la recreación más distanciada de hechos históricos y políticos. Para García Velloso, que se mostrará más afín a la segunda tendencia, el "género melodramático" era un sinónimo de "atropellamiento" y "contradicción", y una amenaza de muerte para su "ideal de arte y de belleza":

> El melodrama resta al público todo buen gusto, toda emoción por la obra de arte plácida, simple y noble. Entre el cinematógrafo, que explota fantásticamente el género melodramático y las obras extractadas de los folletines policíacos, el gran teatro acabará por ser el refugio do una minoría que no alcanzará a sostener sino pobremente la vida de los autores y de los intérpretes que tengan un ideal de arte y de belleza.[50]

Un año antes, García Velloso ya había manifestado ese malestar durante la primera visita de Guitry a la Argentina. En esa ocasión Guitry incluía en su repertorio dos obras del "brutal" Henri Bernstein, un autor también asociado al teatro de boulevard que para García Velloso era un "exponente de la crisis de desgaste que atraviesa esa dramática francesa tan encomiada por los sugestionados del parisiensismo", así como del "indigesto Bourget, con un par de esas controversias en tres actos y varias disertaciones con las cuales trata ahora de arreglar el mundo a costa del público de teatro".[51]

En la misma crónica anunciaba el término de la temporada de invierno y el comienzo de la de primavera, saludando la aparición de algunas obras españolas y nacionales de un género popular de "supervivencia", el género chico, cuando su apogeo había terminado y emergían en su reemplazo otros géneros más despreciables para el crítico, como el "melodrama comprimido" y la "sicalipsis":

> Agotado el dicharachismo de chulería y golfería, se recurrió al melodrama comprimido. "La trapera" tuvo descendencia y por ahí se anduvo un rato, viviendo de desplantes sentimentales y tal cual homicidio a tiempo; luego acudió en auxilio del "género" la "sicalipsis", que no podía naturalmente durar mucho si no era mucha la imbecilidad del público puesta a beneficio del ingenio de todos los que en España no lo tienen", y por fin, se ha venido a parar en la opereta

[50] "Teatros", *Caras y caretas*, n. 741, 14 de diciembre de 1912, p. 3.
[51] "Teatros", *Caras y caretas*, n. 677, 23 de septiembre de 1911, p. 4.

> comprimida que vive de "Princesas de los dólares" y "Condes de Luxemburgo" reducidos a una escena cualquiera de besos en tiempo de vals.[52]

Este personal breviario no menciona todas las tendencias del espectáculo popular de aquellos años, pero alcanza a reconocer algunos de sus *estadios salvajes* que son también verificables en el primer cine francés –aunque en un orden diferente–: el de las "operetas comprimidas" que el *film d'art* buscaba dejar atrás desde fines de 1908 (nótese, a su vez, las similitudes de esta terminología con la definición de "melodrama *express*" citada por Sadoul), y el de la "sicalipsis", tal como se denominaba a la pornografía en la época. En este sentido, se podría decir que el *film d'art* fue un estadio más –tan fugaz como serializable– que no solo no pudo detener la tan repudiada "avalancha melodramática", sino que además la incubó en su interior desde el inicio. Esto se verifica en la tendencia más popular del film artístico sostenida por la SCAGL, y en la rápida sumisión de la sociedad Le Film d'Art a los designios comerciales de Pathé Frères, pero también en testimonios como los de García Velloso, que vislumbran que tanto el cine como el teatro modernos estaban atravesados por esa misma fuerza avasalladora.

Tal vez ese sea el aspecto más interesante de la crítica de García Velloso a la dramaturgia francesa contemporánea –y, por elevación, a la orientación que estaba tomando el cine artístico de cuño francés–: más que la guerra entre el teatro y el cine, lo que el crítico pudo testimoniar fue un cambio de paradigma en la concepción de los espectáculos y de sus hábitos de consumo en general, en el marco de la naciente cultura de masas. Esto renovó la vieja disputa entre lo alto y lo bajo, una brecha que el proyecto del *film d'art* francés a su modo había pretendido achicar, aunque el rumbo que tomaría el cine masivo de allí en más no iba hacer otra cosa que acentuar. Quedaba claro que el cine no iba a consagrarse como un arte por imposición de un puñado de compañías francesas que, en sus reflexiones de laboratorio, no habían podido sacar pleno provecho de sus capacidades técnicas y narrativas, algo que muy pronto lograrán los norteamericanos de la mano de David Griffith, cuyos descubrimientos en torno al montaje conformarán el nuevo e indiscutible modelo de representación cinematográfica a nivel global después de la Gran Guerra. En este

[52] *Ibid*, p. 4

punto la intervención de García Velloso también parece intuir que una de las claves de estas capacidades estaba en el carácter sintético del montaje, aunque desde su opinión no viera en él más que efectos devastadores: si el "pecado capital" del melodrama en tanto género popular era la *compresión* de asuntos nobles y bellos, en el cine, entonces, y para colmo de males, esa compresión se elevaría al cuadrado.

Bibliografía

CAROU, Alain. "Le Film d'Art ou la difficile invention d'une littérature pour l'écran (1908-1909)", *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, 2008, pp. 9-38. Disponible en: https://journals.openedition.org/1895/4051 [Acceso: 31 de agosto de 2020].

COSANDEY, Roland. "Le plan de l'escalier. L' Assassinat du duc de Guise (Film d'Art, 1908): espace, temps, corps", *Iichiko* (Tokio), n. 64, 1999, pp. 36-64.

CUARTEROLO, Andrea, "El cine histórico argentino durante el período silente: Dos modelos estéticos e ideológicos en pugna", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 233-276. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/258 [Acceso: 31 de agosto de 2020].

GUNNING, Tom. "El cine temprano como cine global: La ambición enciclopédica". Trad. Riccardo Boglione y Georgina Torello. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 171-183. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/27 [Acceso 31: de agosto de 2020].

JITRIK, Noé. "Lo vivido, lo teórico, la coincidencia". En: *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura (1975-1980)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.

LE FORESTIER, Laurent. "L'art et les manières. Quelques hypothèses sur la généralisation des séries d'art en France", *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, 2008, pp. 267-287. Disponible en: https://journals.openedition.org/1895/4081 [Acceso: 31 de agosto de 2020].

MOUSTACCHI, Dominique y Stéphanie Salmon. "Albert Capellani directeur artistique de la SCAGL ou l'émergence de l'auteur", *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 68, 2012, pp. 69-80. Disponible en: https://journals.openedition.org/1895/4058 [Acceso: 31 de agosto de 2020]

SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial*. Barcelona: Siglo XXI, 2007.

SALMON, Stéphanie "Le Film d'Art et Pathé: une relation éphémère et fondatrice", *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, 2008, pp. 69-80. Disponible en: https://journals.openedition.org/1895/4058 [Acceso: 31 de agosto de 2020].

SEIBEL, Beatriz. *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

Fuentes

Caras y caretas

Excelsior

La Nación

La Película

La Razón

Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2020
Fecha de aceptación: 3 de diciembre de 2020

Para citar este artículo:

JELICIÉ, Emiliano. "El arribo del *film d'art* a la Argentina (1908-1913). Apropiaciones lejanas de un dispositivo de promoción del cine", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 52-83. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/318> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

* **Emiliano Jelicié** es licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Exintegrante del equipo de redacción de la extinta revista electrónica *Otrocampo. Estudios sobre cine*, ha dado charlas y coordinado mesas redondas relacionadas con el cine, y se ha dedicado a publicar artículos en diversas revistas y medios electrónicos. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad del Cine y en la Universidad Nacional de las Artes, donde también cursa sus estudios de doctorado. Ha publicado *Borges va al cine* (Libraria, 2009), en coautoría con Gonzalo Aguilar, y *La cámara opaca* (2016, El cuenco de plata). En el ámbito de la realización fílmica, ha codirigido junto a Pablo Klappenbach el largometraje documental *Ante la ley. El relato prohibido de Carlos Correas* (2012). En la actualidad se encuentra desarrollando una investigación sobre la circulación y recepción del cine francés en la Argentina bajo el auspicio del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de la Argentina (INCAA). E-mail: emilianojelicie@hotmail.com.

O processo de narrativização dos filmes e suas implicações sobre a oferta e a apropriação do cinema na década de 1910

Alice Dubina Trusz*

Resumo: O artigo aborda as relações entre o cinema estrangeiro e o mercado latino-americano na década de 1910 a partir do exame das práticas de divulgação publicitária da filmografia europeia no Brasil. A investigação tem por contexto de estudo a cidade de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul/Brasil, em momento de afirmação econômica do setor exibidor local e de ocupação crescente dos programas dos cinemas por filmes com duração estendida, maior complexidade narrativa e valorização individual como produtos artísticos. O objeto da análise são os "anúncios descritivos" dos "filmes de arte" franceses e italianos, que eram publicados na imprensa diária, narrando suas tramas e desfechos. O objetivo é identificar suas possíveis motivações e funções sociais frente às novas exigências perceptivas colocadas aos espectadores.

Palavras chave: exibição cinematográfica, publicidade, narrativização, recepção, década de 1910.

El proceso de narrativización de las películas y sus implicaciones en la oferta y apropiación del cine en la década de 1910.

Resumen: El artículo aborda las relaciones entre el cine extranjero y el mercado latinoamericano en la década de 1910, a partir del examen de las prácticas de promoción publicitaria de los films europeos en Brasil. La investigación tiene como foco de estudio la ciudad de Porto Alegre, capital de Rio Grande do Sul / Brasil, en un momento de afirmación económica del sector de exhibición local y de creciente ocupación de los programas de cine por películas de mayor duración, mayor complejidad narrativa y valorización de su estatuto artístico. El objeto del análisis son los "anuncios descriptivos" de las "películas de arte" francesas e italianas, que se publicaban en la prensa diaria, narrando las tramas y desenlaces. El objetivo es identificar sus posibles motivaciones y funciones sociales ante las nuevas demandas perceptivas que se planteaban a los espectadores.

Palabras clave: exhibición cinematográfica, publicidad, narrativización, recepción, década de 1910.

The process of narrativization of films and its implications on the supply and appropriation of cinema in the 1910s

Abstract: The article addresses the relationship between foreign cinema and the Latin American market in the 1910s by examining the advertising and promotion practices of European films in Brazil. The research focuses on Porto Alegre, capital of Rio Grande do Sul / Brazil, at a time of economic affirmation of the local exhibition sector and a growing occupation of cinema programs by films with extended duration, greater narrative complexity and artistic recognition. The object of the analysis are the "descriptive ads" of the French and Italian "art films", which were published in the daily press, narrating its plots and endings. Our aim is to identify the possible motivations and social functions of this ads, in view of the new perceptual demands placed on viewers.

Keywords: cinema exhibition, advertisement, narrativization, reception, 1910s.

Inscrito no campo da história da exibição cinematográfica, este estudo tem por desafio motivador caracterizar, em alguma medida, a experiência do encontro entre espectadores e filmes, que vem se transformando, junto com as imagens e as formas de percepção, desde as primeiras projeções cinematográficas.

O contexto focalizado são os anos iniciais da década de 1910, marcados pela afirmação da exibição cinematográfica como prática comercial sedentária. O processo esteve estreitamente relacionado à simultânea transformação dos produtos da indústria cinematográfica, os filmes, que teriam sua duração estendida, ganhariam maior complexidade narrativa e seriam crescentemente valorizados como produtos artísticos. Tais mudanças, que tiveram ocorrência global em suas linhas gerais, serão investigadas a partir do estudo do caso de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul/Brasil, visando-se identificar suas especificidades culturais.

O estudo será desenvolvido por meio do exame de certas práticas de promoção publicitária empreendidas pelo setor exibidor local, aqui representado pelo cinema Recreio Ideal, das quais resultou um vasto conjunto documental, constituído por seus produtos e suportes, os "anúncios descritivos". Veiculadas na imprensa diária a partir de 1911, eles apresentavam grandes dimensões e traziam extensas descrições textuais dos filmes programados, antecipando aos interessados seus conteúdos e desfechos. O objetivo é identificar as motivações de sua produção e as funções que podem ter desempenhado, tanto sob a perspectiva da oferta quanto da recepção cinematográficas.

Como experiência sensível e cognitiva, a relação entre o público e o cinema é alimentada pelo imaginário dos filmes e o arcabouço cultural dos espectadores, mas também por uma série de elementos extradiegéticos. Se considerarmos o cinema silencioso, a afirmação ganha importância. Marcado pela diversidade de elementos constituintes, modos de organização e práticas, o espetáculo cinematográfico no período podia contar (e contava) com uma série de componentes textuais externos (programas, publicidade e crítica) e sonoros internos (música, sonoplastia, intervenções orais) que acabavam influenciando a experiência espectatorial antes,

durante e mesmo após a sessão de cinema.[1] Nesse sentido, a investigação se concentra no momento anterior ao espetáculo cinematográfico, da sua divulgação pelo exibidor. O foco da análise é a produção publicitária veiculada pelas salas de cinema nos jornais diários para promover os programas e sua finalidade é identificar as formas assumidas por tais materiais e a qualidade das informações que disponibilizavam ao leitor, potencial espectador, interessado em escolher uma sessão cinematográfica.



RECREIO IDEAL

Segunda-feira, 22 de maio de 1911

Será apresentado ao respeitavel publico o primeiro film da nova série de DIAMANTE do celebre fabricante AMBROSIO cujas producções ... ornadas lhe valeram o mais elevado titulo dignatario dispensado por S. M. o Rei d' Italia que o condecorou com o emblema de Cavalheiro da Coroa d'Italia

O GRANADEIRO ROLAND

Grande feito historico da época napoleonica (1812)

Film de rarissima belleza, de magestoso effeito, dividido em 32 quadros, executados todos ao ar livre nos vastos campos nevados de ... onde se desenrolou a scena verdadeira. Fita com 500 metros de extensão em que se accionam mais de 2.000 pessoas

DESCRIPÇÃO

... proprietarios do Recreio Ideal, unicos concessionarios para todo o Estado do Rio Grande do Sul, das fitas Pathé-Frères de Paris. Alem dessas exhibem ...

Praça da Alfandega ns. 311 e 313. Telephone Ganzo 1019. Caixa do correio n. 124. Endereço telegraphico: Damas.

Nota.—O Ideal tem a honra de exhibir esse assombroso e monumental Film, devido á gentileza do distincto cavalheiro sr. Ignacio Arcelay, M. D. representante do sr. J. B. Staffa, concessionario para o Brazil das fitas Ambrosio.

„MINISTRO RIO BRANCO"

(Marca autorisada pelo exmo. sr. Barão do Rio Branco)

Primeiro "anúncio descritivo" do cinema Recreio Ideal. Promoção da exibição de *O granadeiro Roland* (Itália, *Il granatieri Roland. Campagna di Russia 1812*, Luigi Maggi, 1911, Ambrosio). *Correio do Povo*, Porto Alegre, 19/05/1911, p. 8. Acervo MUSECOM/RS.

O investimento do setor exibidor local em publicidade, que se destaca a partir de 1911 pelo seu volume e qualidade, em contraste com a raridade e pobreza informativa dos anúncios publicados na imprensa porto alegrense entre 1908 e 1910, ocorreria em meio ao crescimento da oferta, pela indústria cinematográfica europeia, dos "filmes de arte", introduzidos no Brasil a partir de 1909.[2] Tal filmografia apresentava

[1] Cf. PISANO, Giusy e Valérie Pozner (org.). *Le muet a la parole. Cinéma et performances à l'aube du XX siècle*. Paris: AFRHC, 2005.

[2] No Rio de Janeiro, o lançamento ocorreu em janeiro, em um espetáculo especial, elitizado, realizado em um teatro, o Lírico, mobilizando uma grande orquestra e contando com um apresentador, cuja

mudanças formais e expressivas que teriam implicações sobre as formas de sua apropriação, colocando novas exigências perceptivas e cognitivas. Aos exibidores coube pensar alternativas que contribuíssem para despertar a atenção dos espectadores sobre os filmes, atraindo-os aos cinemas.

No caso de Porto Alegre, havia não só um interesse, mas uma necessidade de ampliar e fidelizar um público que enfrentava, desde 1908, com a abertura das pequenas e elitizadas salas de cinema sedentárias, mudanças importantes nos modos de fruição da experiência cinematográfica. Isso porque a sedentarização da exibição no meio local implicou na adoção de um padrão de organização e funcionamento dos espetáculos diverso daquele experimentado com sucesso por um público numeroso e socialmente diversificado entre 1905-1907. Durante este período, os porto-alegrenses estreitaram suas relações com o cinema assistindo a espetáculos exclusivamente de projeções em locais como teatros. Eram espetáculos de duração prolongada e programas entremeados por intervalos, além de serem acessíveis mediante ingressos de diferentes valores e contarem com uma série de iniciativas promocionais, incluindo matinês dominicais infantis. Tais espetáculos foram responsáveis pelo incremento do gosto pelo cinema entre a população local, mas o modelo foi substituído em 1908 por um padrão que não era praticado na cidade: o das sessões curtas e sucessivas, denominado "sistema carioca".[3]

As novas salas, de dimensões reduzidas, com uma ou duas opções de lugar, concentradas no mesmo endereço central e funcionando nos mesmos dias e horários,

---

participação destinava-se à "elucidação dos principais quadros", em caráter excepcional, já que a tradição do acompanhamento oral das projeções não tem registro documental no Brasil. A respeito, ver SOUZA, José I. M. *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: SENAC, 2004. pp. 157-8. Em Porto Alegre, ocorreu em março, no cinema Smart-Salão, recentemente inaugurado e promovido como um centro de diversões "chic e seleto". Na ocasião, a imprensa local informou sobre os altos investimentos da Pathé na confecção das fitas, que eram adaptadas da literatura e tinham como intérpretes renomados atores teatrais. Cf. *A Federação*, 26 de fevereiro de 1909, p. 2 e *Correio do Povo*, 7 de março de 1909, p. 4. Todas as referências de imprensa citadas neste texto são de jornais porto-alegrenses.

[3] A esse respeito, ver: TRUSZ, Alice D. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908*. São Paulo: Terceiro Nome/Ecofalante, 2010, p. 322.

significaram uma considerável homogeneização do modo de organização do espetáculo, o que deve ter contribuído para a redução e elitização social do acesso público, bem como para o empobrecimento da apropriação. A fragilidade das redes de distribuição se somaria ao quadro para explicar a grande instabilidade do setor nos anos seguintes, com salas trocando de proprietário e/ou endereço e mesmo fechando. Das cinco salas abertas em 1908, apenas duas funcionavam em 1909, quando abriu uma terceira. A quarta abriria somente em 1910. Em 1911, são seis salas em funcionamento, sendo que apenas uma delas investirá nos "anúncios descritivos", mantendo a sua publicação com exclusividade durante um ano.

Do visual ao textual

A prática de identificar os assuntos dos filmes por meio de informações textuais remonta aos catálogos de vistas animadas organizados pelas primeiras produtoras cinematográficas. Eles eram elaborados a partir dos filmes com o objetivo de auxiliar os exibidores na escolha e aquisição dos títulos que integrariam o seu acervo de vistas, na época da exibição itinerante, bem como os programas dos primeiros estabelecimentos fixos de projeções cinematográficas. Segundo André Gaudreault, estes primeiros textos tinham caráter funcional, mais do que ficcional, ou seja, não tinham valor em si, não tinham efeito literário autônomo. Eles procuravam traduzir da melhor forma, por meio da linguagem verbal, o visível, aquele movimento bruto e truncado das primeiras vistas, e, às vezes, o espírito de um filme.[4]

Assim que o cinema começa a se institucionalizar e ganha incremento o seu processo de narrativização, entre 1908 e 1914, uma escrita mais propriamente literária se afirma nos catálogos, dando lugar a textos mais romantizados, mais atentos e ciosos da especificidade da linguagem verbal. A anterior submissão do meio literário ao visual é interrompida a partir do reconhecimento da heterogeneidade das duas linguagens e da especificidade da expressão cinematográfica. A partir de então, o

[4] GAUDREAULT, André e Philippe Marion. "Du filmique au littéraire: les textes des catalogues de la cinématographie-attraction", *Cinémas: revue d'études cinématographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 15, n. 2-3, 2005, pp. 122-3.

exercício de redação das descrições se desenvolve no sentido de uma transposição ou adaptação do conteúdo do filme em linguagem escrita, priorizando os princípios da textualidade, em detrimento da visualidade.

Nos catálogos das produtoras cinematográficas, os textos telegráficos cedem lugar, em torno de 1908, aos resumos sintéticos e objetivos, já inscritos na tradição literária. Em Porto Alegre, a partir de março de 1909, pequenos textos apresentados como "resumos" passam a subsidiar os lançamentos dos primeiros "filmes de arte" franceses e italianos nos cinemas locais, sendo publicados nas seções especializadas em diversões públicas dos jornais. Nesse mesmo momento, surgem os programas impressos avulsos, reunindo as "descrições" dos filmes.[5] Sua distribuição ou venda aos frequentadores dos cinemas parece ter sido uma praxe mundial, como atestam pesquisas sobre os contextos francês e dinamarquês[6], mas também filmes da época.[7] Embora não tenham sido preservados exemplares de programas avulsos circulados em Porto Alegre, há várias referências ao seu uso na imprensa da época. Em março de 1910, uma nota do cinema Odeon avisava que não seriam "distribuídos argumentos" dos filmes, o que significa que interrompia-se uma prática já em uso, habitual ou ocasional, ou que ao menos havia uma expectativa do público sobre essa distribuição.[8] A partir de 1911, os exibidores locais passam a publicar anúncios na imprensa diária regularmente e, por este meio, passam a prestar maiores informações sobre os seus programas aos leitores dos jornais, indicando os títulos, as produtoras e, de forma crescente, a metragem dos filmes, mas sem oferecer as descrições dos enredos. O único cinema que o fará será o Recreio Ideal. Os demais apenas convidarão os leitores

[5] O termo entre aspas era empregado na época na imprensa porto-alegrense. Foi a partir dele que criei a expressão "anúncios descritivos".

[6] Sobre o tema, ver: CAROU, Alain. "Récits-programmes dans les salles de cinéma: um apprentissage du silence?" In: PISANO e POZNER, *op. cit.*, pp. 237-258, e SANDBERG, Mark B. "Pocket Movies: Souvenir Cinema Programmes and the Danish Silent Cinema", *Film History*, vol. 13, n. 1, 2001, pp. 6-22. Em fevereiro de 2020, deveria ter sido realizada na Cinemateca Francesa, em Paris/FR, a seguinte jornada de estudos: *Journée d' études: l'histoire du cinéma (1894-1930) vue par les programmes des salles de projection*. Disponível em: https://www.cinematheque.fr/seance/33107.html [Acesso em: 25 março 2020].

[7] Um exemplo é o filme *Una tragedia al cinematografo* (Itália, Enrico Guazzoni, 1913, Cines). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vTomr1tO_k4 [Acesso em: 31 julho 2020].

[8] *Correio do Povo*, 20 de março de 1910, p. 2.

a buscá-las nos programas, a serem obtidos nos próprios cinemas, antes das sessões.[9] A medida que, a partir de julho de 1912, outros cinemas passam a veicular anúncios descritivos, diminuem as remissões aos programas.

A fase seguinte desse processo seria a da novelização, que marca a segunda metade da década de 1910, quando os "cine-romances", produzidos a partir dos filmes, passam a ser publicados nos jornais paralelamente à exibição nos cinemas das séries cinematográficas que os originaram, numa associação mais enfática de interesses entre imprensa e setor exibidor.[10]

Se tais práticas foram mundiais, tiveram suas especificidades culturais locais. Considerando-se particularmente os "anúncios descritivos", verificou-se que também foram veiculados em jornais cariocas, mas apenas a partir de novembro de 1911, ganhando maior regularidade em 1912.[11] Há notícia do seu uso em Buenos Aires, em 1915, mas pode ter sido anterior.[12] Em Porto Alegre, eles foram publicados a partir de maio de 1911, pelo cinema Recreio Ideal, ganhando a adesão das demais salas a partir de junho de 1912.

Os "anúncios descritivos" chegavam ao leitor do jornal, potencial espectador cinematográfico, antes da exibição dos filmes, antecipando, em alguma medida, o que seria assistido na tela (os jornais eram matutinos e as sessões de cinema, noturnas). Tais materiais evidenciam uma preocupação em proporcionar informações textuais prévias sobre os filmes aos espectadores, num processo que se

[9] No anúncio do cinema Variedades: "Vide descripções no programa" (*O Diário*, 10 de outubro de 1911, p. 4); em anúncios do cinema Smart-Salão: "Atenção para os programas" (*Correio do Povo*, 1 de outubro de 1911, p. 11) e "Ver o argumento!" (*A Reforma*, 4 de novembro de 1911, p. 1).

[10] A esse respeito, consultar: CARVALHO, Danielle C. "Os mistérios da cidade moderna: a propósito de Os Mistérios de Nova York (1914) e seus congêneres brasileiros", *Significação*, vol. 42, n. 43, 2015, pp. 74-95, e SINGER, Ben. "Fiction tie-ins and narrative intelligibility. 1911-18", *Film History*, vol. 5, n. 4, 1993, pp. 489-504.

[11] Foram consultados os diários cariocas: *Correio da Manhã*, *Gazeta de Notícias* e *Jornal do Brasil*. Na *Gazeta de Notícias*, a prática iniciou em novembro de 1911 com os cinemas Ouvidor e Avenida. Mas foi o Parisiense que mais regularidade lhe deu, no *Correio da Manhã*, a partir de 1912.

[12] Agradeço a Andrea Cuarterolo pela informação.

intensificaria progressivamente no período. Porém, a sua mera existência não explica as motivações e finalidades que impulsionaram a sua produção e veiculação pelo setor exibidor, o papel que podem ter desempenhado sobre a ampliação e fidelização do público ao cinema, as influências e efeitos que podem ter produzido sobre a qualidade da experiência cinematográfica, reconhecendo-se a exibição no período silencioso enquanto "performance"[13], isto é, como uma experiência potencialmente nova a cada sessão, na qual participavam outras práticas parafílmicas, incluindo os materiais impressos de apoio, todos interferindo na apropriação do filme pelo espectador.

O investimento publicitário como demonstração de poder econômico

Um dos sinais da capitalização de um exibidor cinematográfico é, sem dúvida, a sua capacidade de investir em publicidade. Considerando-se o contexto da produção e circulação dos "anúncios descritivos" no mercado porto-alegrense, observa-se que os interesses econômicos do setor exibidor devem ser considerados como uma das motivações da iniciativa. Inaugurada pelo cinema Recreio Ideal em 1911 nas páginas de dois grandes diários da cidade, o tradicional *Correio do Povo* e o recém lançado *Diário de Notícias*, ambos em formato *standard* e de circulação regional, a prática daria conta da afirmação empresarial do setor após um período inicial de forte instabilidade.[14]

Um dos fatores que contribuiu para o sucesso da exibição no período foi a reorganização das redes de distribuição cinematográfica, nos âmbitos mundial e nacional. A integração do Brasil ao comércio cinematográfico internacional, inicialmente capitaneada por exibidores itinerantes independentes, em sua maior parte também estrangeiros, foi se transformando em resposta à racionalização do comércio externo a partir de 1907-8, dando lugar a pequenas empresas importadoras

[13] SANDBERG, *op. cit.*, p. 8.

[14] O dinamismo da exibição em 1911 também seria expresso pelas reformas e ampliações das salas existentes e pela abertura de novos cinemas no centro e arrabaldes mais populosos. Tal descentralização, iniciada em 1912, contribuiria para a ampliação e diversificação social do acesso público ao cinema.

e distribuidoras, que se multiplicaram no início dos anos 1910, concentrando-se principalmente no Rio de Janeiro, Capital Federal e principal porto do país.

Tal incremento seria fortalecido e alcançaria um maior nível de organização e eficiência a partir de 1908, após a empresa carioca Marc Ferrez & Filhos (MF&F) tornar-se representante exclusiva da Pathé Frères para o Brasil, tanto para o fornecimento de filmes quanto de equipamentos.[15] Datam deste ano os primeiros contratos estabelecidos pela central (MF&F) com representantes regionais, numa política de maximização das atividades de distribuição cinematográfica da companhia francesa no país. Um deles foi assinado em julho com a empresa Hirtz & Irmão, de Porto Alegre, que também era proprietária, naquele momento, do cinema Recreio Ideal, tornando-a representante exclusiva dos filmes e projetores Pathé Frères para o Rio Grande do Sul.[16]

Durante todo o período do cinema silencioso, o Brasil foi um mercado consumidor onde a filmografia estrangeira foi o produto hegemônico. Até a 1ª Guerra, foi dominante o cinema europeu, ainda que filmes norte-americanos estivessem presentes nos programas ao menos desde 1910. A filmografia francesa, em particular, desempenhou importante papel na formação e expansão do setor exibidor no país, em particular a da Pathé. Em 1907-08, quando a maior parte dos exibidores se

[15] A Pathé Frères foi uma das principais produtoras cinematográficas do mundo entre 1906-1915. Desde seus primórdios, ela concentrou seus interesses comerciais no exterior. Segundo Moraes, a sua estratégia para conquistar os mercados da América Latina e do Brasil foi constituir casas de representação. Para dirigi-las, privilegiava parceiros que tivessem nacionalidade francesa, familiaridade com o *métier* cinematográfico ou fotográfico e conexões comerciais com Charles Pathé, além de solidez financeira. Tais aspectos, ou parte deles, teriam caracterizado os concessionários Pathé em países como México, Argentina e Brasil. Cf. MORAES, Julio L. "Cinema in the borders of the world: economic reflections on Pathé and Gaumont film distribution in Latin America (1906-1915)", *Cahiers des Amériques latines*, n. 79, 2015. pp. 1-15.

[16] Antes, em 30 de maio de 1908, a MF&F firmou um primeiro contrato com Francisco Serrador, tornando-o seu agente exclusivo nos estados de São Paulo e Paraná. No mesmo ano, foi contratado José Tous Rocca para representar a MF&F no Norte e Nordeste do país. Foram igualmente assinados contratos com diferentes exibidores estabelecidos no Rio de Janeiro. A esse respeito, consultar: CONDÉ, William N. *Marc Ferrez & Filhos: comércio, distribuição e exibição nos primórdios do cinema brasileiro (1905-1912)*. Dissertação de Mestrado, UFRJ, PPG- Comunicação, Rio de Janeiro, 2012.

sedentariza, são os projetores Pathé que eles instalarão e divulgarão, procurando valorizar socialmente seu empreendimento pela qualidade técnica. Esse domínio da empresa francesa no fornecimento de equipamentos, e também de filmes, ocorreu em capitais como Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. No Rio de Janeiro, a empresa francesa teria mantido "uma média de 30% a 40% do controle do mercado de novos títulos". A sua importância também é atestada para o período entre 1910 e 1914 em São Paulo, quando a Pathé cobria em torno de 50% da produção francesa exibida naquele mercado, que ocupava uma média de 43% da oferta, cabendo à Itália 27,9% e aos Estados Unidos 23,3%.[17]

A aquisição da representação regional da Pathé, além de proporcionar uma via extra de capitalização à empresa do Recreio Ideal, a colocaria em uma situação bastante confortável no mercado local ao permitir uma mais rápida atualização dos seus programas, em que predominariam as produções da Pathé e sucursais. Ela também seria providencial quando do ingresso no país, a partir de 1909, dos primeiros exemplares dos *film d'art* franceses, que passariam a compor de forma crescente os programas dos cinemas. O Recreio Ideal não perderia a condição de agente regional da Pathé ao trocar de proprietários, em outubro de 1910, e nem mesmo quando a MF&F foi incorporada à distribuidora paulista Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), em junho de 1912.[18] Aproveitando a boa maré, neste mesmo ano o exibidor também investiu na produção de um cinejornal e abriu uma segunda sala de cinema na cidade.[19]

A prática da publicação dos "anúncios descritivos" pelo cinema Recreio Ideal só ganharia concorrência na cidade a partir de junho de 1912, motivada pelo ingresso da

[17] Os dados foram sintetizados por SOUZA, *op. cit.*, pp. 174-177. Sobre Porto Alegre, ver TRUSZ, 2010, *op. cit.*, pp. 330, 338, 345.

[18] A Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB) foi uma sociedade anônima constituída em julho de 1911 pelo exibidor e distribuidor cinematográfico Francisco Serrador e sócios em São Paulo, onde ficou sediada. Sobre Serrador e seus negócios, consultar: SOUZA, *op. cit.*, pp. 198 a 231, e MORAES, Julio L. "Notas para uma história econômica do cinema brasileiro: o caso da firma Marc Ferrez & Filhos (1907-1917)", *Revista da Cinemateca Brasileira*, n. 2, 2013, pp. 25-39, p. 35.

[19] Para informações sobre o *Recreio Ideal-Jornal*, consultar TRUSZ, Alice D. "Emílio Guimarães: as múltiplas identidades de um produtor de imagens no Brasil dos anos de 1910", *Significação*, São Paulo, ECA-USP, n. 36, 2011, pp. 55-85.

CCB no mercado nacional. Sua política expansionista monopolista repercutiria regionalmente, levando outros distribuidores a reagirem e motivando os cinemas por eles abastecidos a entrarem na disputa pelos espaços publicitários dos jornais e seus leitores. As dimensões dos anúncios crescem e as descrições dos filmes se estendem, passando a ocupar maior espaço nas publicações. A disputa atinge o ápice em novembro de 1912, após o Recreio Ideal abrir a sua "filial", o cinema Avenida, quando um anúncio do cinema Variedades acaba dividindo a mesma página com outro do Ideal. Ocorre que os dois cinemas eram grandes rivais no mercado local, sendo o Ideal representante da CCB e o Variedades de J. R. Staffa[20], importador e exibidor carioca que era o maior oponente nacional ao avanço da companhia paulista.

Extrapolando-se a produção publicitária, podem ser observadas várias outras manifestações do recrudescimento da concorrência e das disputas de poder entre exibidores e distribuidores naquele ano, que foram desde notas difamatórias nos jornais e propostas de duelo a tentativas criminosas de incêndio dos cinemas. Sem dúvida, houve um interesse comercial, econômico, do setor exibidor, por trás do investimento na promoção publicitária individualizada dos filmes via descrições, com o que se buscava valorizá-los, inscrevendo a promoção local na campanha mundial de lançamento dos novos produtos, artísticos, da indústria cinematográfica.

Mas, para além da demonstração simbólica e material do poderio econômico dos dois setores, que repercutiu desde o nível internacional até o local, a prática da publicação dos "anúncios descritivos" também funcionou como um serviço alternativo que o exibidor disponibilizava ao espectador. É provável que o formato tenha resultado, inicialmente, da transposição dos conteúdos dos catálogos ou dos programas impressos para o espaço publicitário da imprensa. Assim, ao permitir ao leitor dos jornais conhecer informações detalhadas sobre os programas e filmes antes de sair

[20] Jacomo R. Staffa entrou no ramo cinematográfico em 1907, como proprietário do cinema Parisiense. Posteriormente abriu outros cinemas e investiu na distribuição. Em 1910, tornou-se representante exclusivo da produtora dinamarquesa Nordisk no Brasil, o que lhe renderia grande retorno financeiro e também poder de disputa contra a expansão da CCB no mercado distribuidor nacional. Para maiores informações, ver SOUZA, *op. cit.*, pp. 304 a 312 e CONDÉ, *op. cit.*, p. 78.

para o cinema, comumente em casa, o exibidor ampliava e antecipava o acesso público às descrições, fomentando uma empatia inicial com o leitor, que poderia despertar seu interesse e atraí-lo ao cinema, tornando-o espectador.

Do textual ao visual: a literatura como fonte do cinema

Os "anúncios descritivos" também instigam outras questões, relacionadas ao papéis que os seus conteúdos podem ter desempenhado sobre a relação filme-espectador. Além de incidirem sobre os modos de percepção, que são culturais e históricos, eles também remetem às complexas relações entre o cinema e a literatura, em voga naquele contexto e inscritas tanto na forma literária com que se pretendeu descrever os filmes, quanto na origem de muitos dos filmes descritos. A problemática da linguagem, e da distinção entre o verbal e o visual, daria lugar ao reconhecimento do específico cinematográfico.

Tal produção publicitária surge associada ao ingresso no mercado brasileiro de uma filmografia resultante de transformações econômicas, técnicas e estéticas da indústria cinematográfica europeia. Trata-se de uma filmografia que colocava novos desafios às formas de percepção e às noções de tempo e espaço, pois investia em outras e mais complexas narrativas e modos de narrar, tanto da perspectiva formal quanto temática, tendo por subsídio as tradições históricas, literárias e teatrais dos seus países produtores.

A iniciativa francesa da produção dos *film d'art* foi o elemento central de sua estratégia comercial de diversificação da produção cinematográfica destinada tanto ao mercado interno quanto externo entre 1906 e 1914. Tais filmes resultavam da adaptação para o cinema de clássicos da literatura, da dramaturgia e da operística europeias ou de roteiros originais encomendados a escritores renomados e eram protagonizados por respeitados atores teatrais. O empreendimento contribuiu para valorizar os filmes como produtos individuais e legitimar socialmente o cinema como opção de lazer cultural, capaz de ampliar os horizontes e aperfeiçoar a formação dos espectadores. O movimento teve início em 1908, com o lançamento dos filmes *A*

arlesiana (L'arlésienne, baseado na obra de Alphonse Daudet e dirigido por Albert Capellani), produção da SCAGL (*Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres*)[21], e *O assassinato do Duque de Guise (L'assassinat du duc de Guise,* roteirizado por Henri Lavedan, dirigido por André Calmettes e Charles Le Bargy e musicado por Camille Saint-Saëns), produção da *Film d'Art.*[22] Concorrentes, ambas foram associadas à Pathé Frères, a segunda de forma mais coesa e duradoura.[23] Contudo, será a Pathé que liderará a produção e disseminação dessa filmografia mundialmente, em parceria com suas produtoras associadas e por meio de suas sucursais estrangeiras.

A maior parte dos filmes assistidos pelos frequentadores do Recreio Ideal durante 1911-12, a que me limitarei por razões metodológicas, era produzida ou distribuída pela Pathé Frères, da qual o exibidor era distribuidor regional, como é sabido. Albert Capellani (1874-1931) foi o diretor de boa parte deles. Tendo começado a carreira no teatro, ele tornou-se assistente e roteirista da Pathé em 1905 e diretor em 1906. Em 1908, ao ser criada a sua "filial", a SCAGL, assumiu também a direção artística da sociedade.[24] Apesar disso, seu nome nunca foi citado nos anúncios porto-alegrenses, ao contrário de Paul Capellani, seu irmão e ator fetiche. A constatação dá conta dos aspectos que começavam a ser considerados prestigiosos aos filmes e atraentes aos espectadores naquele contexto, dentro da campanha de promoção dos "filmes

[21] A SCAGL foi fundada por dois banqueiros ligados à Pathé, Saul e Georges Merzbach, em associação a dois escritores renomados, Pierre Decourcelle e Eugène Gugenheim, como uma sociedade anônima cujo maior acionário e administrador era a Pathé Frères. Cf. MOUSTACCHI, Dominique et Stéphanie Salmon, "Albert Capellani directeur artistique de la SCAGL ou l'émergence de l'auteur", *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 68, 2012, pp. 99-100.

[22] A sociedade anônima *Film d'Art* foi fundada em janeiro de 1908 por Paul Laffitte. Entre março deste ano e dezembro de 1909, a Pathé foi responsável pela revelação dos negativos, produção dos positivos e distribuição da sua produção cinematográfica. Desde abril de 1909, a Pathé também se tornaria proprietária exclusiva de vários títulos produzidos pela *Film d'Art*. Cf. LE ROY, Éric. "Cronologie du Film d'Art. L'histoire mouvementée d'um catalogue", *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, 2008, pp. 335-340.

[23] A esse respeito, consultar: SALMON, Stéphanie. "Le Film d'Art et Pathé: une relation éphémère et fondatrice", *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, 2008, pp. 69-80, e MOUSTACCHI e SALMON, *op. cit.*, pp. 98-119.

[24] Cf. MOUSTACCHI e SALMON, *op. cit.*, p. 104.

artísticos", originada nas próprias produtoras: os autores ou roteiristas das obras literárias adaptadas para o cinema e os atores já consagrados no teatro.[25]

No entanto, foi o francês Albert Capellani que, por meio dos roteiros cuja elaboração supervisionou e dos filmes que dirigiu, habituou o público a doses maiores de realismo: ele empregou os primeiros movimentos de câmera (primeiros exercícios com tomadas panorâmicas, enquadramentos em primeiro plano, uso do campo/contracampo) e realizou filmagens em locações ao ar livre, com uso de luz natural, preferencialmente nas locações originais das narrativas filmadas, incluídas as ruas de Paris, escolhidas sempre por suas qualidades pictóricas e dramáticas.[26]

A filmografia italiana também tinha presença marcante na programação do Recreio Ideal, proveniente de diferentes companhias. Mas sua aparição nas telas porto-alegrenses ocorreu ainda em outubro de 1908, nos recém-inaugurados cinemas Rio Branco e Recreio Familiar. Eram títulos da Cines, que só voltaria ao mercado local com fôlego a partir de março de 1909. Surgidas a partir de 1905-06, em Roma, Turim e Milão, a Cines, a Ambrosio e a Rossi, as primeiras produtoras italianas, só começaram a forjar sua identidade a partir de 1908, com a produção de dramas e filmes históricos. A Cines, inclusive, teve as suas primeiras produções realizadas por técnicos da Pathé, a partir de modelos de produção e representação já empregados nos filmes da produtora francesa.[27] O seu sucesso internacional viria com as adaptações de clássicos da literatura grega, romana e bíblica, aproveitando as locações originais dos mitos ou

[25] Segundo Philippe Azoury, o conceito de direção, relacionado à questão do estilo e/ou autoria, ainda balbuciava. Os filmes realizados por Capellani entre 1906-10 não eram assinados. Seu nome tampouco figurava nos cartazes de divulgação da produtora. O mesmo acontecia com relação a outros diretores. O filme *L'assomoir* (França, Albert Capellani, 1909), por exemplo, foi lançado em 1908 como um "filme de Emile Zola". Cf. Catalogue des restaurations et tirages de la Cinémathèque Française. Albert Capellani. Disponível em: https://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/corpus.php?id=8 [Acesso em: 30 julho 2020].

[26] Para maiores informações, ver: BERTHOMÉ, Jean-Pierre. "Décors et espace dans les films français de Capellani", *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 68, 2012, pp. 137-150.

[27] Cf. BERNARDINI, Aldo. "La Pathé Frères contre le cinéma italien". In: Guibbert, Pierre (org.). *Les premiers ans du cinema français. Actes du V Colloque International de L'Institut Jean Vigo*. Perpignan: Institut Jean Vigo, 1985, p. 88.

fatos históricos a que se reportavam. Avançando nos anos 1910, suas produções foram estendendo sua duração e ganhando maiores investimentos, que seriam aplicados na integração de grandes contingentes de figurantes e animais vivos, na preocupação com a fidelidade das reconstituições históricas, nos cuidados com figurinos e cenários de época, contribuindo para modificar a qualidade do que seria exibido e do que passaria a ser exigido pelos espectadores como novo padrão de excelência cinematográfica. Os aspectos citados seriam rapidamente valorizados pelos contemporâneos como aperfeiçoamentos da "cinematografia moderna", expressão empregada com assiduidade crescente na época nos jornais e revistas porto-alegrenses. Também eles evidenciariam a importância que ganham os roteiros e seus autores nesse processo, bem como os intérpretes dos filmes.

Tais transformações e as novas demandas perceptivas por elas colocadas desafiariam tanto espectadores quanto exibidores. Frente aos novos produtos da indústria e à importância de promover um encontro satisfatório, talvez memorável, entre filmes e espectadores, coube aos exibidores pensar meios que dessem maior fluidez à experiência cinematográfica, tornando-a não somente efetiva, mas prazerosa, de modo que a prática de ir ao cinema se consolidasse como uma opção de lazer habitual. Entre as iniciativas empreendidas, encontram-se a confecção e disponibilização de programas impressos junto às bilheterias dos cinemas, os investimentos em publicidade na imprensa e a transformação qualitativa dos anúncios com a incorporação das descrições dos filmes.[28]

Filmes e espectadores dos anos 1910: uma relação mediada

A hipótese interpretativa inicial sobre quais teriam sido as motivações da produção dos "anúncios descritivos" (e talvez dos programas, não conservados e hoje desconhecidos) e que papéis as suas narrativas poderiam ter desempenhado sobre a

[28] Também foram realizadas a partir de 1909, por diferentes exibidores porto-alegrenses, sessões de pré-estreia de filmes dedicadas à imprensa, das quais resultavam notas de recomendação e "crítica" publicadas nos jornais. Elas demonstram o reconhecimento e legitimação do papel dos jornalistas como formadores de opinião.

apropriação dos filmes pelos espectadores porto-alegrenses era a de que elas teriam atuado como mediadoras. Por seu intermédio, se teria procurado contornar eventuais dificuldades de compreensão das narrativas propostas pelos filmes de maior metragem (e múltiplas bobinas), cuja oferta foi crescente no período e que daria lugar aos longas-metragens.[29]



Recreio Ideal

HOJE – DOMINGO, 1 de outubro de 1911 – HOJE

GRANDIOSO PROGRAMMA NOVO

Eis as fitas de hoje: 1.º — O TALISMAN DO CHEFE, drama sensacional; 2.º — CALINO DORME AO RELENTO, explendida fita comica; 3.º — Pela ultima vez, o grandio drama CIUMES DE CLOWS BOIS; 4.º A maravilhosa e estupenda fita natural UMA EXCURSÃO AOS PRECIPIOS DO LOBO

Descripção das fitas que serão exhibidas amanhã, segunda-feira:

1.ª PARTE

David e Saul

(Film de arte biblica). Scena extrahida das Sagras Escripturas. — Esta fita representa mais esplendida victoria de *Pathé Frères*; a gloriosa firma chamada pelos parisienses: «a sem rival!» E, tão repetidos são os triumphos obtidos, que, muita gente, sem poder resistir á tentação de possuir recordações das bellas scenas engendradas pelo popularissimo *Pathé*, chega ao ponto de conservar, como reliquias os magnificos programmas que esta empreza faz organisar. Isso demonstra de forma clara, que o publico porto-alegrense tem a sua justificavel razão quando faz transbordar de espectadores, em successivas enchentes, o *Recreio Ideal* — representante directo e unico no Rio Grande do Sul, da afamada firma *Pathé Frères*.

David e Saul é um episodio biblico que se destina a franco sucesso.

David, o pequeno e valoroso David, vencera a um golpe certeiro de funda, o gigante Goliath. E quando a noticia de tal feito foi de todos conhecida, surgiu a ira, que emana da inveja, no peito de Saul. Este, querendo encontrar um meio para destruir o valente mancebo, promette a David a mão da formosa Michel, sua filha, com a condição de David trazer os despojos de cem philisteus, mortos pelo proprio punho do moço.

David, que ama apaixonadamente a encantadora Michel, parte para a guerra e mata duzentos inimigos, conquistando, assim o grandioso premio. Mas, em Saul o despeito augmentára, a inveja crescera! O que elle queria era extinguir a vida daquelle mancebo a quem o povo ruidosamente festejava, sem cessar. Chegou a ordenar ao proprio filho, que era um sincero amigo de David, que matasse aquelle rival de glorias e popularidades. O filho recusou praticar semelhante infamia, mas o rei cruel não desistiu no intento terrivel.

E começou tenazmente, por todos os meios, a perseguição ao pobre moço. Salvo ainda uma vez, pelo filho generoso do despota Saul, David foge e vae pedir guarida no grande templo, onde o acolhem com carinho. Saul, porém cerca o templo e ordena o assassinato do padre Achilmelech, obrigando o moço a continuar na fuga até ás margens do Mar Morto, onde se refugia na gruta do Engadir. Ahi, entretanto, chega Saul á frente de tres mil soldados.

Succede, porém, que, fatigado, emquanto os soldados se affastam, Saul é colhido pelo somno no proprio seio da gruta. Vendo isto, sahem dos esconderijos os amigos de David e estão prestes a matar o tyranno, quando o valente mancebo apparece e impede o assassinato, contentando-se em cortar, com um golpe de pé de espada, um pedaço do manto de Saul. Depois, fazendo ruido, obriga Saul a despertar e a deixar a gruta. Fóra, banhado pelo sol e cercado de homens de seu exercito, está o rei, quando David surge, mostrando o fragmento do manto real e provando ao soberano, cujo olhar revela o maior espanto, que o não matou porque não quiz.

Comprehende Saul a generosidade deste acto e jura nunca mais perseguir David, seu genro, a quem abraça entre lagrimas.

2.ª PARTE

Vendedor de sapatos electricos

Comica — Um habil sapateiro teve a genial ideia de adaptar aos sapatos que vendia, uns patins electricos. Graças a esse pertentoso invento, os transeuntes se tornam mais velozes do que os autos, correm nas ruas em vertiginosa carreira e offerecendo o curioso e caricato espectaculo de uma multidão em delirio.

O trabalho se executa com a mesma velocidade prodigiosa. Os varredores freneticamente removem o cisco, os cartazes cobrem as paredes como tocados por vareta magica e as casas são construidas como castellos na Hespadha.

3.ª PARTE

A tutellada terrivel

(AMERICANA)

Americana. — O espectador assiste a uma scena comica de grande successo, feita de maneira verdadeiramente artistica sem os recursos da malicia, do gesto duvidoso, o da reticencia venenosa. O trabalho das duas moças americanas bem merece, pela sua natureza, um applauso unanime e sincero do publico. Jogo de scena, gesto physionomico, intervallos de espirito, compostura, espontaneidade, naturalidade, — tudo é rigorosamente observado pelas duas jovens artistas merecedoras das sympathias do mais exigente auditorio.

Trata-se de um tutor que sonha entregar a tutellada a um sobrinho, cadete de uma escola militar, sem consultar, entretanto, a moça, e sem lembrar a scena que descreve o poeta francez, de um certo casamento *arranjado*, durante o qual, na igreja, surje a figura de um menino nú, de azinhas brancas e que exclama, fitando o novo casal com raiva, com revolta:

«Mas, que é isso!? Eu sou o amor e não me consultaram!»

Sabedora da sorte que lhe é reservada, Magdalena, a tutellada, aproveitando a farda que encontra na malla do cadete, toma o disfarce deste, em companhia de uma fiel amiga e, ambas fardadas, vão ensaiar, na mesa de um botequim, a maneira pela qual devem zombar do perdido tutor.

Acontece porém, que os cadetes, os verdadeiros, encontram no botequim os dois interessantes cadetes. O comico que desperta esta scena com as suas minucias, é irresistivel.

Chega o tutor e, tendo sido enganado pela crassa de que as meninas estão disfarçadas em militares, vae para os dois cadetes verdadeiros (pois os fingidos tinham desapparecido com os estomagos revolucionados pelo fumo e pelo alcool) e procura arrancar os bigodes dos pobres jovens, arrellitando serem bigodes postiços.

Desfeito o engano, sahem todos satisfeitos, alegres, caminho da egreja com os corações perfeitamente combinados para os dias do futuro.

4.ª PARTE

As anemonas

(NATURAL)

Divulgação scientifica. Film de grande enainamento. Trabalho admiravel.

HOJE, Domingo! — Delicadissimo programma novo. — A's 2 horas da tarde haverá matinée, exhibindo-se fora do programma mais uma hilariante fita comi

AMANHÃ, SEGUNDA-FEIRA! — DAVID e SAUL — 600 metros, colorido!

Anúncio do cinema Recreio Ideal com programa de quatro partes e quatro filmes. *O Diário*, Porto Alegre, 01/10/1911, p. 16. Acervo MUSECOM/RS.

Tal interpretação foi comum ao historiador Mark Sandberg, que também examinou o contexto do início dos anos 1910, mas na Dinamarca. Diferentemente, seu objeto de análise foram os programas narrativos de cinema e não os anúncios narrativos publicados na imprensa diária, como é o caso aqui. Foi considerando a significativa

[29] Uma bobina ou rolo com filme 35mm costumava medir 300 metros e ocupar cerca de 15 minutos da projeção se rodada a 18q/s. Cf. USAI, Paolo C. *Silent cinema. An introduction*. London: BFI/ Palgrave Macmillan, 2010, p. 172. Com relação ao conceito de longa-metragem, não era empregado na época. A metragem dos filmes será crescentemente divulgada como um item de sua valorização à medida que se estende, sendo tal duração convertida, para a compreensão dos contemporâneos, no número de partes que compunham um filme, o que implicaria no número de partes que ele ocuparia no programa. Entre 1908 e 1914, em Porto Alegre, as sessões dos cinemas eram organizadas em programas de quatro partes, inicialmente preenchidas por quatro filmes curtos. Embora não se saiba a duração total de um programa, essa estrutura não seria alterada com a introdução dos filmes de múltiplas bobinas. Quando começam a ser exibidos filmes de duas partes, ainda em 1911, eles passam a ocupar igualmente duas partes do programa, sendo reduzido proporcionalmente o número de títulos da sessão. E assim sucessivamente. Contudo, não se trata de alterações que se sucedem e excluem, mas que se alternam.

oferta dos longas-metragens naquele mercado na época, bem como a paralela produção de programas descritivos associados, que o autor formulou a hipótese explicativa de que estes últimos tivessem cumprido a função de "redes de segurança cognitivas" na mediação da relação entre espectadores e filmes. Dessa perspectiva, a produção dos programas seria o resultado da adaptação de uma prática já corrente no teatro e na ópera, que utilizava livretos com função mediadora. Por seu formato portátil e volátil, e por sua sofisticada confecção, ele imaginou o trajeto e usos dos programas narrativos cinematográficos nos momentos anterior e posterior à projeção, apontando a sua participação na "performance" da exibição e na apropriação dos filmes, mas também os identificou como "programas-souvenir", como lugares de memória de uma experiência espectatorial, possíveis objetos de coleção.[30]

A esse respeito, vale esclarecer a que tipo de material o autor atribuiu os conceitos de "filme de bolso" e "programa-souvenir": livretos de várias páginas, impressos em alto padrão de qualidade, trazendo em seu interior detalhada descrição em prosa do filme a que se referiam, produzidos com elegante design e amplamente ilustrados com fotografias de cena do filme, documentando momentos-chave do seu enredo. Eles eram originalmente vendidos por um pequeno custo adicional nas salas de cinema (1/5 do valor das entradas). Carou, que também utilizou em sua pesquisa programas de cinema narrativos publicados por exibidores e circulados entre o público cinematográfico parisiense entre 1906 e 1915, os descreveu como impressos que apresentavam diferentes formatos, podendo ir de uma folha dobrada em três faces a um livreto de 20 páginas, tendo sido comuns exemplares com capa cartonada e impressa em cores, no interior dos quais havia textos descritivos e fotografias de cenas dos filmes, além de anúncios publicitários.[31]

No caso de Porto Alegre, embora se saiba que programas tenham sido confeccionados e disponibilizados aos espectadores locais, não sabemos como se apresentavam

[30] SANDBERG, *op. cit.*, pp. 6 e 11.
[31] CAROU, *op. cit.*, p. 239.

devido ao seu completo desaparecimento. Acredita-se, porém, que partilhassem algum padrão de apresentação, de pequeno formato e de mais fácil manejo do que os anúncios dos jornais, cuja leitura era mais trabalhosa devido às grandes dimensões dos diários, que também se prestavam menos à guarda em razão da baixa qualidade do papel empregado na impressão. Daí porque acreditarmos que os "anúncios descritivos" dos jornais destinavam-se a serem lidos preferencialmente antes da sessão e no âmbito doméstico, pelas mulheres, ou no ambiente de um café, pelos homens (segundo padrões de comportamento e códigos de gênero da época no meio local), o que não significa que não pudessem ser retomados após a sessão e o retorno do cinema, e mesmo recortados e guardados.

Ultrapassando-se a questão da relação entre forma, funções e usos dos objetos, aspectos que precisam ser considerados em estudos sobre os modos de ler, verificou-se, embora por razões distintas, que, tanto para o caso porto-alegrense quanto para o dinamarquês, não se sustenta a interpretação das descrições como respostas a eventuais dificuldades de compreensão das narrativas cinematográficas de maior duração e metragem. No que respeita a Porto Alegre, a hipótese se fragilizou frente à constatação de que a publicação dos "anúncios descritivos" foi anterior à exibição de filmes de duas bobinas ou mais pelo cinema que os veiculou. Por sua vez, outras salas de cinema da cidade que exibiram filmes longos em 1911, como o cinema Variedades, pioneiro na projeção de títulos da Nordisk no meio local, não publicaram, inicialmente, "anúncios descritivos" para acompanhar tais lançamentos.

Os anúncios descritivos publicados pelo cinema Recreio Ideal a partir de maio de 1911 foram lançados para propagar filmes de 300 e 400 metros, ou seja, de no máximo uma bobina, que ocupavam apenas uma parte dos programas, incluídos todos os gêneros. A partir de julho, aparecem filmes com metragem mais longa, de 500 a 800 metros, mas, em muitas ocasiões, filmes promovidos como tendo 500 metros continuavam ocupando uma parte do programa. O cotejamento dos dados dos anúncios aos dados atuais dos filmes preservados permite observar que a metragem informada não corresponde à da cópia existente, mas a ultrapassa. Um exemplo é o filme *A rival de Richelieu* (França, *La rivale de Richelieu*, Gérard Bourgeois, 1911), produção da Pathé

lançada pelo Recreio Ideal em outubro de 1911, divulgada como tendo 1000 metros e duas partes, mas que, segundo o catálogo da produtora, tinha apenas 750 metros, o que corresponde a duas bobinas. Isso explica que ocupasse apenas duas partes do programa, com um tempo de projeção de cerca de 36 minutos se projetado a 18q/s.[32]



Recreio Ideal

HOJE – Domingo, 22 de outubro de 1911 – HOJE

GRANDIOSO PROGRAMMA NOVO

Eis as fitas de hoje: — 1.ª DEVER E HONRA, sensacional drama da ineccedivel fabrica Pathé; 2.ª LITLLE MORITZ RAPTA ROSALIA, comica hilariante; 4.ª Pela ultima ve[z] A VISÃO DE FREI BENEDICTO, drama de successo; 4.ª A PESCA DE CROCODILLO, fita natural de belleza indescriptivel.

Eis a descripção da monumental fita Pathè de 1000 metros A RIVAL DE RICHELIEU e que será exhibida amanhã, segunda-feira:

A rival de Richelieu

O *Recreio Ideal* apresenta ao publico de Porto Alegre a mais deslumbrante fita dos ultimos tempos. Palpitam ainda no espirito do povo sensações magnificas provocadas pela *Victimas do alcool* e pelo *Memorial de Santa Helena* e é um novo successo cinematographico, de brilhantismo superior, surge para demonstrar que a empreza do *Recreio Ideal* não ficou repuosando sobre os louros colnidos.

Pois, se é certo que alcançaram magnificos successos as duas lindissimas fitas alludidas, certo tambem é que, *A rival de Richelieu*, ora exhibida, está destinada a maiores glorias, visto a belleza do argumento, a deslumbrante montagem, a invejavel interpretação, alem das photographias que são as mais nitidas que se conhecem. Na «troupe» encarregada da interpretação da peça, —troupe escolhida entre os maiores artistas francezes, — figura o extraordinario actor a quem foi confiado difficillimo papel de protagonista n'*As victimas do alcool.*

O drama, comquanto arrancado de assumptos historicos, tem um encadeamento admiravel, que prende sobremodo o espirito do publico

As scenas são jogadas, de principio a fim, de uma maneira encantadora, provocando no espectador as mais originaes e bizarras sensações Lances rapidos, fortes, precisos; manejo physionomico destacado gestos firmes, sem exageros, — tudo contribue, no desempenho da brilhante peça, para um successo admiravel.

Richelieu, essa extraordinaria personalidade politica que surgia na França em 1624, justamente quando grandes perturboções faziam desse paiz um reservatorio de males; Richelieu, estadista inegualavel que durante dezoito annos exerceu uma auctoridade quasi absoluta no reino e na corte; que enfrentou a raiva de Luiz XIII e venceu a Rainha; Richelieu, que derrubou nos Parlamentos o poder da nobreza e dos magistrados e combateu os Huguenotes; que os venceu em Nimes, Montauban, Montpellier, alem do extraordinario cerco de Rochelle; Richelieu, o terrivel e poderoso inimigo que expulsou da França a rainha mãe e seu filho, o duque de Orleans; que fez estremecer, ensanguentada, nas mãos do carrasco, em Toloso, a cabeça de Manemorense; que esmagou o para sempre o granbe Marechal Marilac, o conde Cinq-Mars e seu confidente Thou; Richelieu, cujo ultima suspiro em 1642 fez palpitar de alegria o coração do povo franoez que o odiava e temia; Richelieu é o assumpto magnifico desta fita que Porto Alegre vai admirar e applaudir

Uma nobre da poderosa corte, pretendendo fazer valer a sua influencia junto aos soberanos' procura vencer a auctoridade do grande Cardeal, ora obtendo favores especiaes do rei e da rainha, ora desmoralisando as ordens que emanam do terrivel ministro.

Ao lado de Richelieu, na qualidade de confidente, de intimo serviçal e dedicado amigo, está o padre José, um espirito illuminado, portador de estupenda sagacidade, perfeitamente disfarçado por uma postiça doçura de physionomia e uns modos verdadeiramente humildes.

A luta vai travada medonhamente entre o cardeal e a sua audaciosa rival. Esta, typo de muher romantica, dada a aventuras e a sonhos, consegue vencer, pelo amor, o coração de um valente fidalgo amigo do rei. Tudo pode o amôr esse enexplicavel sentimento que tem a força de um incendio, illuminando e destruindo ao mesmo tempo! Escravo, pois desse sentimento que é mais forte que um destino, mais misterioso que uma sombra, mais delicado que um beijo de creança, o pobre fidalgo ficou entregue á valente rival de Richelieu. Este, porem de tudo informado ria, a bom rir, dos planos da fidalga, deixando mesmo que ella obtivesse, de quando a quando, victorias parciaes, afim de poder destruir, de um momento para outro, e de forma completa, a corajosa e esperta inimiga.

Richelieu sabia de que forma e porque modos era facil a sua causa o definitivo triumpho. Bastava a presença do ciume para a garantia do successo.

E assim foi. Um outro fidalgo, apaixonado pela rival do ministro, que o explorava no affecto, descobre, com a alma embuçada em crepusculos de maguas, que tudo está perdido para o seu grrnde amôr!

E o ciume. — esse phantasma terrivel que não dorme, não sabe perdoar e que allucina e destroe sem piedade, — o ciume faz com que o desprezado nobre, senhor de uma tremenda conspiração contra Richelieu, leve ao conhecimento do implacavel ministro o facto gravissimo.

E, justamente no instante em que o eleito da fidalga era indicado para assassinar o poderoso cardeal, este o faz prender e conduzir aos degráos do cadafalso, na praça publica, sendo ali executado.

De uma das janellas do palacio real o nobre denunciante e vingativo mostra, com selvagem alegria, a scena da execução á desventurada mulher que, louca de dor, sentindo morrer o seu prestigio, o seu amor, as suas illusões mais caras, os seus sonhos de gloria, avança para o nobre e, de um salto enterra no coração que sorria a lamina vingativa de um punhal, fazendo rolar por terra, sem vida, o côrpo do infeliz apaixonado.

E assim termina esta deslumbrantissima fita, deixando a mais funda impressão no espectador.

Durante o desenrolar das emotivas scenas dramaticas, vão sendo observados factos deslumbrantes, extraordinarios, que propositalmente, deixamos de aqui registrar para não roubar ao distincto publico os bellissimos do imprevisto. Assim, por exemplo apparece, horrorosamente a scena do supplicio inquisitorial, que alarma os nervos do auditorio.

Uma outra scena arrebatadora é aquella em que Luiz XII, ao receber das mãos do cardeal o papel que compromettia a honra da rainha, rasga esse papel e queima-o, em face da extraordinaria coragem do valente fidalgo que prefere morrer nos ferros medonhos da inquisição a declarar, como Richelieu exigia, segredo compromettedor da sua soberana e protectora.

Este rasgo expontaneo, admiravel de Luiz XIII, vale um successo O monarcha sente com tristeza com revolta mesmo a macula na sua honra, mas perdoa o crime, admirado da coragem do dedicado servidor que exhala o ultimo suspiro nas rodas do supplicio, ás mãos dos crueis esbirros, no humido subterraneo mas leva para o seio frio da morte o segredo que lhe fôra confiado.

Reusmido: «A rival de Richelieu» que o «Recreio Ideal» hoje apresenta, é, não ha negar, o maior acontecimento cinematographico dos ultimos tempos, e demonstra, ao mesmo tempo, que a empreza deste popularissimo salão procura cada vez mais, com mais ardor, com mais gosto, com mais satisfacção servir aos innumeros admiradores de «Pathé Frères, a mais poderosa, mais artistas e a mais brilhante empreza de cinematographos conhecida no mundo inteiro.

HOJE — Collossal programma novo, com o estupendo drama DEVER E HONRA e a deslumbrante fita natural PESCA DE CROCODILLO. Haverá MATINÉE, ás 2 horas da tarde, com mais uma excellente fita comica

AMANHÃ, SEGUNDA-FEIRA — A RIVAL DE RICHELIEU — Film colorido de 1.000 metros. Pathé Frères. «A joia cinematographica».

Anúncio do cinema Recreio Ideal promove a exibição de *A rival de Richelieu* (França, *La rivale de Richelieu*, Gérard Bourgeois, 1911, Pathé Frères). *O Diário*, Porto Alegre, 22/10/1911, p. 16. Acervo MUSECOM/RS.

Considerando-se que disparidades do gênero foram correntes e generalizadas e não ocasionais, acredita-se que a razão possa ter sido promocional, dada a valorização que adquirem na época os filmes mais longos e o diferencial qualitativo que sua oferta confere ao exibidor junto ao público. Por outro lado, a produção das cartelas para os intertítulos dos filmes, em diferentes idiomas, correspondentes aos países de exibição das películas, também pode explicar as diferentes extensões de diferentes cópias de um mesmo título.

De sua parte, Sandberg observou que os filmes de maior metragem e duração, em cartaz nos cinemas escandinavos já em 1910, foram percebidos pelos espectadores dinamarqueses, e também alemães, não como uma esfinge a desvendar, mas, ao contrário, como um avanço no sentido de permitir uma melhor inteligibilidade da trama, agora melhor desenvolvida graças à extensão da sua duração e do tempo

[32] Para a estimativa de duração da projeção, ver USAI, *op. cit.*, p. 173.

dedicado ao desenvolvimento das narrativas, que permitia um melhor encadeamento do enredo, mais lógico e contínuo, com menos distorções. Segundo o autor, o formato visual longo não inibiu a compreensão; ao contrário, auxiliou-a:

> A exposição mais longa, aparentemente, foi percebida como permitindo um estilo de atuação mais cuidadosamente nuançado, um uso do detalhe visual que auxiliou muito mais do que dificultou a inteligibilidade. Nesse sentido, a forma narrativa mais curta, especialmente quando usada para a adaptação de peças e romances mais longos, é que pode ser considerada uma restrição formal debilitante, ao invés de um limite superior às habilidades de visualização do público.[33]

Tal consideração parece se adequar também a Porto Alegre, onde os resumos, e a seguir os "anúncios descritivos", ganharam lugar na imprensa e evidência social justamente a partir do momento em que passaram a ser exibidos nas telas da cidade os "filmes artísticos", ainda restritos a uma ou duas partes, mas já propondo um grau de complexidade narrativa mais sofisticado. Vale lembrar que muitos títulos haviam sido realizados a partir da adaptação de clássicos literários, dramáticos, históricos e operísticos, como as obras de Victor Hugo, Balzac, Flaubert, Dante Alighieri e Verdi, narrativas longas e complexas que eram simplificadas e reduzidas a um filme de 15 a 30 minutos. Assim, a publicação dos "anúncios descritivos" pode ter funcionado como um meio alternativo e auxiliar para a compreensão dos filmes em processo de narrativização, mas não dos longas-metragens em particular. Endossa tal interpretação a constatação de que a maior parte das descrições mais extensas não correspondeu aos filmes de maior metragem, mas a filmes de determinados gêneros, como os dramas românticos e sociais da Pathé e os épicos históricos italianos.

Do visual ao textual: o cinema como fonte da literatura

O exame dos conteúdos das descrições aponta uma série de outros papéis que elas podem ter cumprido, influenciando a relação entre cinema e público como prática

[33] "The longer exposition apparently was perceived as allowing for a more carefully nuanced acting style, a more considered use of visual detail that aided rather than hindered inteligibility. In this view, the shorter narrative form, especially when used for the adaptation of longer plays and novels, might be regarded as a debilitating formal constraint instead of an upper limit of the audience's viewing skills." SANDBERG, *op. cit.*, p. 13.

social e, sobretudo, como experiência sensível. A atenção ao que diziam e como nos permite entrar no universo dos filmes da época e identificar aspectos do seu imaginário e daquele dos espectadores, nos aproximar da compreensão dos contemporâneos sobre o cinema enquanto narrativa visual que se construía como linguagem. Os textos das descrições também trazem indicações sobre as formas de percepção e as expectativas, potencialidades e dificuldades do público dos anos 1910 na apropriação dos filmes.

Nos primeiros meses em que foram publicados, os "anúncios descritivos" costumavam trazer resumos dos quatro filmes do programa, incluindo os cômicos e os naturais. Os programas eram renovados três vezes por semana, do que resulta um considerável volume de filmes exibidos e assistidos, mas também descritos.[34] Hoje, a maior parte daqueles filmes está desaparecida. Dessa forma, as descrições dos anúncios restam como uma forma de acesso, guardadas as proporções, àquela filmografia, tal qual observou Sandberg ao atribuir aos programas de cinema o título "filmes de bolso". Novamente cabe salientar o diferencial entre tais objetos e os anúncios veiculados na imprensa diária no que respeita a sua apropriação ao colecionismo, sobretudo considerando-se que, em Porto Alegre, a circulação de programas avulsos foi simultânea à publicação dos "anúncios descritivos".

Um exame mais atento das descrições dos filmes veiculadas nos anúncios do cinema Recreio Ideal revela que tais narrativas foram elaboradas com diferentes graus de subjetividade e entreteceram relações ora de aproximação, ora de distanciamento com a literatura e o cinema. Considerando-se a filmografia produzida pela Pathé Frères e produtoras associadas, exibida pelo cinema em 1911-12 e divulgada pelos seus "anúncios descritivos", e considerando-se a possibilidade de cotejar tais descrições

[34] Com o passar do tempo, deixou-se de descrever a totalidade dos títulos dos programas. Os curtas cômicos foram os primeiros a perder atenção. Nestes casos, o narrador se justificava tanto pelo interesse em manter a surpresa da gag quanto pela confessa incapacidade de traduzir o chiste em palavras. Por outro lado, eram abundantes as descrições dos "naturais" (documentários), confirmando sua importância na época, quando também ganharia incremento a produção de cinejornais.

com os resumos produzidos e fornecidos pela produtora em seus catálogos[35], podemos distinguir três categorias gerais de textos.

No **"**modelo 1"**,** o mais simples, as descrições resumiam-se a traduções literais dos resumos fornecidos pela produtora nos catálogos destinados aos distribuidores. Nos anúncios, tais textos eram antecedidos por informações incompletas sobre o gênero do filme, produtora e intérpretes. Já as descrições eram curtas, sintéticas e objetivas, obedecendo a um mesmo padrão ou estilo literário, que priorizava a ação. Este formato predominou no primeiro período, correspondendo a filmes de uma parte.

No "modelo 2", as descrições preservavam os resumos da Pathé como conteúdos centrais, mas acrescentavam introduções elogiosas à produtora e à casa exibidora, informações curtas sobre os filmes e recomendações finais. Já no "modelo 3", verificou-se que o resumo fornecido pela Pathé era utilizado, mas era extrapolado pelo acréscimo de trechos extras no início, meio e fim do texto original. Tais conteúdos, quando dispostos ao início, costumavam partir de elogios ao filme, à produtora e ao cinema exibidor para então transformarem-se em verdadeiros tratados sobre a temática nele abordada, sobretudo quando o assunto era o amor contrariado, a traição, a ganância ou o vício. Nesses casos, foi comum a integração ao texto de ideias que pensadores e literatos teriam postulado a respeito. No caso de filmes adaptados da literatura ou referentes a fatos históricos, os textos das descrições incluíam, inicialmente, informações sobre as obras e seus autores, bem como sobre os acontecimentos e personalidades da trama. A seguir procedia-se à descrição do enredo, mas entremeando-a de larga adjetivação, uso de metáforas poéticas, citações filosóficas, poemas e comentários interpretativos.

[35] A consulta aos resumos dos filmes Pathé Frères 1911-12 foi realizada junto à base de dados *Filmographie Pathé*, por meio do seu catálogo digital, disponibilizado no site da Fundação Jerôme Seydoux Pathé, e cuja origem é o *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, publicação em 4 tomos elaborada por Henri Bousquet. Disponível em: http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/index.php [Acesso em: 31 julho 2020].



Recreio Ideal

HOJE – Sexta-feira, 6 de outubro de 1911 – HOJE

GRANDIOSO PROGRAMMA NOVO

Descripção das fitas que serão exhibidas hoje:

1ª PARTE

O memorial de Santa Helena

(Episodios da vida de Napoleão I)

— Napoleão, esse admiravel genio da guerra que levou victoriosa, por toda parte, pelo mundo inteiro, a bandeira da França, que sulcou á metralha a face do planeta, passando sobre os campos, sobre as cidades, com a impetuosidade de um furação, vencendo os povos, destruindo os exercitos, transformando as instituições, derrubando os governos, Napoleão, a gran altaneira que teve nas garras poderosas os destinos do mundo, rasgando as amplidões para vencer, vencido, em Waterloo; Napoleão, o rutilante sol que illuminou as victorias de mil combates para encontrar um occaso nos rochedos de Santa Helena; Napoleão, cujo olhar inegualavel acendia uma esperança em cada coração guerreiro, incutindo a maxima coragem e todo o destemor ao espirito dos seus soldados; que abateu e calcou sob os pés o prestigio da egreja e fez estremecer e recuar a propria autoridade do Papa; que rasgava horizontes nos destinos da raça humana a um simples gesto do braço; que tão depressa marchava á frente de collossaes exercitos, como substituia, qual simples soldado, a sentinella que a fadiga e o somno tinham surprehendido; Napoleão, esse homem extraordinario que atravessava, gargalhando, um tunel de fogo, por entre o ribombo do canhão, o sibilo das balas, o tinir dos ferros, para ajoelhar deante de um berço onde sorria uma creança, que zombava dos perigos, que intervallava, a cada golpe de espada, as phalanges adversas, mas curvava a cabeça ao avistar uma lagrima dorida rovalando pela face soffredora de uma mulher; Napoleão ainda desta vez fornece assumpto para o deslumbrante *film* que o *Recreio Ideal* apresenta ao publico porto-alegrense!

O genial guerreiro é observado, agora, longe da França querida, para onde elle envia os suspiros nas azas da saudade. E' um verdadeiro memorial, expondo datas, circumstancias, factos isolados, detalhes minimos,

Vê-se, por exemplo, o grande general, o maior de todos os tempos, vivendo sob um tecto hospitaleiro, no lar de uma distincta familia inglezа, que o trata com a maximo carinho, cercado de creanças que o festejam e de modestos camponezes que o acclamam a cada instante.

Um dia, porém, tudo se transforma com a chegada do novo governador da ilha, major-general Hudson Low, um despeitado e um invejoso que se propõe perseguir no degredo aquelle que parecia ter transformado com a ponta do sabre in vencivel o proprio systema planetario.

E, assim, vingativo e cruel, Hudson Low, que curvava a cabeça ao olhar da aguia, conduz Napoleão para um ponto distante da ilha, emquanto os populares — homens, mulheres e creanças — beijam com respeito, entre lagrimas, as mãos e vestes do vencedor de mil batalhas.

Não bastava, entretanto, esse desgosto para o grande coração do guerreiro francez: os maiores soffrimentos que elle possuia, e que o haviam acompanhado ao degredo, são obrigados a voltar á patria, perseguidos pelas febres!

«Sôlo».

Inteiramente só, com a imagem da saudade, com a visão da França, com a lembrança dos dias que ficaram nas curvas do Tempo, com a recordação dos dias gloriosos, dos momentos felizes, invasadores dos triumphos repetidos, elle scisma horas inteiras, parado, tacturno, nas grimpas dos rochedos, braços cruzados sobre o peito, o capote tradicional movendo aos golpes da rajada! E investiga o horizonte, fazendo o olhar magnado deslisar por sobre o dorso azulado das vagas queixosas, sobre o franjado da espuma onde roça levemente a aza branca da gaivota!

Elle, o altivo, o sobranceiro, o quasi invencivel, soffrerá todas as humilhações! A propria arvore que abria sobre a sua cabeça o pallio protector da folhagem, derramando a frescura das sombras, havia tombado aos golpes do machado, não sem o protesto de uma intelligente creança que chibateia valentemente o vingativo e despotico governador de Santa Helena.

Agora é o molestia que o assalta, a febre que o tortura. Está a morrer aquelle homem sem igual, que, na propria ilha, movido pelo grande sentimento de piedade, os sempre teve para com os fracos, salva a vida do cruel major-general.

A febre avança assustadoramente, e, no delirio, elle vê todo o panorama do Passado, desde o fragor das luctas, desde as tempestadas das batalhas, até a vida tranquilla do lar, a existencia da familia, os beijos da esposa, as caricias do filho idolatrado!

Em um outro aposento Hudson Low sente o peso do remorso e em tudo vê, nas sombras dos reposteiros, nas paredes, em tudo a figura grandiosa de Napoleão, que o persegue com o olhar de fogo como se fôra um phantasma.

Mas o espirito luminoso abandona o involucro material, cessam as manifestações da vida, o sangue estanca nas arterias, o coração se immobilisa, as palpebras ficam cerradas para o sempre, — está morto Napoleão Bonaparte!

Parece que o Destino havia ordenado á Natureza que construisse o cadafalso de Santa Helena sobre a vastidão dos mares para nelle velar o corpo do mais glorioso soldado de todos os tempos!

Pathé Frères não mediu despezas nem poupou esforços para a montagem deste brilhantissimo episodio historico, que faz o espectador vibrar de emoção ora provocando a lava incandescente do enthusiasmo, ora arrancando a perola da lagrima do cofre franco da alma.

Deixamos, propositalmente, para os effeitos magnificos do imprevisto, de aqui consignar muitissimas particularidades que parecem no desenrolar das scenas e que completam o extraordinario successo do «Memorial de Santa Helena».

O «Recreio Ideal», sem tilintar guizos de exquisitos reclames, mostrará ao digno e generoso publico de Porto Alegre que sabe corresponder á consideração illimitada que lhe dispensam: outras novidades surgirão!

2ª PARTE

Bellissima fita natural Pathé

Nova York. — A bibliotheca publica que custou 20 milhões de dollars e pode conter 3 milhões de volumes, acaba de ser inaugurada pelo sr. Dix, governador de Nova York.

A moda em Paris. — Vestidos de Ernesto Raudnitz.

Roma. — Os soberanos da Italia acompanhados da rainha mãe e da rainha Maria Pia, de Portugal, inauguram o monumento elevado pela nação á memoria de Victor Emmanuel.

Madrid. — O concurso hipico abriu-se em presença da familia real.

Postdam (Allemanha). — A revista da primavera acaba de ter logar no Instgarten.

Schmargendorf (Allemanha). — Durante a corrida de bolos que teve logar o Magdeburgo, impellido pelo vento foi projectado contra uma cerca e os aeronautas ficaram feridos.

Berlim. — O imperador voltando duma grande revista, entrou na capital na frente da Companhia dos Porte-Estandarte.

— Grande revista naval da coroação, passada pelo rei Jorge V no largo de Spitead.

Brevemente O CORSO DE AUTOMOVEIS e AS REGATAS DO CLUB BARROSO (Tirados pelo Sr. PANELLA)

HOJE, sexta-feira — Attendendo a reiteradas pedidos de innumeros frequentadores, resolvemos exhibir, pela ultima vez, O Memorial de Santa Helena ou Napoleão prisioneiro dos inglezes e A primeira Revista Naval de Jorge V.

SABBADO — Collosal programma novo com uma grande TOURADA ART NOVEAUT — SABBADO

Anúncio do cinema Recreio Ideal. Destaque para a exibição de *O memorial de Santa Helena ou O presídio de Napoleão* (França, *Le Mémorial de Sainte Hélène* ou *La captivité de Napoléon*, Michel Carré, 1911, SCAGL-Pathé), introduzindo os títulos duplos, por iniciativa da produtora e não do exibidor. *O Diário*, Porto Alegre, 06/10/1911, p. 12. Acervo MUSECOM/RS.

Em várias ocasiões, o narrador evidenciava ter assistido ao filme antes de descrevê-lo e isso o fazia acrescentar cenas e detalhes ausentes no resumo original dos catálogos, antecipando ao leitor/espectador as emoções por elas provocadas ou, ao contrário, deixando de narrá-las para preservar a surpresa do imprevisto. Comumente, os sentimentos, pensamentos e comportamentos das personagens tornavam-se objeto de considerações moralizantes do narrador, expressando suas crenças pessoais. Tais intervenções acabavam acentuando a carga dramática das narrativas textuais, deixando-as mais emocionantes e envolventes e ampliando a sua autonomia em relação às narrativas visuais a que se reportavam.



Recreio Ideal

HOJE – Domingo, 23 de julho de 1911 – HOJE

SENSACIONAL PROGRAMMA NOVO

com as seguintes fitas: I — LITTLE MORITZ AMA ROSALIA, hilarinte comica; II — OS KROMATZ, acrobacia; III — SALVA POR UM INDIO, monumental drama; IV — UMA ESCOLA DE SALVAÇÃO NA AUSTRALIA, natural

Descripção das fitas que serão exhibidas amanhã, Segunda-feira, 24 de Julho:

Lady Jane Grey

Esta fita de um colorido admiravel e que nos mostra um dos principaes factos da vida real ingleza, e de uma expressão tão clara e patente e de tal attracção que o espectador sente-se levado áquellas remotas éras. Para confirmar isto basta dizer que ella pertence á reputadissima fabrica Cines. Os duques de Northumberland e de Sussex, approveitando a aversão de Eduardo VI pelas suas irmãs Maria e Elisabetta Tudor, persuadiram-n'o de por sua morte deixar como substituta ao throno sua prima Jane Grey, filha do duque de Sussex, casada com o quarto filho do duque de Northumberland. Após a morte daquelle rei estes nobres senhores retiram-se da côrte de Maria Tudor e, precedidos por seus partidarios proclamam rainha a Jane Grey. Esta, que cuidava mais em amar ao marido e por este ser correspondida, acceitou com alguma reluctancia a investidura do throno. Maria Tudor ficou satisfacta ao ter conhecimento de que Jane fora proclamada rainha, e, não permittindo que tal se dê, invoca a si o apoio da côrte e apresenta-se ao povo como a verdadeira herdeira do throno. Este que ainda na sua maior parte adorava a dymnastia dos Tudor, acclama delirantemente. Pela força armada começa então a conquista do throno. O exercito de Jane é derrotado e esta, depois de uma tenaz perseguição, juntamente com seu marido, é feita prisioneira e conduzidos para a torre de Londres no dia 16 de Julho de 1553, isto é, 16 dias depois de sua acclamação. Maria Tudor quiz obrigar Jane a abdicar o throno, e ainda na prisão manda ordem para que esta o faça. Jane, moça caprichosa e de pundonor, percebendo que aquelle seu acto fal-a-ia cahir completamente do conceito daquelles que a tinham amparado até o momento de sua prisão e comprehendendo que pela ultima vontade de seu primo a si competia a posse do throno, não satisfaz esta ordem de Maria, que, num momento de colera e raiva é desprezando as supplicas que lhe fazem, assigna a condemnação de morte de sua rival, que foi levada a effeito no dia 12 de Fevereiro.

Fuga do collegial

Lóló marcou dois encontros successivos: um, ás 5 horas, para o five o'clock com o professor do lyceu da Barra; outro, ás 8 horas em ponto, com o joven Renato Pochet, alumno do mesmissimo lyceu, afim de irem juntos ao theatro. Afim de evitar um encontro desagradavel entre os dois namorados o «tio» (o professor) e decidiu pois o mano, isto é, o estudante Renato. Infelizmente Renato ficou preso no lyceu por castigo e deixou passar a hora do encontro, do que Lóló não contando mais com elle acceita a offerta do «tio» para irem ao theatro. No entanto o impetuoso Renato consegue fugir do collegio e mettendo-se na mala do professor faz-se seguir para Paris onde chega após mil movimentadas peripecias para assistir ao ultimo acto do espectaculo. O «tio» e o «mano» se encontram e, após subita e violenta explicação, o estudante é despachado e volta para sua cella onde medita dolorosamente sobre a verdade da infidelidade feminina:

«Souvent femme varie»

Bien fol qui s'y fie

MESSALINA

Série d'arte Pathé. Cinematographia em côres Pathé. Adaptação e encenação dos Srs. F. E. Andréani. Interpretes: Mr. Ravet e Mmes. Madeleine Roche e Mme. Célat (da Comedia Franceza. Esta scena brilhantemente adaptada pelos Srs. Zéca e Andréani reproduz alguns episodios dos costumes romanos, e nella podemos apreciar a suptuosidade das vestes usadas naquella época e nos deslumbramos ante os physicos delicados daquellas mulheres e a corpulencia herculea dos homens. Desvenda-nos esta fita uma grande parte da vida de Messalina, imperatriz romana, mulher excepcionalmente bella porém em extremo depravada. Mulher que não se satisfazendo com a vida palaciana, desregrada e livre, sahia á noite clandestinamente, vestida de cortezã e envolvia-se com o populacho afim de tomar parte activa nos prazeres de Suburro... Em uma destas suas sahidas encontra o philosopho Mnua, homem de constituição herculea, e noivo de Thysia, e sentindo-se attrahida para elle segue-o até que a multidão começa a amotejal-a. Vendo-se reconhecida e apupada, procura fugir sempre perseguida por aquella Aigarra infernal. Então Manua, que nada desconfiava, consegue contar a multidão. Messalina salva do apodo, declara-se a Manua, que a repelle e dirige-se para uma taberna. Mulher caprichosa e volavel, vendo sempre todos seus desejos satisfeitos, não conformava-se com isso e vae instigal-o na propria taeca, e sendo novamente repudiada manda prendel-o. Thysia, afflicta, procura Manua quando o vê sahir daquella casa perfeitamente escoltado e, louca de dôr, emprega todos os meis para alcançar a sua soltura, sendo porém inuteis todos seus esforços. Em palacio, Messalina, após uma orgia, manda buscar o seu primeiro e continua a tental-o sendo mais uma vez repellida. Os tribunos irritados pela vida desregrada da imperatriz resolvem acabar com tal situação e preveniram a Claudio. Ao mesmo tempo Thysia vae perante a Augusta reclamar o noivo injustamente preso. Claudio então surprehende Messalina no momento em que tenta mais uma vez captivar o prisioneiro. Claudio não tendo animo para matar a mulher encarrega um tribuno para effectuar esta morte. Seu desapparecimento foi um alivio para o povo de Roma que difficilmente supportava o pezado jugo da imperatriz cruel e sensual.

Bellissima fita natural dividida em varias partes

1 Londres — O imperador da Allemanha chega a essa cidade para assistir á inauguração do monumento elevado á Rainha Victoria.

2 Kieff (Russia) — Após a liquefacção da neve a nossa região ficou inundada.

3 A moda em Paris — Penteados de Decoux.

4 Strasburgo (Allemanha) — Inauguração do monumento de Guilherme I, em presença de S. M. Guilherme II.

5 Morlaix (França) — No concurso hyppico foram particularmente apreciados os saltos de obstaculos.

HOJE — A estupenda fita natural UMA ESCOLA DE SALVAÇAO NA AUSTRALIA — HOJE

Anúncio do cinema Recreio Ideal, com destaque para o filme *Messalina* (França, *Messaline*, Ferdinand Zecca e Henri Andréani, 1910, Série d'Art Pathé Frères). *O Diário*, Porto Alegre, 23/07/1911, p. 16. Acervo MUSECOM/RS.

O crescimento das dimensões das descrições e a consolidação de tais incorporações, de caráter mais literário e subjetivo, parecem indicar o sucesso do modelo, demonstrando que o tipo de informação suficiente para a produtora e o distribuidor poderia não ser satisfatória e interessante ao espectador. Investigando os materiais circulados no contexto parisiense, Carou constatou que os resumos de filmes dedicados ao público e publicados pela Pathé nos programas de seus cinemas diferiam largamente daqueles disponibilizados pela mesma empresa nos boletins destinados aos distribuidores e exibidores e, inclusive, que havia uma ausência de controle da produtora sobre os textos dos programas das salas.[36]

Considerando que foram encontradas na imprensa do Rio de Janeiro descrições cinematográficas idênticas às circuladas posteriormente em Porto Alegre, conforme o modelo 1, da reprodução literal dos resumos dos catálogos franceses da Pathé, surge a possibilidade de o Rio de Janeiro, sede dos agentes nacionais da produtora, ter sido o local onde tais traduções eram feitas. Embora não seja possível confirmar tal hipótese nos limites desta pesquisa, sabe-se que os filmes enviados aos agentes regionais eram acompanhados de materiais de divulgação como catálogos, cartazes e fotografias, entre outros. Em favor da ideia da tradução dos resumos no Brasil, além da perfeita tradução do francês para o português das descrições, há o caso da identificação, pelo pesquisador Igor Pontes, de um tradutor de títulos e intertítulos de filmes estrangeiros no Rio de Janeiro dos anos 1910. Ao investigar a exibição dos primeiros filmes de Charles Chaplin naquele contexto e o surgimento do nome Carlito(s), com que seu personagem se popularizaria no país a partir de 1915, o pesquisador identificou o jornalista Vasco Abreu, que atuava na imprensa diária carioca e também era escritor de novelas, como o provável responsável pela referida atribuição. Segundo diferentes fontes, ele teria sido o tradutor dos títulos e intertítulos de filmes de determinadas produtoras norte-americanas exibidos no Rio de Janeiro a partir de 1917, tendo feito um trabalho elogiado pelos contemporâneos.[37]

[36] CAROU, *op. cit.*, pp. 239-240.

[37] PONTES, Igor A. *Os caminhos de Carlitos. A exibição dos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro, suas histórias e seus personagens (1914-1922)*. Dissertação de Mestrado, UFF, PPG-Comunicação, Rio de Janeiro, 2016. p. 39.



Retrato de Custódio Carlos de Araújo Cavaco, 1912. Fotogravura. Publicado em seu romance *Estella* (Porto Alegre: Livraria do Globo, 1912.) Acervo Biblioteca Central/PUCRS.

Já no caso das descrições dos modelos 2 e 3, sobretudo do último, de mais enfático caráter autoral, as evidências apontam que foram escritas em Porto Alegre por Custódio Carlos de Araújo Cavaco (1878-1961), embora o cinema Recreio Ideal só tenha tornado pública e oficial tal informação em meados de 1912, quando o identificou como "chefe geral dos escritórios de locação de fitas e encarregado da descrição dos films".[38] Na verdade, o próprio Cavaco evocou a experiência em relato reproduzido no livro de seu primeiro biógrafo, Ivo Caggiani, mas sem referência de fonte e data. Provavelmente por isso, a informação foi retomada por dois outros autores de forma equivocada, levando-os a datar a atividade da produção das descrições cinematográficas por cavaco como anterior a 1909, quando ele protagonizou o primeiro filme de ficção gaúcho, *Ranchinho do sertão,* de Eduardo Hirtz.[39] Segundo Cavaco, "acompanhando o desenrolar das cenas, eu tomava notas, fazia apontamentos, para, no dia seguinte, ou depois, publicar, em 'rodapé', no *Correio do Povo*, folhetins, verdadeiras histórias feitas

[38] *Correio do Povo*, 6 de julho de 1912, p. 12.

[39] SCHMIDT, Benito B. *O patriarca e o tribuno: caminhos, encruzilhadas, viagens e pontes de dois lideres socialistas - Francisco Xavier da Costa (187?-1934) e Carlos Cavaco (1878-1961)*. Tese de Doutorado, Unicamp, IFCH, Campinas, 2002, p. 331 e PÓVOAS, Glênio N. *Histórias do cinema gaúcho: propostas de indexação (1904-1954)*. Tese de Doutorado, PUCRS, PPG Comunicação Social, Porto Alegre, 2005, vol. 1, pp. 57-58.

com os assuntos dos filmes."[40] Ainda que o afirme, e que o próprio cinema tenha adotado a expressão para se referir às descrições[41], não eram folhetins o que Cavaco escrevia, já que folhetins consistiam em um gênero de narrativa literária seriada, que era publicada em sequência nos jornais e esteve em voga no Brasil na segunda metade do século XIX. Contudo, o fato de Cavaco ter rememorado a atividade dessa forma, aproximando-a do gênero literário, dá conta do seu significado para ele, visto que lhe oportunizou exercitar seus pendores literários e românticos, dando vazão aos seus interesses e subjetividades como leitor e escritor.

Cavaco teve três grandes paixões na vida: a literatura, o jornalismo e a militância socialista. Nascido em Livramento/RS, desenvolveu carreira militar antes de se estabelecer em Porto Alegre, em 1904. Na capital, buscou cedo integrar-se às redes de sociabilidade literária. Em 1905, começou a publicar contribuições nos jornais da cidade a fim de obter reconhecimento como escritor. No mesmo ano, lançou seu primeiro livro de poemas, *Rosicler*. Nos anos seguintes, trabalhou nas redações de vários jornais, lançou seus próprios jornais e revistas, publicou novos livros e foi lentamente se impondo no mundo das letras local.

Paralelamente, empreendeu ativa militância socialista, ainda que sua trajetória política pareça ter sido mais motivada por um ideal estético-emocional do que por razões ideológicas.[42] Ainda antes de chegar a Porto Alegre, Cavaco já era conhecido pela sua eloquência. Seus dotes de oratória, seu dom do discurso, o tornaram muito popular como tribuno ao longo dos anos, sobretudo através dos inúmeros comícios em praça pública e conferências literárias que realizou. Segundo Schmidt, Cavaco se envolveu em todos os empreendimentos que pudessem lhe trazer projeção e

[40] CAGGIANI, Ivo. *Carlos Cavaco: a vida quixotesca do tribuno popular de Porto Alegre*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1986, p. 59 apud SCHMIDT, *op. cit.*, p. 331.

[41] Enquanto o Recreio Ideal publicou anúncios descritivos no *Correio do Povo*, a única informação que o leitor encontrava sobre a sala na seção especializada do jornal era: "Na última página desta folha, em folhetins literários, encontrar-se-á a descrição dos films que este cinema exibe diariamente." *Correio do Povo*, 9 de julho de 1912, p. 10.

[42] A interpretação é de SCHMIDT, *op. cit.*, p. 28, cuja tese serviu de base para a elaboração da presente síntese biográfica.

popularidade. Através de sua obra, ele buscou construir uma figura pública de homem sensível, poeta lírico, mas também herói romântico e protetor dos oprimidos, estetizando sua existência.

Em 1912, enquanto redigia as descrições cinematográficas para o Recreio Ideal, Cavaco publicou um romance, *Estella*. Sua popularidade era tamanha, que apareceu até em reclame de fortificante para a saúde. Em dezembro, porém, suas atividades seriam interrompidas por uma acusação de rapto e estupro de menor que escandalizou a pacata Porto Alegre. A repercussão na imprensa foi gigantesca. Embora tenha negado o crime e atribuído a acusação a uma armação de seus desafetos literários e políticos, Cavaco foi preso, julgado e condenado a mais de oito anos de prisão. Contudo, não cumpriu a pena, sendo libertado em março de 1914 após uma apelação. Enquanto esteve preso, escreveu e publicou livros, por meio dos quais procurou e conseguiu reverter o estigma de criminoso moral que lhe foi lançado, defendendo para si, em oposição, as imagens de herói injustiçado e mártir. Após ganhar a liberdade literalmente nos braços do povo, Cavaco continuou se dedicando à literatura, ao jornalismo e à militância socialista. Mas com o cinema, a sua relação reduziu-se à memória.

Cavaco era um defensor do amor espontâneo em oposição às convenções sociais, mas também de uma moralidade conservadora com relação aos vícios, que faziam com que os trabalhadores perdessem o respeito da burguesia na hora de negociar questões trabalhistas. Ideias como essas foram muitas vezes defendidas com veemência nas descrições cinematográficas que produziu, sobretudo quando tratou dos melodramas românticos e filmes de "tese social" da Pathé (sobre problemas como o alcoolismo, o jogo, a miséria e a prostituição), pelos quais tinha verdadeira predileção. Tais filmes foram justamente aqueles que renderam as descrições mais extensas.

Embora examinando os resumos dos catálogos da norte-americana Biograph de 1910, provavelmente destinados aos exibidores, Gaudreault identificou textos com as mesmas características das descrições dos modelos 2 e 3. Também naquele contexto, as informações extradiegéticas agregadas às descrições da trama dos filmes

procuraram salientar suas referências culturais no intuito de valorizá-los. Sandberg, por sua vez, acrescentaria outro aspecto que tais características acabaram denunciando: o seu público-alvo, ou seja, uma elite cultural ilustrada ou a ilustrar.

Assim, podemos pensar como outra motivação da publicação dos "anúncios descritivos" o reconhecimento da importância da tradição da cultura letrada e da literatura entre os contemporâneos como meio de conferir aos filmes um novo atributo a partir de sua associação a um discurso verbal, aspecto que seria endossado pelo fato de muitos filmes da época já serem adaptações literárias. Com o foco sobre a narrativa, prioriza-se o enredo dos filmes nas descrições e oferece-se ao leitor-espectador aquilo com que está mais familiarizado. Estimula-se o seu envolvimento com o filme a partir da experiência que ele já detinha com o livro e o folhetim, mas renovando-a da perspectiva perceptiva, e dando lugar crescente ao específico cinematográfico.

Embora esta investigação não tenha por objetivo verificar qual era o grau de correspondência ou autonomia entre os registros textuais e visuais, entre as descrições dos anúncios e os filmes descritos, o exame dos textos permite observar que ao menos uma parcela deles propôs um movimento de afastamento ou distinção entre o cinema e a literatura, ao evidenciar aspectos que distinguiriam o específico cinematográfico como meio expressivo. Trata-se de descrições que apontam para a visualidade, indicando os movimentos de câmera e os diferentes enquadramentos das imagens. Torna-se recorrente na época, por exemplo, o uso do primeiro plano para mostrar detalhes e também textos inscritos em cartas, telegramas e bilhetes, técnica que passa a ser largamente empregada como recurso expressivo, permitindo informar sem extrapolar no uso de intertítulos. Em outras ocasiões, a montagem é que se salienta por seu "encadeamento admirável, que prende sobremodo o espírito do público". Já a encenação seria elogiada por seus "lances rápidos, fortes, precisos" e as interpretações pelo "manejo fisionômico destacado, gestos firmes, sem exageros".

Num contexto de construção da linguagem cinematográfica, tais aspectos surpreendem enquanto evidências da perspicácia perceptiva do autor dos textos e da experiência cinéfila que vinha acumulando, atestando ainda o quanto as descrições podem ter contribuído positivamente para a alfabetização visual dos espectadores, estimulando a apropriação crítica dos filmes e fomentando uma cultura cinematográfica. Assim, os "anúncios descritivos" podem ter desempenhado importante papel como auxiliares, mas também como orientadores, na apropriação das narrativas visuais. O leitor das descrições passa a olhar os filmes com as novas competências estimuladas pelo narrador, seja o escritor oficial da produtora, seja o tradutor ou outros, como Cavaco, que, em terceira mão, deram o seu toque pessoal aos resumos.

Sobre essa grande e inegável proximidade que marcou o ver e o ler entre uma parcela significativa dos espectadores cinematográficos do cinema silencioso no início dos anos 1910, Sandberg salienta a potencialidade de pensarmos os registros textual e visual em sua complementaridade, como fontes para a compreensão das narrativas cinematográficas. Trata-se de considerar que os espectadores da época podem ter sido menos exigentes sobre a necessidade de distingui-las do que nós somos. É importante lembrar que nossos preconceitos contra a legitimidade da informação extratela devem-se à concepção do texto fílmico bem delimitado, tornado possível após a sincronização sonora, mas inexistente naquela época.

A eficiência da intensa campanha publicitária realizada a partir de 1911 pelos exibidores porto-alegrenses por meio dos "anúncios descritivos" parece ter surtido efeito quando verificamos o sucesso do cinema no meio local em 1913, com a abertura de seis novas salas, além das cinco já existentes. O incremento da cultura cinematográfica em Porto Alegre na época conferiu um novo dinamismo às práticas sociais, a ponto de transformar o crescimento do público espectador e sua frequência aos cinemas em objeto de distinção social e promoção comercial, como demonstra a série fotográfica produzida e veiculada pela revista local *Kodak* a partir de março de 1913, documentando as salas de espera e projeção dos cinemas, repletas de espectadores de diferentes gêneros, faixas etárias e origens sociais.



Público na sala de projeções do cinema Iris. Fotogravura. *Kodak*, Porto Alegre, n. 55, 01/11/1913. Acervo Biblioteca Pública do Estado/RS.

Referências bibliográficas

AZOURY, Philippe. *Catalogue des restaurations et tirages de la Cinémathèque Française. Albert Capellani*. Disponível em: https://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/corpus.php?id=8 [Acesso em: 30 julho 2020].

BERNARDINI, Aldo. "La Pathé Frères contre le cinéma italien". In: Guibbert, Pierre (org.). *Les premiers ans du cinema français*. Actes *du V Colloque International de L'Institut Jean Vigo*. Perpignan: Institut Jean Vigo, 1985, pp. 88-98.

BERTHOMÉ, Jean-Pierre. "Décors et espace dans les films français de Capellani", *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n. 68, 2012, pp. 137-150. Disponível em: https://journals.openedition.org/1895/4755 [Acesso em: 1 outubro 2016].

CAROU, Alain. "Récits-programmes dans les salles de cinéma: um apprentissage du silence?" In: PISANO, Giusy e Valérie Pozner (org.). *Le muet a la parole. Cinéma et performances à l'aube du XX siècle*. Paris: AFRHC, 2005, pp. 237-258.

CARVALHO, Danielle C. "Os mistérios da cidade moderna: a propósito de Os Mistérios de Nova York (1914) e seus congêneres brasileiros", *Significação*, vol. 42, n. 43, 2015, pp. 74-95.

CONDÉ, William N. *Marc Ferrez & Filhos: comércio, distribuição e exibição nos primórdios do cinema brasileiro (1905-1912)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPG - Comunicação, Rio de Janeiro, 2012.

GAUDREAULT, André e Philippe Marion. "Du filmique au littéraire: les textes des catalogues de la cinématographie-attraction", *Cinémas: revue d'études cinématographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 15, n. 2-3, 2005, pp. 121-145. Disponível em: http://id.erudit.org/iderudit/012323ar [Acesso em: 18 maio 2016].

LE ROY, Éric. "Chronologie du Film d'Art. L'histoire mouvementée d'un catalogue", *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, 2008, pp. 335-340. Disponível em: https://journals.openedition.org/1895/4085 [Acesso em: 30 jul 2020].

MORAES, Julio L. "Cinema in the borders of the world: economic reflections on Pathé and Gaumont film distribution in Latin America (1906-1915)", *Cahiers des Amériques latines*, n. 79, 2015. pp. 1-15. Disponível em: http://journals.openedition.org/cal/3680 [Acesso em: 2 maio 2019].

____. "Notas para uma história econômica do cinema brasileiro: o caso da firma Marc Ferrez & Filhos (1907-1917)", *Revista da Cinemateca Brasileira*, n. 2, 2013, pp. 25-39.

MOUSTACCHI, Dominique e Stéphanie Salmon. "Albert Capellani directeur artistique de la SCAGL ou l' émergence de l'auteur", *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 68, 2012, pp. 99-119. Disponível em: https://journals.openedition.org/1895/4751 [Acesso em: 1 outubro 2016].

PISANO, Giusy e Valérie Pozner (org.). *Le muet a la parole. Cinéma et performances à l'aube du XX siècle.* Paris: AFRHC, 2005.

PONTES, Igor A. *Os caminhos de Carlitos. A exibição dos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro, suas histórias e seus personagens (1914-1922)*. Dissertação de Mestrado, Universidade federal Fluminense, PPG-Comunicação, Rio de Janeiro, 2016.

PÓVOAS, Glênio N. *Histórias do cinema gaúcho: propostas de indexação (1904-1954)*. Tese de Doutorado, PUCRS, PPG Comunicação Social, Porto Alegre, 2005.

SALMON, Stéphanie. "Le Film d'Art et Pathé: une relation éphémère et fondatrice", *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, 2008, pp. 69-80. Disponível em: https://journals.openedition.org/1895/4058 [Acesso em: 30 setembro 2016].

SANDBERG, Mark B. "Pocket Movies: Souvenir Cinema Programmes and the Danish Silent Cinema", *Film History*, vol. 13, n. 1, 2001, pp. 6-22. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3815409 [Acesso em: 17 agosto 2018].

SCHMIDT, Benito B. *O patriarca e o tribuno: caminhos, encruzilhadas, viagens e pontes de dois lideres socialistas - Francisco Xavier da Costa (187?-1934) e Carlos Cavaco (1878-1961)*. Tese de Doutorado, Unicamp, IFCH, Campinas, 2002.

SINGER, Ben. "Fiction tie-ins and narrative intelligibility. 1911-18", *Film History*, vol. 5, n. 4, 1993, pp. 489-504.

SOUZA, José I. M. *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema.* São Paulo: SENAC, 2004.

TRUSZ, Alice D. Emílio Guimarães: as múltiplas identidades de um produtor de imagens no Brasil dos anos de 1910, *Significação*, São Paulo, ECA-USP, n. 36, 2011, pp. 55-85.

____. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908*. São Paulo: Terceiro Nome/Ecofalante, 2010.

USAI, Paolo C. *Silent cinema. An introduction*. London: BFI/ Palgrave Macmillan, 2010.

Data de recepção do artigo: 3 de agosto de 2020
Data aceitação do artigo: 11 de novembro de 2020

Para citar este artigo:

TRUSZ, Alice D. "O processo de narrativização dos filmes e suas implicações sobre a oferta e a apropriação do cinema na década de 1910", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 84-115. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/298> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

* **Alice Dubina Trusz** é doutora em História, com pós-doutorado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Tem experiência de pesquisa em História da Cultura e da Visualidade, com ênfase na História do Brasil republicano. Entre seus interesses investigativos constam, além da história do cinema, a fotografia, a publicidade, a imprensa periódica ilustrada e as artes gráficas. Pesquisa a história da exibição cinematográfica desde 2008. É autora dos livros *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908* (São Paulo: Ecofalante, 2010), vencedor do Prêmio SAV-Minc 2010, e *Verdes anos: memórias de um filme e de uma geração* (Porto Alegre, UFRGS/PMPA, 2016), primeira publicação da Cinemateca Capitólio, de Porto Alegre/RS. É pesquisadora independente e historiadora profissional, tendo desenvolvido pesquisas e realizado curadorias de exposições para instituições públicas e privadas. E-mail: alicedtrusz@gmail.com.

A Companhia Cinematográfica Brasileira e a Marc Ferrez & Filhos:

Discutindo a relação entre Francisco Serrador e a família Ferrez (1912-1915)

Rafael de Luna Freire*

Resumo: Este artigo examina detalhadamente o processo de incorporação pela Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), em 1912, da Marc Ferrez & Filhos (MF&F), representante exclusiva da francesa Pathé Frères, o que a elevou à mais importante distribuidora e exibidora do Brasil. Investigamos ainda as circunstâncias que levaram à separação, três anos depois, das duas empresas, ressaltando a grave crise que atingiu o mercado cinematográfico brasileiro em 1914. Dessa maneira, demonstramos como a chegada das primeiras filiais das distribuidoras de Hollywood ao Brasil, em 1915, não foi uma das causas do rompimento entre Francisco Serrador, criador da CCB, e a família Ferrez.

Palavras-chave: história do cinema, distribuição, exibição, Pathé Frères, Brasil.

Companhia Cinematográfica Brasileira y Marc Ferrez & Filhos: discutiendo la relación entre Francisco Serrador y la familia Ferrez (1912-1915).

Resumen: Este artículo analiza en detalle el proceso de incorporación, en 1912, por parte de la Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB) de la empresa Marc Ferrez & Filhos (MF&F), representante exclusivo de la francesa Pathé Frères, que la elevó a la distribuidora y exhibidora más importante de Brasil. También investigamos las circunstancias que llevaron a la separación, tres años después, de las dos empresas, destacando la grave crisis que golpeó el mercado cinematográfico brasileño en 1914. De esta manera, demostramos cómo la llegada de las primeras sucursales de las distribuidoras de Hollywood a Brasil, en 1915, no fue una de las causas de la ruptura entre Francisco Serrador, creador de la CCB, y la familia Ferrez.

Palabras clave: historia del cine, distribución, exhibición, Pathé Frères, Brasil.

Companhia Cinematográfica Brasileira and Marc Ferrez & Filhos: discussing the relationship between Francisco Serrador and the Ferrez family (1912-1915).

Abstract: This article examines in detail the incorporation process by Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), in 1912, of the company Marc Ferrez & Filhos (MF&F), exclusive representative of French Pathé Frères, which elevated it to the most important film distributor and exhibitor in Brazil. We also study the circumstances that led to the separation, three years later, of the two companies, highlighting the serious crisis that hit the Brazilian theatrical market in 1914. In this way, we demonstrate how the arrival of the first branches of Hollywood distributors to Brazil, in 1915, was not among the causes of the split between Francisco Serrador, creator of CCB, and the Ferrez family.

Keywords: cinema history, exhibition, distribution, Pathé Frères, Brazil.

Introdução[1]

Na historiografia do cinema brasileiro, 1911 e 1915 são considerados anos marcantes. No primeiro ocorreu a fundação da Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), "império monopolista" da exibição e distribuição de filmes arquitetado pelo empresário Francisco Serrador.[2] No segundo se deu a instalação dos escritórios da Universal no Rio de Janeiro, primeira filial de distribuidora americana estabelecida no Brasil.

Nos primórdios da historiografia do cinema brasileiro, esses marcos, relativamente próximos entre si, foram unidos ainda mais numa relação de causa e efeito. Em seu pioneiro texto panorâmico sobre a história dos filmes brasileiros, Paulo Emílio Sales Gomes estabeleceu 1911 como marco de uma grave crise na produção cinematográfica e de interrupção de uma primeira fase do cinema nacional ("um ciclo brilhante"), que encerraria "a antiga solidariedade de interesses entre os fabricantes de filmes nacionais e o comércio local de cinema".[3] Isto é, o fim de uma suposta "bela época do cinema brasileiro" (como viria a ser chamada), marcada pela associação entre cinegrafistas e exibidores, que se encerrou simultaneamente ao surgimento da primeira grande empresa exibidora e distribuidora do Brasil. Apesar de 1915 distar alguns anos desse momento de apregoada crise, em texto posterior Paulo Emílio faz essa aproximação soar quase causal: "Logo após o estrangulamento do primeiro surto cinematográfico brasileiro, os norte-americanos varreram os concorrentes europeus e ocuparam o terreno de forma praticamente exclusiva".[4] O resultado da associação é óbvio: a bela época do cinema brasileiro foi encerrada com a CCB, que resultou na

[1] O presente artigo faz parte da pesquisa de pós-doutoramento realizada a partir de fevereiro de 2020 junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (PPGIS-UFSCar), sob a supervisão da professora Luciana Corrêa de Araújo, intitulada "A projeção de filmes no Brasil: arqueologia da exibição cinematográfica".

[2] SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2004, p. 231.

[3] GONZAGA, Adhemar e Paulo Emílio Salles Gomes,. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966, p. 19.

[4] O artigo originalmente publicado em 1974 foi reunido no livro coletânea: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 93.

invasão de Hollywood ou, pelo menos, deu oportunidade para que ela ocorresse. A aliança entre exibidores brasileiros e distribuidores americanos seria a principal culpada pela derrocada do cinema nacional.

O viés ideológico nacionalista dessa historiografia, restrito à análise da produção em detrimento da exibição e distribuição de filmes, foi exposto e destrinchado por Jean-Claude Bernardet.[5] Entretanto, coube a José Inácio de Melo Souza aprofundar em detalhes esse período da história do cinema brasileiro, não mais com um olhar exclusivo sobre o fenômeno da produção de filmes, mas analisando de forma mais ampla e atenta o processo em curso no mercado cinematográfico brasileiro, particularmente em relação à exibição e distribuição. Em seu fundamental livro *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*, Souza descreveu de forma brilhante a criação da CCB e seu impacto no mercado cinematográfico. Entretanto, Souza privilegiou em seu estudo o recorte do mercado paulista –onde Serrador ganhou força e criou a CCB–, resumindo excessivamente os desdobramentos entre 1911 e 1915, encerrados com a "invasão americana", que ocupa marginalmente o capítulo final de seu livro.

Neste artigo, pretendemos abordar o "logo após" de Paulo Emílio, complementando o estudo de Souza ao enfocar o período entre a criação da CCB e a chegada das filiais dos estúdios norte-americanos, entre 1911 e 1915, a partir de informações obtidas principalmente, mas não exclusivamente, em documentos da coleção Família Ferrez, depositada no Arquivo Nacional. Iremos nos concentrar particularmente na participação da empresa Marc Ferrez & Filhos (MF&F) na CCB, entre 1912 e 1915, personagem coadjuvante na narrativa de Souza sobre a ascensão do império de Serrador. Afinal, as menções à MF&F geralmente se restringem ao seu papel como representante exclusiva da Pathé Frères no Brasil entre 1907 e 1912, como se a empresa houvesse desaparecido após sua absorção pela companhia criada por Serrador.

[5] BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

Como iremos argumentar, devido à inegável importância da criação da CCB, mas principalmente por Serrador ter posteriormente estado à frente da construção e abertura, a partir de 1925, do notável conjunto de palácios de cinema na cidade do Rio de Janeiro –a Cinelândia, como ficou definitivamente conhecida a região–, as pesquisas sobre o período que estamos abordando privilegiaram excessivamente o olhar sobre Serrador em detrimento de outros participantes. Argumentamos que um foco mais detido sobre a MF&F é fundamental para uma compreensão mais profunda das radicais transformações no mercado brasileiro de exibição e distribuição de filmes na década de 1910.

Os personagens: Serrador e a família Ferrez

O imigrante espanhol Francisco Serrador (1872-1941) começou seus negócios em diversões públicas em Curitiba, transferindo-se em 1907 para São Paulo com seu amigo e sócio Antônio Gadotti. Após abrir salas de cinema e prosperar como exibidor na capital paulista, Serrador e Gadotti tornaram-se, em maio de 1908, representantes exclusivos para os estados de São Paulo e Paraná da produtora francesa Pathé Frères, principal fabricante de equipamentos e filmes do mundo, cuja representação no Brasil cabia à empresa carioca Marc Ferrez& Filhos.[6] Conforme Souza, "a Empresa F. Serrador encontrou uma época e um solo férteis em São Paulo para sua expansão".[7]

Dominando um mercado regional, Serrador deu um salto em sua carreira com a criação de uma sociedade anônima que atraiu grandes investidores paulistas. A Companhia Cinematográfica Brasileira foi criada com capital de dois mil contos de réis e sua primeira diretoria foi formada pelo médico e empresário Antônio Candido de Camargo (presidente) e pelo empresário do setor elétrico Silvério Ignarra Sobrinho (vice), além de Francisco Serrador (gerente), Antônio Bittencourt Filho (diretor) e Antônio Gadotti (tesoureiro).[8]

[6] CONDÉ, William Nunes. *Marc Ferrez & Filhos: comércio, distribuição e exibição nos primórdios do cinema brasileiro (1905-1912)*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012, p. 94.
[7] SOUZA, *op. cit.*, p. 207.
[8] *Ibid*, pp. 221-222.

Os lucros iniciais da CCB teriam empurrado "Serrador para lances mais ousados nas praças exibidoras do Rio e Minas Gerais": no caso da capital federal, para a compra de três das mais importantes salas de exibição da cidade, todas localizadas na luxuosa Avenida Central, os cinemas Pathé, Odeon e Avenida.[9] Nas palavras de Souza, "o coração da operação de compra carioca estava, entretanto, na aquisição da Marc Ferrez & Filhos por 750 contos [...]. De representante para São Paulo e Paraná, a CCB passava a controlar os produtos Pathé Frères".[10]

A incorporação da MF&F pela CCB incluía a "venda e cessão de direitos de representação de fabricas, de negócio, e sublocação de prédio", além da venda de estoque e imóveis onde funcionavam o escritório e os depósitos da empresa carioca.[11] Essa operação realizada em maio de 1912 obrigou a CCB a dobrar seu capital, de dois para quatro mil contos de réis, através da emissão de novas ações. Dessas novas ações, a maior parte delas foi subscrita pela própria MF&F. A diretoria da CCB era então formada pelo presidente Camargo, pelos dois diretores-gerentes (Serrador e Bittencourt) e pelo tesoureiro (Gadotti) –os dois últimos dando pleno apoio a Serrador, o maior acionista individual da empresa.

É preciso nos deter, porém, sobre o que significava a incorporação da MF&F pela CCB em 1912. O patriarca da família e criador da empresa, Marc Ferrez (1843-1923), era filho de um escultor francês que veio ao Brasil na Missão Artística Francesa. Os pais de Marc morreram prematuramente e ele foi enviado, ainda criança, para viver na França. Retornou ao Brasil alguns anos mais tarde, onde aprendeu o ofício de fotógrafo. Em 1868 abriu a firma Marc Ferrez & Cia e, além do trabalho como fotógrafo oficial da marinha brasileira e de diversas obras públicas, tornou-se importador de equipamentos ópticos e fotográficos, prosperando como empresário.

[9] *Ibid*, pp. 224-226
[10] *Ibid*, pp. 226-227
[11] Venda e cessão de direitos de representação de fábricas, de negócio, e sublocação de prédio, 30 mai. 1912. Arquivo Família Ferrez: FMF 2.2.2.2.1.

Em fins do século XIX, ampliou sua oferta de equipamentos, podendo ser considerado um "fotógrafo consagrado e comerciante de sucesso".[12]

A partir de 1905, Marc incluiu a comercialização de equipamentos e filmes cinematográficos em seus negócios, que passou a contar com a crescente participação dos filhos Julio (1881-1946) e Luciano (1884-1955). É também nesse ano que se tornou sócio de Arnaldo Gomes de Souza num dos primeiros espaços regulares de exibição cinematográfica no Rio de Janeiro: um bar ao ar livre no Passeio Público.
A partir de então, o cinema dominou os negócios da família, que passaram a ser feitos através da empresa Marc Ferrez & Filhos, criada em 1907. O salto da empresa ocorreu entre 1907 e 1908, quando Marc assumiu a representação exclusiva dos filmes e equipamentos da marca francesa Pathé Frères no Brasil.

Segundo Richard Abel, entre 1902 e 1907 a Pathé se elevou de uma das quatro principais companhias cinematográficas francesas para a maior do mundo. O sucesso da empresa se deveu principalmente à exploração dos baixos custos de produção de filmes, ao estabelecimento da primeira rede mundial de distribuição cinematográfica, do aproveitamento do *boom* dos *nickelodeons* nos Estados Unidos e do monopólio da exibição de filmes nas feiras francesas (*fêtes foraines*). Essa dominação do mercado mundial foi mantida, entre 1907 e 1911, através do fornecimento regular de cópias para as milhares de salas de cinema surgidas nesse período para explorar o mercado aberto pela própria Pathé, o que foi possibilitado pelo enorme volume de produção semanal de novos filmes, valorizados por um sistema mecanizado exclusivo de colorização (por estêncil) e pelo sucesso de alguns dos primeiros astros do cinema, como os comediantes Max Linder, André Deed e Prince.[13]

Portanto, a representação pela MF&F tanto de filmes quanto de equipamentos da Pathé foi fundamental para o desenvolvimento do mercado cinematográfico

[12] CERON, Ileana Pradilla. *Marc Ferrez: uma cronologia da vida e obra*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2019, p. 84.
[13] ABEL, Richard. *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896-1914*, 2 ed. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1998, pp. 19-46.

brasileiro. A empresa carioca contratou representações em diversas partes do país (a exemplo de Serrador em São Paulo e Paraná) que permitiram o fornecimento regular de cópias e sustentaram a abertura crescente de salas de exibição ao redor do Brasil. Conforme Souza, eram da Pathé cerca de 30 a 40% dos novos filmes lançados no Rio de Janeiro nos primeiros anos após o aparecimento das primeiras salas fixas de cinema, entre 1907 e 1909. Em São Paulo, entre 1910 e 1911, a presença da Pathé foi igual ou maior do que no Rio.[14]

Diante desses fatos, parece compreensível construir uma história da vertiginosa ascensão de Serrador, que em 1912 adquiriu a MF&F, de quem era anteriormente apenas representante. Propomos, porém, analisar esse processo como uma fusão, unindo a emergente companhia paulista e a pioneira empresa carioca.

O casamento em 1912

A participação da MF&F na CCB, concretizada em 30 de maio de 1912, não é aprofundada por Souza em seu livro. Não tendo registro da participação dos Ferrez ou dos outros novos sócios nas assembleias gerais, deduziu que "nenhum dos novos acionistas teve voz ativa ou participação na sociedade". Num capítulo posterior, ao relatar a perda da representação da Pathé Frères pela CCB em 1915, Souza admitia não ter explicação para esse retorno da marca francesa para a Marc Ferrez & Filhos.[15] Em estudo posterior ao de Souza, Julio Luchesi Moraes levantou duas hipóteses a respeito do rompimento entre Serrador e os Ferrez em 1915. A primeira era que Serrador teria tentado "passar por cima dos irmãos, iniciando um movimento de negociações diretas com os fornecedores europeus". A segunda hipótese teria como motivo a "aproximação de Serrador com fornecedores norte-americanos", que também teria desagradado aos Ferrez.[16] Em outro texto, Moraes indicou ainda como

[14] SOUZA, *op. cit.*, pp. 176-177.

[15] SOUZA, *op. cit.*, pp. 229 e 311. A dissertação de William Condé sobre a MF&F se encerra justamente em 1912.

[16] MORAES, Julio Lucchesi. "A trajetória econômica da firma Marc Ferrez & Filhos (1904-1921)". In: *Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade*. ANPUH/SP - UNESP-Franca, 2010, p. 13.

possível razão para o rompimento as "diferenças de personalidade" entre o imigrante valenciano de origem pobre e a família de ascendência francesa proprietária de uma tradicional casa comercial.[17]

Iremos questionar oportunamente essas três hipóteses. Por enquanto, enfatizamos que nossa proposta é deixar de narrar o rompimento de 1915 como a "perda" da Pathé pela CCB –que toma, novamente, Serrador como protagonista– para analisá-lo como a saída dos Ferrez da sociedade em que haviam ingressado três anos antes, fruto de uma crise interna à CCB. Como iremos mostrar, do ponto de vista da companhia francesa, seus representantes –e interlocutores– no Brasil permaneceram sendo a MF&F durante todo esse período.

Por fim, no lugar de abordar a relação com a MF&F como apenas um episódio na carreira de sucesso de Serrador, iremos privilegiar o olhar sobre a trajetória dos Ferrez, inclusive após sua saída da CCB. Como veremos, a análise da documentação da Família Ferrez, depositada no Arquivo Nacional –cotejada com recente bibliografia e outras fontes documentais–, possibilita uma versão diferente para esse episódio e o esclarecimento de lacunas e mal-entendidos. Para isso, vamos tratar inicialmente da questão do cinema Pathé.

A presença de nomes idênticos provoca confusão nos historiadores e uma delas é com os dois cinemas Pathé que existiram na mesma Avenida Central no Rio de Janeiro.[18] Em 1907, no início da "febre do cinematógrafo" na capital federal, a MF&F abriu o cinema Pathé na Avenida Central, números 147-149, em sociedade com Arnaldo Gomes de Souza, através da recém-criada firma Arnaldo & Cia. Inaugurada na onda de abertura de salas fixas no Rio de Janeiro, o cinema Pathé ficava no andar térreo de um

[17] MORAES, Julio Lucchesi. "O magnata de Valência: capitalistas, bicheiros e comerciantes do primeiro cinema no Brasil (1904-1921)", *Revista Movimento*, n.1, junho de 2012, p. 14.

[18] Essa confusão foi feita, por exemplo, na exposição *Marc Ferrez: território e imagem*, em exibição no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro entre dezembro de 2019 e março de 2020 (FREIRE, Rafael de Luna. "Exposição sobre Marc Ferrez e a confusão dos dois cinemas Pathé", *Preservação Audiovisual*, 1 de março de 2020. Disponível em: https://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2020/03/exposicao-sobre-marc-ferrez-e-confusao.html. [Acesso: 13 de outubro de 2020]).

dos novos edifícios construídos na remodelação do centro da cidade, inspirada por Paris, promovida pelo "bota abaixo" iniciado pelo prefeito Pereira Passos. O imóvel que tinha o cinema em seu andar térreo pertencia ao empresário "Coronel" Gustavo José de Mattos, dono de terrenos na região onde a Avenida Central foi aberta.[19]

É preciso destacar que, na empresa Arnaldo & Cia, competia ao sócio Marc Ferrez o fornecimento das fitas cinematográficas e ao sócio Arnaldo Gomes de Souza a "gerência, administração e direção dos espetáculos".[20] Ressaltamos, portanto, que os Ferrez não participavam do dia a dia da administração desse primeiro cinema Pathé, a cargo de Arnaldo, ocupando-se, como era a base do seu negócio, da distribuição de filmes.

Como já foi mencionado, na primeira semana de maio de 1912 os jornais cariocas anunciaram a compra, pela CCB, de três dos principais cinemas do Rio de Janeiro: o Pathé, Avenida e Odeon.[21] Na verdade, a "compra" referia-se à aquisição das instalações da sala de exibição (o nome do cinema, seus equipamentos e mobiliários) e o arrendamento do imóvel.

Entretanto, tendo em vista a proximidade do fim do contrato do imóvel onde ficava o cinema Pathé, em 18 julho de 1912 a CCB –à qual a MF&F já havia sido incorporada– fez um contrato de aluguel, com duração de 10 anos, do espaço térreo de outro edifício de três pavimentos para a instalação de uma nova sala de exibição.[22]

---

[19] Gustavo José de Mattos (1857-1930) era negociante de madeira, dono de serraria e proprietário de inúmeros imóveis também na cidade de Niterói, onde explorou salas de cinema, como o Éden (incorporado à CCB em 1912) e o Colyseu, construídas em seus próprios terrenos (FREIRE, Rafael de Luna. *Cinematographo em Nictheroy: história das salas de cinema de Niterói.* Niterói: Inepac: Niterói Livros, 2012). Atualmente, no número 147 da Avenida Rio Branco é localizado um moderno prédio de 21 andares com o nome "Edifício Gustavo José de Mattos".

[20] *Escriptura de contrato de sociedade que entre si fazem Marc Ferrez e Arnaldo Gomes de Souza,* 21 de outubro de 1907. Arquivo Família Ferrez: FF-FMF 2.1.1.

[21] ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 394-395.

[22] *Escriptura de contrato de arrendamento de prédio à Avenida Rio Branco número cento e dezesseis que faz o Doutor Raymundo de Castro Maya [...] à Companhia Cinematographica Brasileira*. 18 de julho de 1912, Arquivo Família Ferrez: FF-FMF: 6.1.1.2.1.

Desse modo, mais de um ano mais tarde, em 15 de novembro de 1913, a CCB abriu um "novo cinema Pathé", mas agora no lado mais nobre da Avenida Rio Branco, como a Avenida Central havia sido renomeada no ano anterior. Instalado no número 116, era o primeiro cinema localizado na calçada onde fazia sombra à tarde, cujos alugueis eram mais caros por ser o lado preferido pelas senhoras.[23] Com 700 lugares, anúncios chegaram a divulgar a nova sala de cinema como "a maior da América do Sul".[24] Como pode-se ler no Relatório da CCB de 1914, "durante o ano [de 1913] instalamos o luxuoso Cinema Pathé, na Avenida Central, do Rio de Janeiro, com o qual dispendemos Rs 149:601$680, e que pagamos dentro do exercício findo".[25] A imprensa, porém, alardeou gastos muito superiores, de 400 contos de réis, com a nova sala.[26] Uma reportagem explicou a situação mais claramente: "A Companhia Cinematográfica Brasileira, tendo de fazer a entrega do prédio onde, por muito tempo, funcionou o Cinema Pathé, resolveu instalar essa casa de diversões em outro prédio da Avenida Rio Branco".[27]

Após a abertura do "novo cinema Pathé", o espaço do "antigo cinema Pathé", por sua vez, retornou ao seu proprietário, Gustavo José de Mattos, que abriu ali o luxuoso cine Palais poucos meses depois. Já Arnaldo Gomes de Souza, ex-sócio de Marc Ferrez no antigo Pathé, também abriu em 1914 uma sala de cinema na mesma avenida, de sua exclusiva propriedade: o cinema Eclair Palace, localizado no número 181.
É preciso ressaltar que, diferentemente da situação no "antigo cinema Pathé", onde cabia a Arnaldo a gestão da sala, ficando a MF&F encarregada apenas do fornecimento da programação –como era seu trabalho usual desde 1905–, no "novo cinema Pathé", aberto em 1913, a administração da sala coube à sucursal carioca da CCB, gerenciada por Luciano Ferrez.

---

[23] FERREZ, Gilberto. "Pathé: 80 anos na vida do Rio", *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 47, agosto de 1986, p. 37
[24] *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1913, p. 12.
[25] Companhia Cinematographica Brasileira. *Relatório da Directoria para ser apresentado em Assembléa Geral a realizar-se em 29 de setembro de 1914*. São Paulo: Typ. Cardozo Filho &Comp, p.4. Arquivo Família Ferrez: 2.2.1.4.2.
[26] *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1913, p. 4.
[27] *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1913, p. 6

Afinal, como comprova ata de reunião da diretoria e do conselho deliberativo da CCB, de 4 de julho de 1912, Luciano Ferrez foi nomeado "gerente geral" da sucursal do Rio de Janeiro da companhia e Julio Ferrez, gerente. Luciano recebia salário de um conto de réis e gratificação equivalente ao que cada diretor da matriz de São Paulo recebesse de porcentagem –dessa gratificação seria pago o ordenado de Julio.[28] Como gerente geral da sucursal, Luciano tinha procuração para realizar todas as transações financeiras necessárias ao "bom desempenho de seu mando e aos interesses da Companhia".[29] Portanto, ao ingressar na nova sociedade, na prática a Marc Ferrez & Filhos –àquela altura administrada mais ativamente por Luciano e Julio– passou a dirigir a seção carioca da companhia, a rigor mais lucrativa e importante que a matriz em São Paulo.

A ampliação do papel dos Ferrez como distribuidores já foi destacada por outros autores. Como Moraes apontou, no acordo fechado em 1912 a MF&F vendeu todo seu estoque de películas para a CCB, mas manteve-se se como importadora de filmes da Europa:

> Para a MF&F, uma aliança com a CCB significaria um ganho de escala no fornecimento de fitas para um cliente único, substituindo o modelo fragmentado de contratos que vinha sendo empregado desde então. Além disso, inútil lembrar, a MF&F tornava-se acionista da empresa e recebia dividendos dos bons resultados da companhia paulista.[30]

Ileana Ceron também ressaltou essa questão: "Para os Ferrez, a associação traz a vantagem de negociar com um único distribuidor de filmes, operando em várias cidades, ao invés de tratar com diversos distribuidores locais. Já a CCB também poderá negociar com outros fornecedores, sem romper seu contrato de venda exclusiva dos filmes e equipamentos Pathé".[31]

---

[28] Companhia Cinematographica Brasileira. *Acta da Reunião da Directoria e do Conselho Deliberativo da Companhia Cinematographica Brasileira, no escriptorio central na Rua Brigadeiro Tobias, n. 52.* São Paulo, 2 de julho de 1912. Arquivo Família Ferrez: FF-FMF 2.2.1.2.

[29] 2º Tabellião Claro Liberato de Macedo. *Procuração da Companhia Cinematographica Brasileira a Luciano Ferrez, São Paulo, 5 de julho de 1912.* Arquivo Família Ferrez: FM-FMF 2.2.1.3.

[30] MORAES, "O magnata de Valência", p. 11.

[31] CERON, *op. cit.*, p. 129

De fato, os Ferrez continuaram cuidando dos negócios de importação de filmes e equipamentos com os agentes e fornecedores europeus, principalmente a Pathé –e também com a sua principal concorrente, a Gaumont, através de contrato fechado pessoalmente por Marc Ferrez, em 1913, porém já em nome da CCB[32]–, mas a partir de 1912 numa escala ainda maior. O Rio de Janeiro era a principal porta de entrada das cópias que antes a MF&F, e depois a CCB, distribuía para todo o país.

Apesar de sua força, em 1913 a CCB enfrentou maior concorrência na disputa pela representação exclusiva no Brasil de fábricas europeias por outros distribuidores, como Jules Blum e Alberto Sestini, que se associariam na Agência Geral Cinematográfica (AGC). Apesar da concorrência no campo da distribuição, a CCB podia se ancorar no seu poderio como exibidor, sustentado, em grande parte, na posse dos três melhores cinemas do Rio de Janeiro. Isso eventualmente levava a AGC, por exemplo, a alugar seus filmes para a própria CCB lançar em seus lucrativos cinemas. Nesse sentido, é importante destacar que, além da distribuição, a exibição no Rio de Janeiro também esteve sob a alçada dos Ferrez em sua sociedade com a CCB a partir de 1912. Trata-se de uma questão fundamental, pois no segundo semestre de 1913, os três cinemas da Avenida Rio Branco deram lucro maior do que as oito salas da CCB na capital paulistana.[33] Além dos cinemas da Capital Federal, a sucursal carioca era responsável ainda pela administração dos cinemas Éden, em Niterói, do Comércio, em Belo Horizonte, e do Polytheama, em Juiz de Fora. Isso comprova a importância e a abrangência das funções que Luciano Ferrez, em especial, assumiu na companhia, assim como o início de uma atuação mais efetiva da MF&F no campo da exibição, que seria acentuada posteriormente. Cabe reforçar que a presidência e diretoria da CCB era formada por empresários paulistas de fora do ramo cinematográfico (Camargo e Ignarra) e por exibidores com negócios em São

[32] CERON, *op. cit.*, p. 131.

[33] Tanto o lucro líquido quanto a renda bruta dos cinemas Odeon, Avenida e Pathé foram superiores ao lucro e renda somados dos cinemas Coliseu dos Campos Elísios, Pathé Palace, Marconi, Bijou, Theatro S. Paulo, Iris-Theatre, Colombo e Radium ("Mapa demonstrativo do movimento dos theatros de junho a dezembro de 1913". Arquivo Família Ferrez: FF-FMF 2.2.2.5.3).

Paulo (Serrador, Bittencourt e Gadotti), sendo os Ferrez, portanto, os únicos familiarizados com a praça carioca.

Dessa maneira, em 1915, ao defender o bom resultado de seu trabalho como gerente da sucursal carioca nos dois anos e meio anteriores, Luciano Ferrez deixava clara a mudança que ocorrera na administração das salas cariocas após serem adquiridas pela CCB: "verás que a nossa administração em 1913 aumentou a renda das três casas sobre as administrações precedentes de Arnaldo, Zambellis e Castros Guidões".[34] Luciano referia-se aqui aos proprietários originais dos três cinemas adquiridos pela CCB, o cinema Pathé (Arnaldo Gomes de Souza, sócio dos próprios Ferrez), o cinema Avenida (do Visconde Castro Guidão) e o cinema Odeon (do Dr. Evaristo Zambelli).[35]

Entretanto, o crescimento da CCB seria refreado com as dificuldades que se acentuaram a partir principalmente de meados de 1914, com o início da Primeira Guerra Mundial e a turbulenta crise política e econômica que afetou o Brasil. As cartas enviadas por Luciano Ferrez, gerente geral da sucursal carioca da CCB, ao seu irmão Julio Ferrez, então responsável na Europa pela seleção e compra de filmes, documentam em detalhes a escalada da crise e das tensões com os diretores da CCB, especialmente com Serrador. Além disso, não apenas personalidades distintas e animosidades mútuas, a documentação evidencia diferenças no modo de conduzir os negócios entre o gerente geral da sucursal carioca e a diretoria da matriz em São Paulo. Em meio aos atritos que aumentavam, as relações tornaram-se mais sensíveis.

A crise em 1914

O fornecimento de filmes da Europa para o Brasil foi radicalmente afetado com a ameaça e, depois, o início efetivo da Primeira Guerra Mundial, em julho de 1914, que

[34] Carta de Luciano para Julio Ferrez, 20 fev. 1915. Arquivo Família Ferrez: FF-JF 2.1.1.1.

[35] Alice Gonzaga indica que o Avenida pertencia à empresa "Castro, Guidão & Cia" e o Odeon, à "Lima, Zambelli & Cia" (GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996, pp. 278 e 281). Como os Ferrez, ambos devem ter trocado parte de sua propriedade por participação na CCB, pois os dois aparecem como acionistas da companhia no já citado relatório da diretoria de 1914.

paralisou as fábricas francesas e trouxe inúmeras dificuldades para o transporte marítimo. Além disso, Luciano Ferrez mencionaria inúmeras vezes na correspondência com seu irmão a crise econômica e política que assolava o Brasil nesse ano. O presidente Hermes da Fonseca decretou estado de sítio em abril de 1914 e a economia do país se agravou radicalmente com a moratória decretada pelo governo federal, em 1º de agosto, suspendendo o pagamento dos juros da dívida externa devidos.

Como administrador da sucursal carioca da CCB, Luciano viu as receitas de seus cinemas despencarem 25% no primeiro semestre de 1914 em relação ao semestre anterior. Tanto o Pathé quanto o Avenida chegaram a fechar o mês de junho de 1914 com prejuízo.[36] Além das dificuldades com os conflitos na Europa e a crise no Brasil, a concorrência aos três cinemas da CCB na Avenida Rio Branco se ampliou com a abertura do Eclair Palace, em abril, e do cine Palais, em julho. Em São Paulo, a situação das salas de exibição da CCB era ainda pior.[37]

Diante do cenário de dificuldades econômicas e concorrência mais acirrada, em carta de 6 de agosto de 1914 Luciano informava Julio ser necessário reduzir a quantidade de filmes importados pela CCB. Dizia ao irmão ser preciso convencer seus clientes que acabara o "sistema de excesso de fitas", referindo-se à prática então comum dos exibidores de trocarem a programação de suas salas duas, três ou até mais vezes por semana. Luciano afirmava que a CCB havia pensado, inclusive, em fechar o cinema Pathé, mas depois mudara de ideia, confiando ainda ter uma reserva de filmes segura, somando aqueles em trânsito com os já chegados à alfândega, para manter os três cinemas da empresa em funcionamento.[38]

Se nos dois anos anteriores a prática da CCB tinha sido importar quatro e até cinco cópias de cada título, em 1914 a companhia passou a importar duas ou apenas uma cópia de cada filme. Afinal, as dificuldades teriam se agravado com o aumento do

[36] Quadro comparativo, semestral, da Receita dos Cinemas no exercício de 1913-1914. Arquivo Família Ferrez: FF-FMF 2.2.2.5.3.
[37] Relatório da matriz da CCB, 30 de junho de 1914. Arquivo Família Ferrez: FMF 2.2.1.4.3.
[38] Carta de Luciano para Julio Ferrez, 6 de agosto de 1914. Arquivo Família Ferrez: FF-JF 2.1.1.1.

câmbio, encarecendo as compras, aliado ainda à diminuição do público, com a consequente queda nos rendimentos dos exibidores que eram seus clientes.[39] Luciano relatava ao irmão estar recebendo notícias de vários exibidores que fechavam as portas de suas salas, em diferentes partes do país. [40]

Numa carta de 15 de setembro ao irmão, Luciano traçou um quadro mais detalhado e pessimista da situação: "de um lado o preço da compra aumenta em 40% em vista do câmbio e da alfândega. Por outro lado, o cliente pede descontos por ele não estar fazendo negócios".[41] Diante disso, Luciano passava a sugerir não comprar mais filmes para além das próprias salas de exibição da CCB, restringindo-se, portanto, a uma ou duas cópias no máximo, que, após exibidas em seus cinemas, poderiam ser alugadas para outros exibidores. Ou seja, propunha que a distribuição estivesse subjugada aos negócios da companhia como exibidores. Em sua visão, as filiais da distribuidora da CCB espalhadas pelo Brasil poderiam sustentar seus programas por algumas semanas, pois estariam atrasadas em relação às estreias do Rio de Janeiro. Afirmava já ter feito algumas reprises no cinema Pathé, por exemplo, que permitiram manter a sala aberta.

Luciano dizia ainda a Julio que, comparando os meses de junho, julho e agosto de 1914 com o mesmo período do ano anterior, ficava clara a queda das receitas, afirmando nunca terem tido um mês de agosto tão terrível.[42] Em seguida, resumia de forma muito lúcida a situação do mercado cinematográfico brasileiro: "Essa guerra é terrível para os países europeus, mas muito mais terríveis são as consequências para

[39] Carta de Luciano para Julio Ferrez, 21 de agosto de 1914. Arquivo Família Ferrez: FF-JF 2.1.1.1. Em carta ao seu agente em Paris, Luciano falava que o câmbio havia degringolado, com o franco subindo 33%, passando de 600 para 820 réis (Carta de Luciano Ferrez para A. Nevière, 15 de setembro de 1914. Arquivo Família Ferrez: FMF 2.2.2.1.10).

[40] Carta de Luciano para Julio Ferrez, 21 de agosto de 1914. Arquivo Família Ferrez: FF-JF 2.1.1.1.

[41] Carta de Luciano para Julio Ferrez, 15 de setembro de 1914. Arquivo Família Ferrez: FF-JF 2.1.1.1.

[42] De fato, a receita do cinema Pathé em agosto de 1914 foi 37% menor do que a receita média mensal nos meses anteriores de 1914 e 44% menor do que a receita de agosto do ano anterior. No cinema Odeon, a queda foi de 24% e 45%, enquanto no cinema Avenida de 17% e 38%, respectivamente. Dados computados a partir de: Companhia Cinematographica Brasileira. Receita dos cinemas em 1913 e 1914. Arquivo Família Ferrez: FF-FMF 2.2.2.5.3.

todos os países que, como o Brasil, não possuem indústria, vivem do crédito e de produtos estrangeiros, e não possuem reservas".[43]

Em carta de 24 de setembro, Luciano detalhava mais as dificuldades que estavam vivendo. Com o aumento do câmbio, os filmes importados chegavam ao Brasil "por um preço bárbaro". Ao mesmo tempo, com o governo brasileiro mantendo sua política de ter como principal fonte de renda as taxas alfandegárias, os aumentos dos impostos de importação só agravavam essa situação. Se com a crise os clientes pediam abatimento, com a declaração de moratória pelo governo, "ninguém paga as contas".[44]

Em carta posterior, o gerente geral da sucursal carioca afirmava que, em setembro, a situação havia melhorado um pouco em relação ao mês anterior, mas que em São Paulo, em particular, a crise grassava, com desemprego e queda nas rendas dos cinemas. Afirmava, porém, que "até certo ponto acho que a moratória vem salvar a CCB porque permite pagar de pouco em pouco os contratos [com os fornecedores europeus]. Por outro lado, as compras [os filmes importados] são piores que o normal".[45]

Diante da escassez de dinheiro na economia nacional e com a moratória sendo prorrogada, o país testemunhava largo desabastecimento de diversos produtos, inclusive cópias de filmes, o que afetava tanto a CCB quanto os distribuidores concorrentes. Em novembro, Luciano relatava em sua correspondência ao irmão ter tomado medidas para equilibrar as finanças e lidar com a escassez de filmes. Com a construção de um pequeno palco, o cine Pathé passara a alternar filmes com números de *music-hall* desde 21 de outubro[46]. Apesar de sua rejeição pessoal à ideia, Luciano teria aceito a sugestão de Serrador que deu bons resultados na bilheteria em função da passagem pela cidade da companhia do empresário argentino Charles Seguin e das próprias circunstâncias da guerra:

[43] A não ser quando indicado, as cartas dos Ferrez eram originalmente escritas em francês, sendo nossas essas traduções.
[44] Carta de Luciano para Julio Ferrez, 24 de setembro de 1914. Arquivo Família Ferrez: FF-JF 2.1.1.1. Ao longo de sua correspondência entre 1914 e 1915, Luciano fala com Julio sobre diferentes exibidores em dívida com a CCB.
[45] Carta de Luciano para Julio Ferrez, 15 de outubro de 1914. Arquivo Família Ferrez: FF-JF 2.1.1.1.
[46] *Correio da Manhã*, 22 de outubro de 1914, p. 12.

> Nós pudemos nos aproveitar de que há muitos artistas desempregados no Rio e em São Paulo, sejam alemães e austríacos [...] que não podem viajar e outros italianos, espanhóis e franceses que não querem voltar para seus países para não serem convocados. Veja que há dois meses trabalhamos com uma despesa média de 180 mil réis por dia. O Pathé que fazia uma [renda] média [diária] de 500 mil com a crise, fez [em novembro] uma média de 900 mil réis.[47]

Entretanto, a situação permaneceu grave. Apesar do fim do estado de sítio que havia se prolongado por sete meses, encerrado apenas em outubro, ainda havia tensão e risco de golpe militar antes do novo presidente Venceslau Brás tomar posse, no dia 15 de novembro.[48] Numa ida a São Paulo, Luciano relatava que a crise econômica naquele estado parecia ainda pior e as receitas dos cinemas da capital e do interior de São Paulo eram irrisórias. Provavelmente ficava mais claro para Luciano que a sucursal carioca sob sua direção era a parte mais importante da CCB, ainda que ele não recebesse esse reconhecimento. Portanto, na ausência de perspectivas de melhora a curto prazo, sua insatisfação com os diretores da companhia ficava cada vez mais evidente, como escrevia ao irmão em novembro de 1914:

> Você sabe quão pouco você e eu valorizamos os 2 diretores [Serrador e Bittencourt] depois que, durante dois anos, tivemos a oportunidade de vê-los trabalhando. Você pôde julgá-los tão bem e até melhor do que eu, e todos nós e papai estamos enojados com sua maneira de agir não apenas em relação a nós, em termos de consideração e finanças, mas também em relação a nossos amigos, os fabricantes. [...] Isso é mais do que repugnante, especialmente quando você sente que poderia ganhar mais dinheiro sozinho, sem tantos problemas e responsabilidades. [...]
>
> Do meu lado, eu espero pacientemente porque financeiramente não posso fazer de outro jeito, mas minha maior vontade é mandar a CCB passear e seguir sem a minha participação, por pior que ela seja.
>
> Por outro lado, não quero deixar a CCB se não for em bons termos e quando todos tivermos cumprido nossa parte do acordo e nossos interesses estiverem assegurados.[49]

[47] Carta de Luciano para Julio Ferrez, 11 de dezembro de 1914. Arquivo Família Ferrez: FF-JF 2.1.1.1. Luciano refere-se à crise iniciada por volta de abril de 1914, que atingiu o pico em agosto, quando a renda média diária do cine Pathé foi de aproximadamente 560 mil réis. Até março de 1914, a renda média diária tinha sido sempre superior a um conto de réis. Ou seja, o cinema parecia sair da crise em novembro, quando se aproximou do patamar anterior (Companhia Cinematographica Brasileira. Receita dos cinemas em 1913 e 1914. Arquivo Família Ferrez: FF-FMF 2.2.2.5.3).

[48] Carta de Luciano Ferrez a A. Neviere, 10 de novembro de 1914. Arquivo Família Ferrez: FMF 2.2.2.1.10.

[49] Carta de Luciano para Julio Ferrez, 23 de novembro de 1914. Arquivo Família Ferrez: FF-JF 2.1.1.1.

Luciano explicava que, tendo participado da última reunião da CCB, lhe ficou evidente que os diretores jamais ganhariam mais de um conto de réis e, portanto, ele não desejava continuar trabalhando dia e noite para manter esse mesmo salário e ainda arcar com todas as responsabilidades que a gerência geral do Rio trazia.

Mostrando a diferença de pontos de vista entre eles, Luciano relatava que Serrador pensava em não renovar o contrato de aluguel do Odeon. Assim, confidenciava ao irmão que, se ele concordasse, poderiam vir a alugar a sala, pois o contrato com a CCB se encerraria em julho do ano seguinte. Ou seja, administrando as três salas da Avenida desde 1912 e percebendo a potencial lucratividade delas mesmo em tempos de crise, os Ferrez planejavam, em fins de 1914, seguir no ramo da exibição fora da CCB, sobretudo em meio às crescentes dificuldades para a importação de filmes.

Por outro lado, a perspectiva para o novo ano não parecia nada boa: a receita dos três cinemas da Avenida caiu novamente no segundo semestre de 1914, enquanto os cinemas de Niterói e Minas Gerais, administrados pela filial carioca da CCB gerenciada por Luciano, foram alugados. Ao final de 1914, a queda nos lucros das salas de exibição sob a responsabilidade da sucursal carioca, em relação ao ano anterior, tinha sido de inacreditáveis 60%.[50]

A situação, porém, era complicada para toda a empresa, inclusive nos negócios de distribuição de filmes, já que a renda com aluguel de cópias pelas sete agências da CCB espalhadas ao redor do Brasil caíra 16% no primeiro semestre de 1914 em relação ao semestre anterior. Essa queda foi seguida por outra ainda maior, de 26%, no segundo semestre daquele ano, quando foram, inclusive, fechadas as agências de Juiz de Fora e Curitiba.[51]

Nesse contexto de queda nos lucros e encolhimento dos negócios, a situação entre os Ferrez e Serrador continuaria a se deteriorar até a briga definitiva no início do ano seguinte.

[50] Porcentagem obtida a partir de: Demonstração de receita e despesas dos cinemas, de maio de 1912 a dezembro de 1914. Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1915. FF-FMF 2.2.2.5.3.
[51] Quadro demonstrativo das receitas das agências, desde julho de 1913 até dezembro de 1914, 28 de janeiro de 1915, Arquivo Família Ferrez: FMF 2.2.2.5.3.

A separação em 1915

Nas cartas enviadas para Julio, em janeiro de 1915, as queixas de Luciano quanto às atitudes da matriz da CCB em São Paulo se avolumaram. O gerente geral da sucursal carioca reclamava, por exemplo, que a CCB não estava pagando os dividendos devidos. De fato, o parecer do conselho fiscal apresentado à assembleia da CCB de 29 de setembro de 1914 havia recomendado a suspensão da distribuição dos lucros "atendendo ao estado atual do país" –o que deixava Luciano e Júlio apenas com o salário do primeiro.[52] Sem receber resposta sobre os pedidos de pagamento feitos à matriz em São Paulo, Luciano perguntava: "O que eles fazem do dinheiro que devem receber da exibição e dos alugueis de filmes?"[53]

Além disso, o relato de Luciano dava a entender que outros acionistas também estavam insatisfeitos, descrevendo para o irmão um plano traçado pelo grupo adversário de Serrador no interior da CCB. A intenção deles era solicitar a convocação de uma Assembleia Geral até o final do mês de janeiro para apresentar a proposta de cindir a administração da companhia entre São Paulo e o resto do Brasil. A ideia era que a filial do Rio pagasse as dívidas atrasadas com os fornecedores e continuasse fazendo a importação dos filmes, fornecendo aos paulistas uma cópia de todos os títulos a preço de custo, "como antigamente Serrador fazia conosco" descrevia Luciano, referindo-se à relação entre Serrador e a MF&F estabelecida em 1908. A intenção clara era isolar o grupo de Serrador.[54]

A saúde econômica da CCB mostrava-se prejudicada diante do dilema de ter que pagar os débitos com os fornecedores europeus, mas agora importando menor volume de filmes e, assim, faturando menos num momento de câmbio desfavorável.[55]

---

[52] Companhia Cinematographica Brasileira. *Relatório da Directoria para ser apresentado em Assembléa Geral a realizar-se em 29 de setembro de 1914*. São Paulo: Typ. Cardozo Filho &Comp, p. 4. Arquivo Família Ferrez: 2.2.1.4.2.

[53] Carta de Luciano para Julio Ferrez, 5 de janeiro de 1915. Arquivo Família Ferrez: FF-JF 2.1.1.1.

[54] *Ibid.*

[55] Carta de Julio Ferrez aos Diretores da CCB, 20 de março de 1915. Arquivo Família Ferrez: MF-FMF 2.2.2.1.3.

A certeza de Luciano, portanto, era não ser mais possível continuar alimentando São Paulo de filmes novos e ainda testemunhar os diretores não pagarem nem os dividendos para os acionistas e nem as dívidas com os fabricantes estrangeiros, apesar das repetidas cobranças enviadas pela sucursal carioca. Fazia sentido, portanto, o projeto de Luciano de se manter na CCB, mas ganhando independência da matriz.

Em carta de 25 de janeiro, Luciano relatava como Serrador e Bittencourt se esquivaram de convocar uma assembleia, alegando dificuldades práticas, além dos possíveis prejuízos econômicos e à imagem da CCB do projeto de cisão. Não havia muito o que fazer, pois o grupo de Serrador detinha, por uma pequena margem, a maioria das ações, ressaltava Luciano.[56]

Muitas coisas ocorreram em fevereiro. Elas foram descritas por Luciano numa longa carta no dia 20, escrita em português, que faz um relato detalhado da sua saída da CCB. Inicialmente, Luciano contava novamente que ele e outros acionistas haviam confabulado para criar "duas companhias autônomas, porém apenas ligadas na questão de compras". Segundo essa ideia, o "Rio ficaria com os seus 3 cinemas e os de Minas [Gerais] e as agências e se comprometeria a pagar todas as dívidas existentes aqui (na Europa e na praça [...]). S. Paulo ficaria limitado como sempre o foi a S. Paulo na sua exibição e aluguel e pagaria pelo preço de custo as fitas que lhe fossem fornecidas".[57]
Segundo relato de Luciano, a insatisfação com Serrador se devia ainda por ele não atender aos pedidos dos acionistas "de não adquirir prédios nem fazer reformas, não comprar fitas caras".[58] Apesar desses gastos excessivos, Luciano apontava que Serrador pressentia não poder pagar pelos filmes e dívidas contando somente com a

[56] Carta de Luciano para Julio Ferrez, 25 de janeiro de 1915. Arquivo Família Ferrez: FF-JF 2.1.1.1.
[57] Carta de Luciano para Julio Ferrez, 20 de fevereiro de 1915. Arquivo Família Ferrez: FF-JF 2.1.1.1. A não ser quando indicado, as citações seguintes são desse documento.
[58] As fontes não são explícitas nem conclusivas, mas aparentemente a CCB passou de oito salas em São Paulo em 1913 para onze em 1914 e, finalmente, para quinze em 1915. Em relação aos "filmes caros", refere-se à insistência de Serrador na compra de superproduções (em geral os pioneiros longas-metragens) que eram negociadas a preços especiais (bem mais altos), por fora dos contratos de representação, sobretudo pelas fábricas italianas.

praça de São Paulo. Nesse sentido, Bittencourt sentiu que a diretoria estava ficando isolada. Se Serrador tinha a maior parte das ações do grupo paulista, não era esse o caso de Bittencourt, que poderia ser prejudicado individualmente, vindo a perder o emprego e suas comissões.[59]

Assim, Bittencourt e Serrador enviaram uma carta propondo uma série de medidas de centralização da CCB na matriz paulista e de fiscalização da filial do Rio de Janeiro, julgadas "absurdas" por Luciano. O grupo de Serrador tentava virar o jogo contra a sucursal carioca.

Seguindo nessa estratégia, após o envio da carta, Bittencourt e Serrador foram de São Paulo para o Rio conversar pessoalmente. O relato de Luciano é muito vívido e esclarecedor: "Depois de muitos rodeios e conversas me explicaram o seguinte: Em São Paulo, o Gadotti é quem estragava todo o negócio pois fazia da Caixa da Companhia uma espécie de caixa sua e não havia regularidade em nada. O Serrador vivendo com ele há já anos, vivia por assim dizer em contato direto minuto a minuto e não podia fazer observações". Diante desses abusos na caixa e de "filhotismo administrativo", os dois chegaram à conclusão de que os três diretores não podiam ficar juntos em São Paulo. Como solução, Bittencourt poderia corrigir os abusos na matriz e carregar "sobre si as inimizades" (isto é, cuidar de Gadotti) se Serrador viesse se instalar no Rio de Janeiro, reconhecendo como o trabalho na sucursal era grande e, assim, passando a assumir a "exibição e distribuição" da sucursal carioca, enquanto Luciano ficaria apenas com a "parte comercial".

Já muito "amolado" pelas intrigas e pela recusa do projeto de divisão da companhia, Luciano teria respondido ao que chamou de proposta "humilhante" que representaria uma tutela sobre sua gerência: "Eu considero a vinda do Snr. Serrador aqui no Rio

[59] Em carta confidencial enviada poucos meses depois, a funcionária do escritório da sucursal carioca da CCB, Carolina Espinheira, contava a Julio que Ricardo Figueiredo, contador indicado por Serrador, lhe havia dito, entre outras coisas, que "Bittencourt devia mais de 100 contos à companhia sem ter por onde pagasse". Carta de Carolina Espinheira a Julio Ferrez, 1 de maio de 1915. Arquivo Família Ferrez: FF-JF-2.1.2.3.

como um insulto à minha dignidade, porque equivale a dizer-se que meu mano e eu não soubemos administrar isto, ao passo que os livros e todo o Rio além do escritório sabem que somos nós os sustentáculos da CCB". Indignado pela sugestão de fiscalização sobre seu trabalho, Luciano dizia ainda não concordar com as ideias de Serrador para a exibição no Rio. Ao irmão, escrevia que a sugestão para que ficasse encarregado da "parte comercial" seria apenas um consolo, pois a CCB ainda precisaria "do nosso prestígio para obter as fitas, sem conhecimento de como se comportar no exterior e na alfandega".

Diante dessa proposta, Luciano contou ao irmão que apresentou, então, seu pedido de demissão: "as coisas se azedaram, houve bate-boca e separamo-nos meio azedos". Durante dias Serrador e Bittencourt teriam tentado convencer Luciano a voltar atrás, mas ele não aceitou. Finalmente, o patriarca Marc interveio na briga e combinou o pagamento da dívida da CCB em várias letras de câmbio com a MF&F. Essas promissórias em suaves prestações foram assinadas por Serrador e Camargo, concretizando a saída dos Ferrez da empresa.

Na mesma carta, Luciano mostrava-se confiante na situação de sua família:

> O que podes estar certo é de que o senhor do Brasil e da situação somos nós pois temos a simpatia financeira, a simpatia moral quer nos bancos, quer nos fregueses, quer em qualquer empregado d'aqui ou dos Estados, e temos amigos todos na imprensa e nos fornecedores.
>
> De outro lado sabes onde deves bater e com quem podes contar na Europa de formas que estamos com tudo na mão e podem o Serrador e Bittencourt bater com o pé com as cabeças e podem falar em grandeza da CCB e em centenas de contos, garantias etc. que nada d'isto pega.

Apesar da confiança, Luciano mostrava-se também cauteloso com o futuro da família fora da CCB: "Não nos convém saltar desde já estabelecendo-nos por conta própria porque os 14 programas a vir de Pathé são muito fracos e os de Gaumont também o são. A praça está arrebentada, não temos ainda bastante capital e nada podes arranjar aí sem nova carta minha para se poder traçar a linha de conduta". Ou seja, com o mercado cinematográfico brasileiro ainda em grave crise, eles precisavam ser cautelosos.

Em resposta a esses acontecimentos, em 13 de março, escrevendo da Suíça, Julio Ferrez apresentou sua carta de demissão em solidariedade ao irmão, mas afirmando, em correspondência seguinte, que permaneceria orientando as compras da CCB na Europa enquanto Luciano continuasse no escritório do Rio.[60]
A saída da MF&F da CCB estava concretizada.

O divórcio

Em carta de 16 de março de 1915, Luciano contava que Serrador estava furioso com a possibilidade de a MF&F se estabelecer novamente no mercado após a saída da CCB, argumentando que o momento era ruim e que seria imoral da parte dos ex-sócios virarem concorrentes após terem vendido suas representações três anos antes. Entretanto, Luciano argumentava não haver impedimentos legais para isso no contrato assinado em 1912, sendo importante que Julio escrevesse logo aos fornecedores na Europa explicando a cisão.[61]

Em carta de 7 de abril, Luciano informava ainda estar trabalhando no escritório da CCB para passar os negócios para Serrador.[62] Comentava com o irmão sobre as possibilidades de virem a trabalhar para a CCB (fornecendo filmes à companhia) ou em concorrência com ela no campo da distribuição. Essa segunda hipótese era a mais dura, mas dizia que os exibidores, potenciais clientes, estavam ao seu lado por conta das muitas besteiras de Serrador.[63]

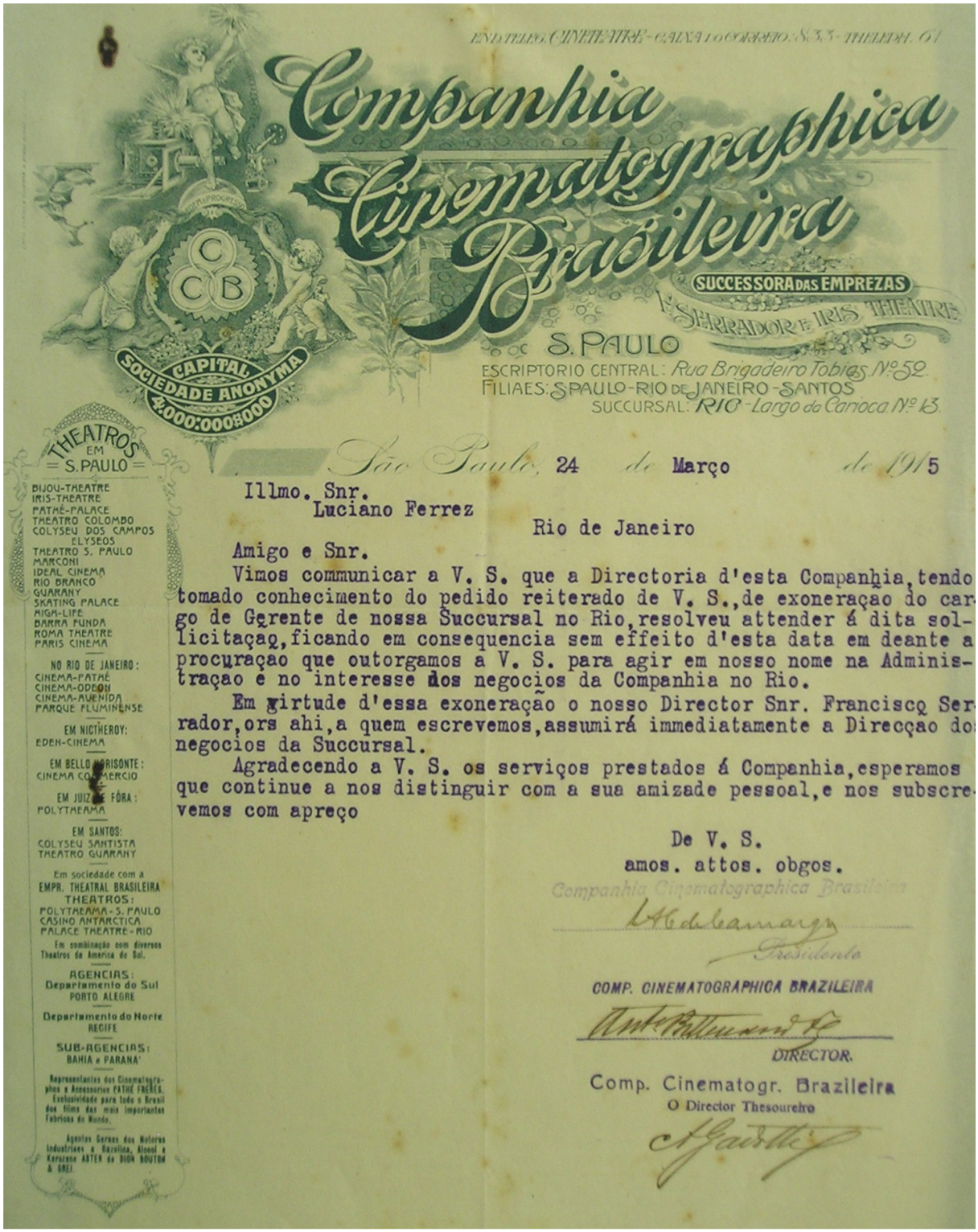
---

[60]Cartas de Julio Ferrez aos Diretores da CCB, 13 de março de 1915, 20 de março de 1915. Arquivo Família Ferrez: MF-FMF 2.2.2.1.3.

[61]Carta de Luciano para Julio Ferrez, 16 de março de 1915. Arquivo Família Ferrez: FF-JF 2.1.1.1. Os Ferrez solicitaram o parecer de um advogando que confirmasse isso.

[62] Em carta assinada pelo presidente, diretor e tesoureiro da CCB, de 24 de março de 1915, a demissão de Luciano era aceita. Numa carta seguinte destinada a Serrador, assinada pelos mesmos diretores, ele era incumbido de assumir a administração da sucursal carioca (Arquivo Família Ferrrez: FM-FMF 2.2.2.1.2).

[63] Em outras cartas, é possível apreender que algumas das besteiras atribuídas a Serrador incluíam fazer reprise nas salas de CCB de filmes que já tinham sido alugados para a segunda e terceira linhas, concorrendo com esses exibidores e prejudicando a "freguesia do subúrbio"; e também irregularidades: "Fez ainda lançar o aluguel da casa que ocupa com sua família na Avenida da Ligação [atual Avenida Oswaldo Cruz] como despesas da CCB, no que ninguém poderá concordar pois tem



Companhia Cinematographica Brasileira

SUCCESSORA DAS EMPREZAS F. SERRADOR E IRIS THEATRE

S. PAULO

ESCRIPTORIO CENTRAL: Rua Brigadeiro Tobias Nº 52
FILIAES: S. PAULO-RIO DE JANEIRO-SANTOS
SUCCURSAL: RIO - Largo do Carioca Nº 13

CAPITAL SOCIEDADE ANONYMA 2.000:000$000

THEATROS EM S. PAULO

BIJOU-THEATRE
IRIS-THEATRE
PATHÉ-PALACE
THEATRO COLOMBO
COLYSEU DOS CAMPOS ELYSEOS
THEATRO S. PAULO
MARCONI
IDEAL CINEMA
RIO BRANCO
GUARANY
SKATING PALACE
MIGA-LIFE
BARRA FUNDA
ROMA THEATRE
PARIS CINEMA

NO RIO DE JANEIRO:
CINEMA-PATHÉ
CINEMA-ODEON
CINEMA-AVENIDA
PARQUE FLUMINENSE

EM NICTHEROY:
EDEN-CINEMA

EM BELLO HORISONTE:
CINEMA COMMERCIO

EM JUIZ DE FÓRA:
POLYTHEAMA

EM SANTOS:
COLYSEU SANTISTA
THEATRO GUARANY

Em sociedade com a
EMPR. THEATRAL BRASILEIRA
THEATROS:
POLYTHEAMA - S. PAULO
CASINO ANTARCTICA
PALACE THEATRE - RIO

Em combinação com diversos Theatros da America do Sul.

AGENCIAS:
Departamento do Sul
PORTO ALEGRE

Departamento do Norte
RECIFE

SUB-AGENCIAS:
BAHIA e PARANA'

Representantes dos Cinematographos e Accessorios PATHÉ FRÈRES. Exclusividade para todo o Brasil dos films das mais importantes Fabricas do Mundo.

Agentes Geraes dos Motores Industriaes a Gazolina, Alcool e Kerozene ARTER da DION BOUTON & GREI

São Paulo, 24 de Março de 1915

Illmo. Snr.
Luciano Ferrez
Rio de Janeiro

Amigo e Snr.

Vimos communicar a V. S. que a Directoria d'esta Companhia, tendo tomado conhecimento do pedido reiterado de V. S., de exoneraçao do cargo de Gerente de nossa Succursal no Rio, resolveu attender á dita solicitaçaq, ficando em consequencia sem effeito d'esta data em deante a procuraçao que outorgamos a V. S. para agir em nosso nome na Administraçao e no interesse dos negocios da Companhia no Rio.

Em virtude d'essa exoneração o nosso Director Snr. Francisco Serrador, ora ahi, a quem escrevemos, assumirá immediatamente a Direcçao dos negocios da Succursal.

Agradecendo a V. S. os serviços prestados á Companhia, esperamos que continue a nos distinguir com a sua amizade pessoal, e nos subscrevemos com apreço

De V. S.
amos. attos. obgos.

Companhia Cinematographica Brasileira
Presidente

COMP. CINEMATOGRAPHICA BRAZILEIRA
DIRECTOR.

Comp. Cinematogr. Brazileira
O Director Thesoureiro

Carta da diretoria da CCB, de 24 de março de 1915, confirmando a exoneração de Luciano Ferrez do cargo de gerente da sucursual carioca da empresa (Arquivo Família Ferrez: FM-FMF 2.2.2.1.2, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, Brasil).

ordenado e comissão para se sustentar". Carta de Luciano para Julio Ferrez, 11 de maio de 1915. Arquivo Família Ferrez: FF-JF 2.1.1.1.

Nessa correspondência e na do dia 8 de abril, Luciano tratou em mais detalhes dos planos futuros. Informava que Serrador estava furioso pelo fato de que os contratos de representação da Pathé e demais empresas que a MF&F tinha vendido, três anos antes, para a CCB, já estavam vencidos àquela altura[64] e que não havia cláusula alguma que impedisse a MF&F de retomá-los para si: "Serrador pensou que nós seríamos seus escravos para sempre e que nós jamais faríamos negócios em cinema, que ele havia comprado nossa empresa e o nome Marc Ferrez e que nossa inteligência estaria permanentemente a seu dispor".[65]

Na verdade, apesar da incorporação da MF&F pela CCB em 1912, o contrato de exclusividade da Pathé com o Brasil continuou sendo feito com a razão social Marc Ferrez & Filhos. Além disso, devido à guerra, não se fez questão de renovar o contrato imediatamente após seu vencimento, ocorrido em 31 de janeiro de 1915, embora as relações comerciais tenham continuado normalmente.[66]

Ainda que Serrador reclamasse de ingratidão, Luciano dizia que, usando das boas relações construídas pela MF&F, a CCB havia importado, durante quase três anos, os filmes Pathé por preços mais baratos do que qualquer outro fabricante, sem pagar nada a mais pelos filmes coloridos ou "extras" –evidenciando as vantagens que o contrato com a Pathé possuía. Esse tema motivou longas discussões entre Serrador e os Ferrez pelo fato do preço inicial dos filmes da Pathé no contrato assinado em 1912 ter sido aumentado posteriormente, o que Serrador aparentemente só teria descoberto naquele momento de separação.[67] Dizendo-se prejudicado, Serrador

[64] Carta de Luciano para Julio Ferrez, 8 abr. 1915. Arquivo Família Ferrez: FF-JF 2.1.1.1. Luciano listava para o irmão que o contrato da Pathé com a CCB havia expirado em 30 de janeiro de 1915, o da Dion-Bouton (fábrica de motores) em junho de 1913, o da Gaumont em fins de setembro ou outubro de 1914, e que jamais fora assinado contrato algum com a Aster. De fato, o contrato da MF&F com a Pathé, antes ainda da sociedade com a CCB, foi assinado em 20 de fevereiro de 1912, com prazo de duração de três anos, isto é, até 31 de janeiro de 1915 (CONDÉ, *op. cit.*, p. 56; CERON, *op. cit.* p. 128).

[65] Carta de Luciano para Julio Ferrez, 8 de abril de 1915. Arquivo Família Ferrez: FF-JF 2.1.1.1.

[66] Carta de A. Nevière para os diretores da CCB, 6 de maio de 1915. Arquivo Família Ferrez: FF-FMF 2.2.2.1.10.

[67] Quando o a MF&F foi incorporada à CCB, uma taxa de 10% devida à Pathé sobre a receita bruta de todos os negócios feitos no Brasil foi substituída por um acréscimo de 30 centavos de franco sobre o

chegou a demandar ressarcimento da MF&F[68], mas Luciano respondeu a isso dizendo que, mesmo com os aumentos, os preços continuaram vantajosos.[69]

Enquanto esclarecia o histórico dos negócios com os fabricantes para a CCB e acertava os termos para a saída da empresa, Luciano pensava na estratégia futura para a MF&F. Com o mercado brasileiro em crise, sugeria ao irmão que, ao invés de estabelecer contratos de representação tal como vinham fazendo há anos –o que acarretava o compromisso de vultosas compras e pagamentos fixos mensais, que poderiam pesar naquele contexto–, o melhor seria comprar filmes avulsos no mercado livre e manter o contrato apenas com a Pathé. Um detalhe importante: afirmava que os filmes da Gaumont eram ótimos, mas que não eram tão exigidos no Brasil. E que a empresa francesa queria sempre fornecer quatro cópias de cada título sem baixar o preço.[70] Como comprova um estudo feito por Luciano, eram evidentes as vantagens trazidas pela longa relação construída pelos Ferrez com a Pathé. Enquanto o preço médio do metro dos filmes importados pela CCB de diferentes fábricas italianas e francesas, entre as quais Cines e Gaumont, havia sido de 1$300 réis, o custo médio da Pathé, incluídas as despesas de transporte e alfândega, tinha sido bem menor, de apenas 852 réis.[71]

Por outro lado, Luciano afirmava que, apesar da produção francesa da Pathé ainda ser melhor, os últimos filmes, em sua maior parte, eram muito ruins. Como os exibidores eram exigentes e os custos de alfândega e transporte estavam altos, ele

valor da compra do metro de filme impresso, que passou de 70 centavos para 1 franco. Posteriormente, diante da solicitação da CCB de diminuição da metragem semanal importada que havia sido acordada, foi negociado que o valor do metro do filme impresso passaria a custar 1,10 francos, sendo que se as compras ultrapassassem a metragem mínima estipulada, haveria um estorno de 10 centavos por metro, isto é, seria praticado o preço anterior.

[68] Carta de Francisco Serrador a Julio Ferrez, 10 de maio de 1915. Arquivo Família Ferrez: FF-JF 2.2.2.1.3.

[69] Enquanto o metro do filme Pathé custava 1,10 francos, a Gaumont cobrava 1,17 francos já com os descontos, sendo que as cópias com viragem custavam 10 centavos a mais (Prologue. Arquivo Família Ferrez: FF-FMF 2.2.2.5.1).

[70] Isso deve explicar porque, diferentemente da Pathé, a Gaumont permaneceria com a CCB após a separação da MF&F, como apontou Ceron (*op. cit.*, p. 135).

[71] Quadro de valores de acquisições de films. Arquivo Família Ferrez: FF-FMF. 2.2.2.5.1.

sugeria uma nova estratégia: deixar de importar muitos metros de filmes, mesmo com descontos, tal como faziam antes, mas "*choisir et payer cher le metre*" –ou seja, serem mais seletivos nas compras.[72]

Luciano dizia ainda que poderiam conseguir preços melhores na Europa se pagassem à vista ao invés de faturando para 60 dias como antes: "As fábricas darão descontos especiais porque, com a guerra, o dinheiro está escasso na Europa". No lugar de lutarem pela representação de várias marcas, como a CCB havia feito, sugeria as marcas mais conhecidas pelos exibidores, o que os dispensaria da propaganda para apresentá-las. Com a crise no mercado brasileiro, a alta nos custos de importação e voltando a trabalhar numa escala menor após a saída da CCB, a estratégia era priorizar a qualidade no lugar da quantidade de filmes importados.

Em carta de 14 de abril, Luciano sugeria ainda a possibilidade de Julio estabelecer um contato inicial com distribuidores em Londres e nos Estados Unidos, que poderiam fornecer duas cópias de filmes bem escolhidos por ele, uma vez que até então eles só tinham explorado, para o Brasil, o mercado francês e italiano.[73] Por outro lado, na mensagem anterior, Luciano havia mencionado as dificuldades de comprar filmes no mercado livre por ter de lidar com vários fornecedores diferentes para tradução das sinopses e intertítulos e para a confecção de cartazes, para os quais eles já tinham contatos certos na França e Itália.[74]

Por fim, Luciano mencionava, em carta ao irmão de 27 de abril, a instalação no Rio de Janeiro de "um americano representando um truste", ainda sem saber de mais detalhes. Era o escritório da Universal, a primeira distribuidora americana a instalar uma filial no Brasil.[75]

---

[72] Documento intitulado Affaire-Jules. Arquivo Família Ferrez: FF-FMF 2.2.5.1.79. As citações seguintes são desse documento.

[73] Carta de Luciano para Julio Ferrez, 14 de abril de 1915. Arquivo Família Ferrez: FF-JF 2.1.1.1.

[74] *Affaire-Jules*. Arquivo Família Ferrez: FF-FMF 2.2.5.1.79. As citações seguintes são desse documento. De fato, Julio dizia já vir comprando filmes na Inglaterra (Carta de Julio Ferrez aos Diretores da CCB, 30 de março de 1915. Arquivo Família Ferrez: MF-FMF 2.2.2.1.3).

[75] Carta de Luciano para Julio Ferrez, 27 de abril de 1915. Arquivo Família Ferrez: FF-JF 2.1.1.1. Luciano não dizia o nome da Universal, mas informava que a empresa iria se instalar na Rua 13 de Maio, onde

Nesse contexto de disputa entre a CCB e a MF&F pelos contratos com os fabricantes europeus, o patriarca Marc Ferrez embarcou dia 25 de abril para a Europa para tentar negociar pessoalmente a manutenção dos acordos em seu nome, tendo a intenção de falar diretamente com Charles Pathé e Léon Gaumont. Serrador, por sua vez, estava enviando cartas para todos os fornecedores na Europa pedindo para não negociarem com Julio Ferrez, pois ele não mais fazia parte da CCB.[76] Marc estava confiante pois, para Pathé, o contato sempre havia sido com eles, mas as dívidas da CCB relativas aos filmes em trânsito eram um problema que gerava tensão com as fábricas francesas. Enquanto os Ferrez e Serrador discordavam sobre o pagamento, tanto a Pathé quanto a Gaumont ameaçavam interromper o envio de filmes para o Brasil até as contas serem quitadas.[77]

Em meio a essas brigas e tensões, em julho de 1915 Marc Ferrez enviou um telegrama de Paris para o Rio de Janeiro comemorando: "Pathé recusa proposta Serrador. Nossa aceita".[78]

A MF&F estava de volta ao páreo.

Conclusões

Como este artigo buscou esclarecer, nem uma suposta preferência por filmes americanos, nem a instalação das agências distribuidoras americanas no Brasil foram os motivos para a separação da MF&F e CCB, mas sim visões distintas sobre a condução dos negócios, agravadas pela crise iniciada em 1914, assim como atritos entre a matriz em São Paulo, dirigida por Serrador, e a sucursal carioca, gerenciada

efetivamente foram instalados os escritórios dessa distribuidora. Nas cartas seguintes ele confirmou se tratar da Universal.

[76] Ver cópia de carta que teria sido enviada por Serrador a Charles Pathé, datada de 6 de maio de 1915 (FMF 2.2.2.5.1)

[77] O fato é que o ajuste de contas após a saída da MF&F da CCB se prolongou por vários meses, com acusações mútuas. Somente em 3 de fevereiro de 1916, uma carta de Serrador a Luciano declarava estar em "devida ordem as contas de vossa gestão como Gerente" da sucursal carioca, entre 30 de maio de 1912 a fevereiro de 1915, encerrando os conflitos entre eles (Carta de Serrador a Luciano e Julio Ferrez, 3 fev. 1912. Arquivo Família Ferrez: FF-FMF 2.2.2.1.4.12).A escritura de rescisão entre a CCB e MF&F foi assinada em 2 de fevereiro de 1916.

[78] Telegrama de Paris para o Rio de Janeiro. Arquivo Família Ferrez: MF-LF 2.0.1.2.

por Luciano e Julio Ferrez. A hipótese de a opção por filmes americanos ter sido um dos motivos para a desavença entre Serrador e os Ferrez não faz sentido sequer cronologicamente. Não houve tampouco uma tentativa de negociação direta de Serrador com os fornecedores europeus, o que sempre foi feito através da sucursal carioca e dos agentes contratados na Europa.

Do ponto de vista dos Ferrez, deve ter influenciado para a cisão a percepção de que, num momento de grave crise econômica no mercado brasileiro, quando a importação massiva de filmes ficava menos vantajosa, os benefícios da associação com a CCB tornaram-se inferiores às desvantagens. Como Luciano confidenciou ao irmão, eles podiam "ganhar mais dinheiros sozinhos" –afinal, era eles os responsáveis tanto pela importação dos filmes quanto pela administração das salas de exibição cariocas, as mais lucrativas de toda a companhia. Além disso, os negócios em São Paulo, tanto de exibição quanto distribuição, vinham gerando rendas bem inferiores às do Rio de Janeiro. A efetiva cisão entre os mercados do Rio e São Paulo se concretizaria em 1917, quando a filial carioca da CCB se transformou numa nova empresa independente da matriz, a Companhia Brasil Cinematográfica (CBC).

Além disso, a correspondência de Luciano Ferrez relatava que havia desvio de recursos na matriz da CCB e que o responsável por isso era o diretor-tesoureiro da empresa: o sócio e amigo de longa data de Serrador, Antonio Gadotti. Essa revelação sugere uma nova interpretação para o fato relatado por Souza:

> No dia 12-12-1927, o capitão Antônio Gadotti, italiano, 60 anos, e sua esposa Paulina Charry Gadotti, 50 anos, cometeram duplo suicídio por envenenamento, depois de 32 anos de vida conjugal. Premido por dívidas e acuado pelos agiotas, o casal liquidou de forma radical a quebra financeira. O antigo sócio, Francisco Serrador, com quem iniciara em 1905 a sociedade no negócio cinematográfico, não compareceu ao enterro no Cemitério São Paulo, sendo representado por Júlio Llorente.[79]

Moraes explicitou em seu artigo o que Souza apenas sugeriu, definindo Serrador como um empresário de sucesso que "jamais hesitou em desfazer-se, com imensa

[79] SOUZA, *op. cit.*, p. 337.

facilidade, de suas ligações pessoais e comerciais no momento em que começava a julgá-las inconvenientes" –por isso, seu desprezo pelo companheiro de longa data.[80]

Entretanto, vimos como a amizade entre Serrador e Gadotti deve ter sofrido um abalo, senão se encerrado definitivamente, quando o sócio foi acusado de apropriação indébita, doze anos antes de seu suicídio. Para contornar os problemas com o tesoureiro, Serrador mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, permitindo que Bittencourt tomasse as medidas necessárias (e provavelmente amargas) em relação a Gadotti sem a proteção do antigo amigo.[81]

Por fim, apesar das "diferenças de personalidade", Serrador e os Ferrez reataram relações e voltaram a se unir em outras ocasiões, quando isso atendeu aos seus interesses como homens de negócios. Por exemplo, a parceria com a MF&F também se deu no projeto de criação de um audacioso complexo hoteleiro e de diversões que consagraria Serrador: a construção da Cinelândia. Após comprar, em 1919, os terrenos no início da Avenida Central onde outrora ficava o Convento da Ajuda, a CBC não teve recursos para erguer o ambicioso empreendimento imobiliário, sendo obrigada a dividir os lotes e leiloá-los no ano seguinte. Um dos parceiros foi a MF&F, que, em sociedade com o industrial Antônio Ribeiro Seabra, adquiriu um dos lotes do terreno e ergueu ali o prédio de onze pavimentos onde foi inaugurado, em 1928, no térreo e sobreloja, o Pathé Palace, uma das cinco salas da primeira geração de cinemas da Cinelândia, localizadas na Praça Floriano.[82] Depois de alugar, em diferentes

[80] MORAES, "O magnata de Valência", pp. 17-18.

[81] Para comprovar o fim da amizade, podemos citar um texto cômico, publicado em 1921, que dividia o meio cinematográfico em dois times de futebol, formados com base nas relações pessoais, um de Serrador e outro de J. R. Staffa, adversário antigo do valenciano. Gadotti era escalado no segundo. Um detalhe: "o Sr. [Marc] Ferrez" era o juiz da partida ("Pilheriando, apenas", *Palcos e Telas*, Rio de Janeiro, n. 156, 24 de março de 1921, p. 30).

[82] Alice Gonzaga (*op. cit.*, p. 150) informou que o comprador do prédio foi Antônio Ribeiro Seabra, com somente o cinema pertencendo aos Ferrez. Notícias da imprensa, porém, também dão o nome da Marc Ferrez & Filhos como uma dos compradoras dos lotes leiloados (*A União*, 11 de julho de 1920, p.2). A resposta definitiva foi encontrada no Formal de partilha do inventário de Julio Ferrez, após sua morte em 1946, que esclarece que os irmãos Julio e Luciano eram proprietários de metade do terreno e do prédio da Praça Floriano n.45 (um quarto para cada irmão), sendo a outra metade dos

momentos, os imóveis onde instalaram seus cinemas, os Ferrez podiam se orgulhar de serem sócios na propriedade de um dos primeiros arranha-céus da cidade, no valorizado centro do Rio de Janeiro.

Após a inauguração do Pathé Palace, o investimento dos Ferrez na exibição em detrimento da distribuição iria se consolidar, mesmo que no ritmo "comedido e perseverante" que caracterizou seus negócios[83]. Das cinco ou seis salas que a empresa aventou construir no subúrbio do Rio de Janeiro no início dos anos 1930[84], a MF&F inaugurou apenas o cinema Paratodos, no Méier, em 1935. Após o fechamento do Pathézinho (como foi apelidada a antiga sala da Avenida Rio Branco após a construção do Pathé Palace), em 1940[85], construiu ainda o cinema Mauá, em Ramos, em 1952. Os negócios da MF&F com distribuição de filmes, sobretudo franceses, foi diminuindo nos anos 1920 até serem totalmente abandonados antes da Segunda Guerra Mundial.

Quando Alice Gonzaga publicou seu livro sobre a história das salas de cinema do Rio de Janeiro, em 1996, qualificou os Ferrez como "a empresa exibidora mais antiga da cidade ainda em atividade".[86] A sua atuação durou mais dois anos: já sob a direção dos bisnetos de Marc Ferrez, em 1998 o Pathé Palace foi alugado para a Igreja Universal do Reino de Deus, que explora o espaço do antigo cinema até os dias atuais. Os Ferrez foram muito mais longevos do que quase todos os exibidores cariocas ao longo da história, mantendo-se continuamente à frente de cinemas em funcionamento na cidade por mais de oito décadas.

Já Francisco Serrador seguiu sua trajetória de ousadia, mas também imprudência, vindo a perder a própria CBC e os cinemas da Cinelândia que ajudou a criar, adquiridos em meados dos anos 1930 por aquele que viria a se tornar o maior exibidor do Rio de Janeiro

herdeiros de Seabra. A compra dos terrenos pelos Ferrez e por Seabra fora lavrada em cartório em 19 de julho de 1920 (Arquivo Família Ferrez: FF-JF 3.7.6)

[83] Expressão de Alice Gonzaga (*op. cit.*, p. 186).

[84]Esses planos são expressos em cartas de Gilberto Ferrez para seu pai, Julio Ferrez, entre 1934 e 1935. Arquivo Família Ferrez: FF-JF 2.2.1.6.

[85] O imóvel onde ficava o Pathézinho foi comprado pelo Banco de Crédito Real de Minas Gerais, que rescindiu o contrato com a MF&F para demolir o prédio e construir um novo e mais alto edifício.

[86] GONZAGA, *op. cit.*, p. 93

e um dos maiores do Brasil: Luiz Severiano Ribeiro. Entretanto, com seu gosto por negócios vultosos e grandiosos, sempre cercados de muita publicidade e relativa autopromoção –a exemplo da *Revista Serrador*, distribuída gratuitamente, a partir de 1926, nas salas da Cinelândia, ou do *Programa Serrador*, como passou a ser chamado, nesse mesmo período, o conjunto de filmes importados diretamente pela CBC–, o empresário valenciano conseguiu inscrever seu nome na história da cidade. Serrador ganhou biografia, busto em praça pública e virou nome de rua e edifício. Ainda assim, os historiadores precisam ser cuidadosos para não serem contaminados por um *Serrador-centrismo* em suas narrativas históricas sobre o cinema brasileiro. Sem negar a importância do imigrante pobre que se tornou o mais célebre empresário do comércio cinematográfico, o presente artigo indica a relevância de atentarmos para personagens definitivamente mais discretos, mas nem por isso menos importantes, tal como Luciano Ferrez, para um entendimento mais aprofundado da história do cinema no Brasil.

Bibliografia

ABEL, Richard. *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896-1914*. 2 ed. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1998.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

CERON, Ileana Pradilla. *Marc Ferrez: uma cronologia da vida e obra*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2019.

CONDÉ, William Nunes. *Marc Ferrez & Filhos: comércio, distribuição e exibição nos primórdios do cinema brasileiro (1905-1912)*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

FERREZ, Gilberto. "Pathé: 80 anos na vida do Rio", *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 47, agosto de 1986.

FREIRE, Rafael de Luna. "Exposição sobre Marc Ferrez e a confusão dos dois cinemas Pathé", *Preservação Audiovisual*, 1 de março de 2020. Disponível em: https://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2020/03/exposicao-sobre-marc-ferrez-e-confusao.html. [Acesso: 13 de outubro de 2020].

____. *Cinematographo em Nictheroy: história das salas de cinema de Niterói.* Niterói: Inepac: Niterói Livros, 2012.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GONZAGA, Adhemar e Paulo Emílio Salles Gomes. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

MORAES, Julio Lucchesi. "A trajetória econômica da firma Marc Ferrez& Filhos (1904-1921)". In: *Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade.* ANPUH/SP - UNESP-Franca, 2010.

____. "O magnata de Valência: capitalistas, bicheiros e comerciantes do primeiro cinema no Brasil (1904-1921)", *Revista Movimento*, n.1, junho de 2012.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2004.

Data de recepção do artigo: 18 de setembro de 2020
Data aceitação do artigo: 17 de novembro de 2020

Para citar este artigo:

FREIRE, Rafael de Luna. "A Companhia Cinematográfica Brasileira e a Marc Ferrez & Filhos: Discutindo a relação entre Francisco Serrador e a família Ferrez (1912-1915)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 116-148. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/320> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Rafael de Luna Freire** é professor no Departamento de Cinema e Vídeo e no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, onde coordena o Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA-UFF). Recentemente realizou, com Reinaldo Cardenuto, o projeto de reconstituição do primeiro longa-metragem brasileiro sonoro, *Acabaram-se os otários* (Luiz de Barros, 1929), e foi editor da base de dados de revistas brasileiras de cinema *Classic Brazilian Cinema Online* (Brill, 2020). Atualmente desenvolve pesquisa sobre a história da exibição, distribuição e projeção de filmes no Brasil. E-mail: rafaeldeluna@hotmail.com.

Entre críticos y fanáticas:
La recepción de las "divas" italianas en el México posrevolucionario

Rielle Navitski*

Resumen: La recepción de películas protagonizadas por las "divas" italianas Pina Menichelli, Francesca Bertini y Lyda Borelli en la Ciudad de México a fines de los años 1910 y comienzos de los años 1920 fue clave en forjar nuevas nociones del espectador de cine, así como del novedoso papel profesional del crítico de cine. En los textos de la época sobre divas, varios periodistas (usualmente hombres eruditos) establecieron su autoridad como críticos al contrastar sus juicios estéticos con el comportamiento y preferencias de los fanáticos de cine (en particular, las fanáticas femeninas y el público de clase media). Las reacciones al cine de divas por parte de los dos grupos alimentaron debates acerca de los efectos sociales de frecuentar el cine, de formas relacionadas de consumo cultural y de la producción local de largometrajes de ficción, todos evaluados a la luz del nacionalismo posrevolucionario.

Palabras clave: cine silente italiano, cultura cinematográfica en México, estudios de recepción, estudios de género, crítica cinematográfica.

Early Film Critics and Fanatical Fans: The Reception of the Italian "Divas" in Post-Revolutionary Mexico

Abstract: The reception of Italian "diva films" starring Pina Menichelli, Francesca Bertini, and Lyda Borelli in Mexico City was pivotal in shaping conceptions of the film spectator and the new professional role of the film critic in Mexico City in the late 1910s and early 1920s. In early writings on the divas, journalists (typically erudite and male) established their critical authority through contrasts with the behaviors and preferences of fanatical fans (usually middle-class and female). Both groups' responses to diva films fueled debates regarding the effects of moviegoing, interconnected forms of consumer culture, and the local production of feature films in relation to post-revolutionary nationalism.

Keywords: Italian silent cinema, Mexican film culture, reception studies, gender studies, film criticism.

Entre críticos e fanáticas: A recepção das "divas" italianas no México pós-revolucionário

Resumo: A recepção dos filmes estrelados pelas "divas" italianas Pina Menichelli, Francesca Bertini y Lyda Borelli na Cidade do México nos fins dos anos 1910 e começos dos anos 1920 foi fundamental na constituição de novas conceições do espectador de cinema e o do papel profissional do crítico de cinema. Nos textos da época sobre as divas, jornalistas (normalmente homens eruditos) estabeleceram sua autoridade como críticos ao fazer contrastes entre seus juízos estéticos e o comportamento e preferências de aficionados e sobre tudo, aficionadas mulheres e o público de classe meia. As reações dos dois grupos aos filmes das divas alimentaram debates sobre os efeitos sociais de frequentar a sala de cinema, das formas relacionadas da cultura do consumidor e da produção local de longas-metragens de ficção, todos avaliados à luz do nacionalismo pós-revolucionário.

Palavras chave: cinema silencioso italiano, cultura cinematógrafica mexicana, estudos de recepção, estudos de gênero, crítica cinematográfica.

En 1917 –un año clave en la Revolución Mexicana marcado por la adopción de una nueva constitución– un crítico de cine pionero, Rafael Pérez Taylor, observó profundas disrupciones en la vida cotidiana de la Ciudad de México. El periodista describe una experiencia urbana caracterizada por la violencia, la crisis económica, el ritmo acelerado de la vida moderna y un fanatismo por el cine encarnado en la pasión de las espectadoras femeninas por la actriz Pina Menichelli, una de las "divas" célebres del cine italiano.[1] Comenta,

> el nuevo régimen, en el apogeo de las carreras de autos, suicidios, carestía de artículos de primera necesidad, desesperación de los eléctricos y otras zarandajas por el estilo, fructifica, entre la clase media, una pasión devoradora por el cine que más bien parece enfermedad que ha hecho profunda huella entre nuestras niñas cursis, y que podemos llamar, sin hipérbole, un caso clínico denominado el menichelismo.[2]

Según Pérez Taylor, las películas protagonizadas por Menichelli inspiraban a las jóvenes a imitar sus gestos provocativos, volviéndolas vulnerables a la seducción y abandono de sus pretendientes. El crítico además temía que las fanáticas de Menichelli intentaran seguir sus pasos y convertirse en estrellas de cine –una meta difícil de lograr dado el estado incipiente de la producción cinematográfica en la Ciudad de México–. De frustrarse sus ambiciones, las "menichelistas" corrían el riesgo de "después de besuquearse con cualquier 'quidam' en la penumbra de un cine, [seguir] su afán de exhibición hasta caer, rotundamente en los tentáculos palpitantes del vicio".[3] Para Pérez Taylor, el "menichelismo" era un peligro para las formas

[1] Este artículo se publicó previamente en inglés como "Early Film Critics and Fanatical Fans. The Reception of the Italian Diva Film and the Making of Modern Spectators in Postrevolutionary Mexico", *Film History*, vol. 29, n. 1, pp. 57-83. © 2017. Reimpreso con el permiso de la Indiana University Press. La autora agradece a las siguientes personas por sus comentarios sobre el texto en proceso y su ayuda con materiales de investigación: Juan Sebastián Ospina León, Diana Norton, Emily Sahakian, Colin Gunckel, Dolores McElroy, Kim Tomadjoglou y David Wood.

[2] HIPÓLITO SEIJAS [pseud. Rafael Pérez Taylor]. "El menichelismo", *El Universal*, 14 de octubre de 1917, reproducido en GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel (ed.). *Por la pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México*. México: UNAM, 2000, p. 456. Para otro texto sobre el "menichelismo", véase JERÓNIMO COIGNARD [pseud. Francisco Zamora]. "El 'lalandismo'", *El Universal Ilustrado*, 25 de enero de 1923, p. 11.

[3] HIPÓLITO SEIJAS, *ibid*, p. 459.

tradicionales del cortejo y matrimonio y amenazaba con convertir muchachas honradas de clase media en mujeres perdidas.[4]

La denuncia del "menichelismo" hecha por Pérez Taylor se asemeja a los animados debates acerca del comportamiento de las espectadoras que surgieron en los años 1910, provocados en parte por la popularidad masiva de estrellas femeninas de cine. En Italia, la fascinación pública con Lyda Borelli ("borellismo") generó imitaciones de su forma de vestir y peinarse e incluso de su lenguaje corporal. En los Estados Unidos, los discursos sobre la "muchacha loca por el cine" (*movie-struck girl*) vinculaban la concurrencia asidua de las jóvenes a las salas de cine con el espectro de la sexualidad ilícita.[5] Señalando un impulso semejante por controlar a la espectadora femenina, el texto de Pérez Taylor cumple otra función menos obvia dentro del discurso de la crítica cinematográfica que surgía en la Ciudad de México a fines de los años 1910. Sus comentarios sirven para validar el juicio estético del crítico de cine, un nuevo rol, a través de un contraste implícito con la fanática de cine de clase media que, según Pérez Taylor, no lograba mantener el desapego apropiado en relación a la imagen cinematográfica, y en consecuencia, amenazaba a la moralidad pública.

Sin compartir del todo las actitudes alarmistas de Pérez Taylor, otros periodistas de cine como Francisco Zamora, Rafael Bermúdez Zataraín y Carlos Noriega Hope desarrollaron sus perfiles como críticos a través de textos sobre el cine de las divas italianas: es decir, melodramas con fuerte carga erótica protagonizados por actrices como Menichelli, Borelli, Francesca Bertini y Hesperia (el nombre artístico de Olga Mambelli). Habiendo logrado popularidad internacional a mediados de los años 1910, estas "mujeres fatales" encarnaron la pasión romántica y un intenso sufrimiento sentimental a través de sus gestos altamente estilizados.[6] Asociadas con una

[4] HIPÓLITO SEIJAS [pseud. Rafael Pérez Taylor]. "El fuego", *El Universal*, 22 de marzo de 1917, reproducido en GONZÁLEZ CASANOVA, *Por la pantalla*, p. 179.

[5] STAMP, Shelley. *Movie-Struck Girls. Women and Motion Picture Culture after the Nickelodeon*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000 y GRIEVESON, Lee. *Policing Cinema. Movies and Censorship in Early Twentieth-Century America*. Berkeley: University of California Press, 2004, pp. 151-191.

[6] DALLE VACCHE, Angela. *Diva. Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2008.

sexualidad perturbadora y un refinamiento artístico cuestionable, las divas italianas ocuparon una posición ambigua dentro de las jerarquías del gusto en construcción en el México posrevolucionario, una época de transición para la cultura cinematográfica local marcada por el desplazamiento de las producciones italianas por parte del cine norteamericano.[7] En sus escritos sobre las divas, los críticos formularon cuestiones claves sobre los efectos sociales del cine, la censura, la estética cinematográfica, las diferencias entre cines nacionales y los modelos deseables para la incipiente producción mexicana. Al abordar estos variados asuntos, debatieron sobre si el consumo de películas importadas fortalecía o subvertía los esfuerzos para forjar una nación próspera y culturalmente moderna tras la Revolución. La recepción de las divas italianas dio una oportunidad a los pioneros críticos de cine –generalmente hombres eruditos[8]– de establecer su autoridad crítica a través de contrastes con el comportamiento real o imaginado de los fanáticos de cine (generalmente mujeres de clase media). En el proceso, evaluaban los efectos de la práctica de ir al cine, las formas relacionadas de consumo cultural y la producción local de largometrajes de ficción a la luz del nacionalismo posrevolucionario.

La recepción de las divas italianas ejemplifica el proceso de "triangulación" que, según Paul Schroeder Rodríguez, caracterizó a la cultura cinematográfica en Latinoamérica durante la época muda; esto es, una negociación activa entre las concepciones de cultura nacional y cine importado tanto de Europa como de Estados Unidos.[9] Enfocándome en el caso de la Ciudad de México, donde la exhibición, producción y crítica cinematográfica fueron más fuertes, pretendo extender algunos estudios recientes que examinan los "sitios de la circulación transnacional de los

[7] Sobre la "invasión yanqui" a las pantallas mexicanas de la época, véase SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia. American Films and Mexican Film Culture Before the Golden Age*. Durham, NC: Duke University Press, 2014, pp. 19-46.

[8] La crítica Cube Bonifant, que inició sus escritos sobre cine en los años 1920, es una excepción notable. Véase MAHIEUX, Viviane (ed.). *Una pequeña marquesa de Sade. Crónicas selectas (1921-1948)*. México: UNAM, 2009 y MAHIEUX, Viviane. "Cube Bonifant: The Little Marquise de Sade of the Mexican Chronicle", *Review*, n. 80, 2010, pp. 19-37.

[9] SCHROEDER-RODRIGUEZ, Paul A. "Latin American Silent Cinema: Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics", *Latin American Research Review*, vol. 43, n. 3, 2008, pp. 33-57 y PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

medios en los cuales los procesos de construcción de la nación y las desigualdades del capitalismo global, aún cuando claramente presentes, se pueden ocultar a favor de las conexiones aparentemente íntimas y personales creadas por el consumo de estrellas transnacionales".[10] A diferencia de dicho análisis, afirmo que la recepción de las divas italianas en el México posrevolucionario no sólo no ocultó, sino que resaltó los debates entorno a la nacionalidad y las implicaciones políticas de la circulación global (desigual) de bienes culturales.

Al mapear los procesos de triangulación en la crítica cinematográfica mexicana de la época, vemos que la recepción de las divas italianas indica trayectorias alternativas para el *star system* y las prácticas de los fanáticos que preceden y exceden la presencia polémica del cine estadounidense en las pantallas mexicanas. Este ensayo plantea la necesidad de ampliar el estudio de la intersección entre género, cultura visual y consumismo en el México posrevolucionario más allá de las influencias norteamericanas.[11] En efecto, los defensores locales del cine italiano afirmaron su afinidad cultural con el público mexicano basándose en una identidad latina compartida (aunque no muy bien definida) que las películas norteamericanas no podían igualar. Antecediendo los debates acalorados sobre la figura de la pelona (análoga de la *flapper* norteamericana), las reacciones apasionadas respecto a las divas italianas hicieron visibles nuevas formas de consumo y sexualidad femenina, que algunos cronistas de la época concibieron como eminentemente modernas. Otros insinuaron que estas prácticas entraban en conflicto con los ideales de la domesticidad femenina puesta al servicio de la nación. Al referirse con frecuencia al ejemplo del cine de las divas, los comentarios sobre la producción cinematográfica local resaltaron las tensiones entre las ambiciones nacionalistas y las potencialmente problemáticas influencias extranjeras. Tanto periodistas como productores

[10] MEEUF, Russell y Raphael Raphael. "Introduction". En: Meeuf, Russell y Raphael Raphael (eds.). *Transnational Stardom. International Celebrity in Film and Popular Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, p. 6.

[11] DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México vol. III. Sucedió en Jalisco o los Cristeros*. México: UNAM, 2013, pp. 146-190; HERSHFIELD, Joanne. *Imagining la Chica Moderna. Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917-1936*. Durham, NC: Duke University Press, 2008 y SERNA, *Making Cinelandia*, pp. 123-145.

presentaron la producción de largometrajes como una labor patriótica para mejorar una imagen nacional dañada por las "películas denigrantes" estadounidenses que estereotipaban a los mexicanos como flojos y sádicos *greasers* y señoritas atractivas.[12] Al imitar las producciones italianas, los cineastas locales evitaban el problemático cine de Hollywood sin consumar plenamente sus ambiciones nacionalistas.

El cine italiano jugó un papel clave en la popularización del largometraje al nivel mundial; justamente, el primer largometraje realizado en la Ciudad de México (pero no en el país) *La luz, tríptico de la vida moderna* (Ezequiel Carrasco, 1917), se basó en la cinta italiana *Il fuoco* (*El fuego*, Piero Fosco [pseud. Giovanni Pastrone], 1915), protagonizada por Menichelli.[13] En 1917, la actriz Mimí Derba y el camarógrafo veterano Enrique Rosas fundaron la productora Azteca Film, que lanzó cinco películas de trama melodramática y ambientación aristocrática que recuerdan el cine de divas.[14] Los críticos de cine evaluaron estas producciones –que lamentablemente están todas perdidas– con referencia a aspectos apreciados del cine italiano como la actuación expresiva y los paisajes pintorescos. Sin embargo, criticaron su falta de elementos de la cultura nacional y su enfoque en las clases acomodadas, visto como inapropiado dentro del orden social posrevolucionario. En este contexto, la participación activa de mujeres tanto en la producción como en el consumo de cine fue vista como prometedora y al mismo tiempo problemática para un país en vías de modernización.

Según Joanne Herschfield, la cultura visual posrevolucionaria pone en evidencia "un intento de amplio espectro, entre varios grupos sociales, de fabricar una subjetividad

[12] Sobre este tema, véase SERNA, *Making Cinelandia*, pp. 154-179; SERNA, Laura Isabel, "'As a Mexican I Feel It's My Duty: Citizenship, Censorship, and the Campaign Against Derogatory Films in Mexico, 1922-1930", *The Americas*, vol. 63, n. 2, 2006, pp. 225-244; DE LOS REYES, Aurelio. "Las películas denigrantes a México". En: AA.VV. *México/Estados Unidos. Encuentros y desencuentros en el cine*. México: IMCINE, 1996, pp. 23-35 y VASEY, Ruth. *The World According to Hollywood, 1918-1939*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997, pp. 93-94, 170-176.

[13] El primer largometraje de ficción producido en México fue *1810 o los libertadores de México*, realizado por Carlos Martínez Arredondo en Yucatán en 1916.

[14] Véase MIQUEL, Ángel. *Mimí Derba*. Harlingen, TX: Archivo Fílmico Agrasánchez, 2000, pp. 45-73 y GARCÍA, Irene. "Mimí Derba and Azteca Films: The Rise of Nationalism and the First Mexican Woman Filmmaker". En: GUTIÉRREZ CHONG, Natividad (ed.). *Women, Ethnicity and Nationalisms in Latin America*. Aldershot: Ashgate, 2007, pp. 147-169.

y un cuerpo femeninos que respondiera a las demandas de un nuevo ambiente socio-político que exigía que las mujeres fueran mexicanas *y* modernas".[15] Tras el conflicto que expulsó al dictador Porfirio Díaz, el gobierno y las élites intelectuales renovaron las iniciativas modernizadoras emprendidas durante su régimen, invirtiendo en la educación y la salud pública y expandiendo la infraestructura del transporte. Al mismo tiempo, estos grupos buscaron forjar una identidad nacional moderna y secular que uniera a la población más allá de las divisiones regionales, étnicas y de clase.[16] Las mujeres ocuparon un lugar privilegiado en la retórica del nacionalismo posrevolucionario: se les encargaba criar futuros ciudadanos que fueran sanos, educados y económicamente productivos dentro del hogar.[17] Al mismo tiempo, las nuevas culturas de entretenimiento y consumo permitían que las mujeres participaran en prácticas sociales vistas como modernas, incluyendo la compra de bienes importados y moda.[18] La presencia de las mujeres en la esfera pública generó debates intensos en la época, sobre todo tras un decreto del general Venustiano Carranza de 1914 y algunas provisiones en la constitución de 1917, que permitieron el divorcio por primera vez. A medida que las ideas sobre el deber patriótico de la mujer en el hogar entraron en conflicto con su consumo público de productos materiales y culturales, su tiempo de ocio se entendió como cuestión de interés nacional.[19]

Tanto en su país de origen como en su circulación transnacional, las divas ejemplificaron una feminidad incompatible con los ideales de matrimonio y

[15] HERSHFIELD, *op. cit.*, p. 13.

[16] KNIGHT, Alan. "Popular Culture and the Revolutionary State in Mexico, 1910-1940", *Hispanic American Historical Review*, vol. 74, n. 3, 1994, pp. 393-444; SARAGOZA, Alex. "The Selling of Mexico: Tourism and the State, 1929-1952". En: AA.VV. *Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico since 1940*. Durham: Duke University Press, 2001, pp. 91-115; VAUGHN, Mary Kay y Stephen Lewis, (eds.). *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham, NC: Duke University Press, 2006 y LÓPEZ, Rick A. *Crafting Mexico. Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

[17] Véase BLISS, Katherine A. "For the Health of the Nation: Gender and the Cultural Politics of Social Hygiene in Revolutionary Mexico". En: VAUGHN y Lewis, *op. cit.*, pp. 196-218 y PRINCE, Gretchen. "Fighting Bacteria, the Bible, and the Bottle. Projects to Create New Men, Women, and Children". En: Beezley, William H. (ed.). *A Companion to Mexican History*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011, pp. 505-515.

[18] HERSHFIELD, *op. cit.*; SERNA, *Making Cinelandia*, pp. 123-153.

[19] SERNA, *ibid.*, pp. 134, 143-145.

maternidad puestos al servicio de la construcción del estado moderno. Angela Dalle Vacche afirma que en Italia, el sufrimiento teatralizado de la diva reflejaba una subjetividad femenina sujeta a las exigencias contradictorias de la tradición patriarcal y la modernidad tecnológica.[20] Algunos cronistas italianos juzgaron a las divas no sólo como "opuestas a la feminidad tradicional sino también a los valores del fascismo que exaltaba la maternidad, la reproducción y el servicio a la familia y a la nación.[21] Si las divas desafiaban los modelos de feminidad ligados al nacionalismo hegemónico, este desafío adquirió nuevos matices en su recepción transnacional. En el imperio otomano, los escritores masculinos vieron la fascinación de las espectadoras con las divas como una amenaza a las relaciones heterosexuales y a la construcción de un fuerte estado-nación turco libre de influencias extranjeras.[22] En México, la recepción de las divas evidenció las definiciones antagónicas sobre los roles de género en un momento de reconstrucción nacional. Como hemos visto, Pérez Taylor, un arquitecto importante de la política cultural posrevolucionaria, vio el "menichelismo" como un mal que amenazaba la institución del matrimonio y por extensión, la salud de la nación.[23] En cambio, otros periodistas celebraron la capacidad del cine de divas para generar nuevas formas de auto-expresión por parte de las mujeres, permitiéndoles retar la moral burguesa y la tradición religiosa y ayudando a forjar un orden social posrevolucionario moderno y secular.

Los debates acerca de las divas italianas coincidían con el surgimiento de la crítica cinematográfica como un discurso especializado en la prensa capitalina. Fundados en 1916 y 1917 respectivamente, los diarios de formato moderno *Excélsior* y *El Universal* mostraron un interés por el cine sin precedentes. Aunque otros periódicos habían incluido una cobertura esporádica del medio a partir de 1914, estas publicaciones

[20] DALLE VACCHE, *op. cit.*, pp. 2-3.

[21] LANDY, Marcia. *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2008, p. 22.

[22] BALAN, Canan. "Imagining Women at the Movies: Male Writers and Early Film Culture in Istanbul". En: Gledhill, Christine (ed.). *Doing Women's Film History. Reframing Cinemas, Past and Future*. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2015, pp. 53-65.

[23] Organizó el concurso de la "India Bonita" para seleccionar una reina de belleza indígena en 1921; posteriormente, se convirtió en director del Museo Nacional. LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 33-34, 139.

introdujeron las primeras columnas regulares dedicadas al cine. "Escenarios y pantallas" apareció en el primer número de *Excélsior*, lanzado en marzo de 1917, mientras la columna de Pérez Taylor, "Por la pantalla", debutó en *El Universal* ese mismo mes.[24] A comienzos de la década de 1920, los *magazines* ilustrados *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado*, publicadas en este momento por las respectivas editoras de los diarios mencionados, empezaron a dedicarse de forma más sistemática a temas cinematográficos, sobre todo después de que Carlos Noriega Hope, un gran entusiasta del cine, se convirtió en jefe de redacción de *El Universal Ilustrado*. Participando en una tendencia internacional, las revistas ilustradas mexicanas de la época buscaban involucrar a sus lectores en prácticas participativas desarrolladas alrededor de las estrellas de cine, funcionando como promociones cruzadas de las películas y las publicaciones.[25] Una iniciativa notable de esta índole fue el concurso patrocinado por *El Universal Ilustrado*, en 1920, que invitó a sus lectores a votar por la actriz que consideraban "La Reina del Cine" (fig. 1). Los fans escribieron a la revista no sólo para expresar sus preferencias, sino también para defenderlas. Al articular sus propios juicios críticos, estos aficionados cobraron visibilidad pública, alimentando una nueva noción de espectador distinta de aquel del fanático fuera de control. Este, en cambio, fue imaginado como observador apasionado y al mismo tiempo culto y criterioso.[26] Como ha señalado Laura Isabel Serna, la cobertura del cine en la capital se alimentaba de revistas norteamericanas de cine en español que circulaban por los dos lados de la frontera.[27] Los textos sobre las divas indican que los críticos de cine capitalinos, además, consultaban revistas y diarios publicados en Italia, España y Argentina, indicando un marco de referencia multinacional más que bilateral (fig. 2).[28]

[24] MIQUEL, Ángel. *En tiempos de revolución. El cine en la Ciudad de México, 1910-1916*. México: UNAM, 2013, pp, 214, 239 y MIQUEL, Ángel. *Por las pantallas de la Ciudad de México. Periodistas del cine mudo*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1995, pp. 51, 67.

[25] ORGERON, Marsha. "You Are Invited to Participate: Interactive Fandom in the Age of the Movie Magazine", *Journal of Film and Video*, vol. 61, n. 3, 2009, pp. 3-23.

[26] "Nuestro primer concurso cinematográfico", *El Universal Ilustrado*, 25 de marzo de 1920, p. 23; "Nuestro Concurso", *El Universal Ilustrado*, 29 de abril de 1920, p. 2.

[27] SERNA, *Making Cinelandia*, pp. 85-122.

[28] Véase, por ejemplo, "El progreso del cinematógrafo en Italia", *El Nacional*, 26 de septiembre de 1917, p. 8 y TEDESCHI, Enrique. "Hablando con Francesca Bertini", *Revista de Revistas*, 21 de octubre de 1917, p. 10.



25 de marzo de 1920 EL UNIVERSAL ILUSTRADO 23

Nuestro Primer Concurso Cinematográfico

NORMA TALMADGE

MABEL NORMAND

GABRIELLE ROBINNE

HACE un lustro hubiera sido infantil hablar de concursos cinematográficos. El cine era entonces un niño cuyas manitas principiaban a moverse mientras la Vida estremecía su pequeño cuerpo. Los actores y actrices constituían la escoria del drama, porque todos los fracasados de la farándula refugiaban su incompetencia en los pequeños talleres donde se fabricaban películas de cien pies, llenas de gestos estruendosos, de golpes, carreras y balazos. No era entonces la cinematografía más que una pequeña industria que principiaba a surgir. Ahora es un adolescente, armonioso y perfecto, y de la humilde categoría de industria secundaria ha llegado a formar un nuevo arte, sintético, con toda la médula del drama—la acción—y desprovisto de las palabras que muchas veces disfrazan la idea.

En Europa los periódicos más serios discuten acerca del arte de Madama Nazimova y comparan a Sessue Hayakawa con un Henry Irving. El cine y el teatro son igualmente respetables y desde Maeterlinck hasta George Bernard Shaw todos los inmortales trabajan y piensan para el cine.

EL UNIVERSAL tiene el mérito de ser, incuestionablemente, el único diario de México que ha hecho propaganda con todo entusiasmo, por la nueva manifestación artística. Fué el primero en dedicar una plana a la cinematografía (marzo 22 de 1919) y el primero en enviar un redactor a Los Angeles con el exclusivo objeto de estudiar el cine por dentro.

BASES PARA NUESTRO PRIMER CONCURSO CINEMATOGRAFICO

Ahora bien, por primera vez en México EL UNIVERSAL ILUSTRADO inicia un concurso entre sus lectores para decidir, de una manera categórica, CUAL ES LA MEJOR ARTISTA DE CINE.

El adelanto de la cinematografía americana ha colocado frente a Francesca Bertini y Pina Menichelli a varias otras estrellas de indiscutibles méritos, tales como Mary Pickford, Mabel Normand y Constance Talmadge. Nosotros ignoramos si la mayoría del público sigue rindiendo pleitesía a sus antiguos ídolos, o si, por el contrario, prefiere ya a estas nuevas artistas.

EL UNIVERSAL ILUSTRADO abre hoy el concurso de referencia invitando cordialmente a todos sus lectores a tomar parte en él. Este concurso se cerrará el día último del próximo mes de abril.

A su debido tiempo se darán a conocer los nombres de tres prominentes intelectuales de México, así como de dos conocidos comerciantes en películas que harán el escrutinio total de los votos recibidos. Mientras tanto, la redacción del periódico dará a conocer escrutinios parciales.

EL UNIVERSAL ILUSTRADO se compromete a organizar una gran función cinematográfica en uno de los mejores salones de esta capital en honor de la artista premiada, exhibiéndose, en esa ocasión, las mejores películas—conocidas o desconocidas—de la actriz triunfante.

Entre los concursantes que hayan votado por la artista premiada se rifarán cinco cuadros de tamaño natural de la estrella de referencia.

EL UNIVERSAL ILUSTRADO se compromete, además, a conseguir cincuenta retratos autógrafos de la artista premiada que serán, igualmente, rifados entre los concursantes que hayan votado por ella.

Los sobres que contengan cupones para el concurso deberán rotularse así: EL UNIVERSAL ILUSTRADO.—Departamento de Concursos Cinematográfico.—Ap. 909. México, D. F.

PRISCILLA DEAN

FRANCESCA BERTINI

PINA MENICHELI

CUPON

Considero que la mejor artista de cine es... ... ...

Firma... ... ... Domicilio... ... ...

NOTA.—Cada concursante puede enviar el número de votos que desee.

Fig.1.- El concurso de la "Reina del Cine" enfrentó a las divas italianas contra las estrellas norteamericanas. *El Universal Ilustrado*, 25 de marzo de 1920. Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, University of Texas at Austin.



DOMINGO 28 DE ABRIL DE 1918. Crónicas de Cine. REVISTA DE REVISTAS.—19

LA CINEMATOGRAFÍA ITALIANA

A pesar de la guerra admira verdaderamente el auge maravilloso que ha tomado en Italia la Industria cinematográfica. El número de casas productoras de películas que antes de que estallara el conflicto apenas si llegaba a una docena se ha quintuplicado en la actualidad y según la estadística publicada por una revista de Nápoles, son más de sesenta las empresas filmicas que están en plena producción en la península Italiana.

En este año de 1918, las principales casas editoras de películas preparan positivas novedades, y la competencia será muy intensa.

Sabido es que cada una de las más poderosas empresas cinematográficas tiene contratada exclusivamente a alguna de las estrellas del arte mudo. La famosa casa romana "Caesar Film," tiene como primera figura de su personal artístico a Francesca Bertini, que se encuentra secundada por Tilde Kassay, Gustavo Serena, Camillo de Riso, Alfredo de Antoni y Guido Trento.

La "Itala Film," de Torino, tiene figuran Alberto Collio, Tulio Carminati y Emilio Ghione.

En la "Ambrosio Film" se encuentra Elena Makowska y Febo Mari,

Pina Menichelli, en sus últimas creaciones "La Pequeña Atolondrada" y "La Trilogía de Dorina."

al frente de sus artistas a Pina Menichelli y además a Italia Almirante Manzini y entre los hombres a Alfredo Nepoti, al célebre Maciste y a Gabriel Moreau.

La veterana casa "Cines" cuenta como estrella a Lyda Borelli y a la bella artista Tea, aún desconocida en México.

Con la "Tiber Film" trabaja la hermosa Hesperia, y la espiritual María Jacobini, y entre sus actores y en la "Electra Film" están Linda Pini y Mario Bonard.

Diana Karenne y Alberto Capozzi, laboran en la "Karen Film;" Fabienne Fabreges está contratada con la "Latina Ars," Olga Benetti, es la primera actriz de la "Guazzoni Film," y Leda Gis está con la "Pollfilms," de Nápoles.

¿Cuáles son las más bellas películas que últimamente se han editado o cuya aparición en el mercado es inminente? Vamos en seguida a hacer un resumen de las principales producciones interpretadas en estos primeros meses del año en curso por las artistas más conocidas del público mexicano. Debemos hacer constar que es México uno de los pocos países en que casi al mismo tiempo que en Italia se estrenan las más famosas producciones cinematográficas.

Comenzaremos con las vistas interpretadas por Pina Menichelli, cuyas creaciones despiertan siempre un intenso entusiasmo en el público; la artista de "El Fuego" cuenta como novedad las siguientes películas: **La Pasajera, La Mujer de Claudio, La Trilogía de Dorina y Gemma de San Eremo.**

La Bertini tiene las siguientes nuevas películas: **Tosca, Frou-Frou, Liliana,** y la gran obra simbólica titulada: **Los Siete Pecados Capitales,** que será, según el decir de la prensa de Roma, el acontecimiento cinematográfico del año.

Por su parte, Lyda Borelli, ha hecho las siguientes producciones: **El Drama de una Noche, Carnavalesca, La Historia del Trece, Rapsodia Satánica,** con música especial de Mascagni esta última.

Por su parte, la hermosa Hesperia ha interpretado los siguientes cinedramas: **La Mujer Abandonada, La Princesa de Bagdad, La Vuelta del Pasado, Por el Honor de la Guerra.**

Diana Karenne, ha trabajado en **Pierrot, La Mujer de Porcelana, Justicia de Mujer,** y el bellísimo drama bíblico **María Magdalena,** dividido en tres episodios. **El Amor Profano, El Amor Sagrado,** y **Muerte y transfiguración.**

Fabiénne Fabreges, tiene **El Ultimo Canto, La Leyenda de Costa Mala, Espasmo** y **El Huracán.**

Leda Gys, cuenta las siguientes producciones: **El Refugio,** de Darío Nicodeme, **Leda sin Cisne,** de Gabriel D'Annunzio; **La Pecadora, La Princesa,** y **Bohemia;** y Elena Makowska ha hecho recientemente, **La Tortuga, Tormento, Caín,** y **Amleto.** Olga Benetti es la protagonista de la gran reconstrucción histórica titulada **La Jerusalen Libertada,** y además ha hecho **La Señorita Montecristo,** y la vista simbólica **"París-Lyon-Mediterráneo."**

Linda Pini tiene como nuevas producciones **La Felicidad, La Enemiga,** y **La Ilusión;** Lidia Quaranta ha hecho últimamente **La Novela de la Muerte, El Vértigo del Pecado, Noche de Bodas,** y Tilde Kassay ha puesto **Martirio** y **Niniche;** María Jacobini ha interpretado **Resurrección** y **El Hilo de la Vida;** Margot Pelligrenetti es la protagonista de la célebre novela de aventuras **Rocambole,** y como nota curiosa de actualidad, diremos por último que la deliciosa opereta **La Duquesa del Bal Tabarin** acaba de ser puesta en cine por la casa **Cyrius Film.**

La Historia de Charlie Chaplin, contada por él mismo

(De "Lectures pour tous.")

CUANDO debuté en el cine —y de esto hace ya mucho tiempo —no creía en el desarrollo ni en el éxito de esta industria. Por una casualidad debuté en Los Angeles, California, y, después de hacer un "vaudeville" pude obtener el que me pagaran diez libras por semana, de las cuales me servía para mis gastos de hotel. Desde esa vez, comencé a usar el traje que todos conocen. Mis pies desmesurados y mi bastón, provocaban invariablemente una risa loca. Se hizo muy popular también mi sombrerito Derby. Después de una semana de trabajo allí, mis honorarios se elevaron a 25 libras, y ocho días después ganaba treinta.

En los orígenes del cine, el público no era exigente, pues las gentes se mostraban satisfechas con tal de que hubiese mucho movimiento en la pantalla.

Más tarde, separado de mis primeros compañeros, hice un contrato con una compañía, para componer doce escenas en un año, con ciento treinta y cuatro mil libras de honorarios.

¿Por qué he seguido cultivando el género cómico? Porque Chaplin trágico desconcertaría a mi público, me silbaría y no me podría cotizar ya por las ciento treinta y cuatro mil libras famosas.

He tratado una o dos veces, de ensayar el melodrama, y en cada ocasión en que me he mostrado despojado de mi original vestido, el descontento es manifiesto. Por lo tanto, soy prisionero de mi propia reputación.

Creo que seguiré indefinidamente en el cine, y esto es bastante para mí.

Charlie Chaplin, llamado CHARLOT.

Fig 2.- Un reporte sobre cine italiano durante la Primera Guerra Mundial indica la familiaridad de la prensa mexicana con acontecimientos internacionales en el mundo del cine. *Revista de Revistas*, 28 de abril de 1918. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, Secretaría de la Hacienda y Crédito Público

La existencia de este marco de referencia señala que las influencias culturales presentes en el México posrevolucionario de ninguna manera se limitaron a la creciente hegemonía de productos y bienes culturales norteamericanos en los mercados locales.[29] En este contexto, los debates críticos sobre los méritos respectivos del cine italiano y norteamericano enmarcaron los juicios estéticos sobre cine en términos de la nacionalidad. Los periodistas relacionaron elementos de narrativa y estilo cinematográficos con características nacionales estereotipadas, contraponiendo el supuesto carácter "latino", sensual y sentimental, compartido por Italia y México con la energía y dinamismo asociados con los Estados Unidos. Mientras la mayoría de los críticos aclamaron la perfección técnica y el naturalismo del cine norteamericano, algunos cronistas defendieron al cine italiano basándose en esta supuesta identidad cultural compartida.

La oposición binaria entre la estética cinematográfica "latina" y "anglo" demuestra que las películas importadas se interpretaron localmente a través de relaciones geopolíticas, señalando una multiplicidad de posiciones que críticos y fanáticos podían asumir frente a los productos culturales importados disponibles en el mercado local. La preferencia por el cine italiano se presentó como reflejo de una pertenencia racial y lingüística que podría ser evocada para desafiar la creciente hegemonía cultural de los Estados Unidos. Al examinar la recepción de las divas italianas en la Ciudad de México es posible explicar cómo el surgimiento de la crítica cinematográfica inauguró concepciones del espectador moderno condicionado por el género, la clase social y el nacionalismo y permitió negociar visiones rivales de la modernidad nacional a través de los debates sobre el cine importado.

Distribuir y promover el cine de divas en la Ciudad de México

Las producciones italianas dominaron las pantallas mexicanas durante gran parte de la Revolución junto a las producciones francesas, alemanas, danesas y unas pocas cintas norteamericanas. Entre 1914 y 1917, el cine italiano tuvo la más alta

[29] Véase SERNA, *Making Cinelandia*, pp. 19-46.

participación en el mercado de exhibición en México, llegando a un pico del 54 por ciento de los largometrajes estrenados en 1916.[30] Épicas históricas como *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1912) y *Gli ultimi giorni di Pompeii* (*Los últimos días de Pompeii*, Ubaldo Maria del Colle and Giovanni Enrico Vidali, 1913) tuvieron un gran éxito de taquilla en la Ciudad de México, donde duraron varias semanas en cartelera.[31] De acuerdo con la prensa de la época *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) se exhibió durante sesenta y cinco días en el elegante Salón Rojo en 1916.[32]

La recepción inicial de las divas en la Ciudad de México coincidió con el surgimiento del *star system*. Aunque algunos *films d'art* protagonizados por Bertini y otros actores italianos celebrados se exhibieron en la capital a partir de 1912, sus nombres no ocuparon un lugar prominente en las campañas publicitarias hasta comienzos de 1914.[33] La exhibición de *Ma l'amor mio non muore* (*Muero…pero mi amor no muere*, Mario Caserini, 1913), generalmente considerado el primer ejemplo del cine de divas, ayudó a fortalecer la percepción del actor de cine como un atractivo en sí. Este atractivo tenía su raíz, en parte, en las conexiones entre la película y la farándula local. El personaje de Borelli en *Ma l'amor mio non muore* evocaba su carrera como actriz de teatro, sobre todo su interpretación del papel principal de *Salomé* (Oscar Wilde, 1891). La obra había sido representada en el Teatro Arbeu de la Ciudad de México durante la gira latinoamericana realizada por la actriz entre 1909-1910.[34] Aunque *Salomé* no alcanzó el éxito comercial esperado en la capital, las memorias de su visita probablemente aumentaron el atractivo de *Ma l'amor mio non muore* cuando se estrenó en abril de 1914.[35]

Las circunstancias de exhibición de *Ma l'amor mio non muore* la convirtieron en un evento prestigioso, en contraste con la asociación entre el cine de divas y los públicos

[30] AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1912-1919*. México: UNAM, 2009, pp. 160-1.
[31] AMADOR y Ayala Blanco, *ibid.*, pp. 19, 21.
[32] "De Méjico", *Cine-Mundial* (New York), junio 1916, p. 240. Amador and Ayala Blanco registran el tiempo en cartelera como de tres semanas. AMADOR, y Ayala Blanco, *ibid.*, p. 50.
[33] AMADOR y Ayala Blanco, *ibid.*, pp. 13-14.
[34] BLOM, Ivo. "Diva Intermedial. Lyda Borelli between Art, Photography, Theatre and Cinema". En: AA.VV. *Performing New Media 1890-1915*. New Barnet: John Libbey, 2014, pp. 28, 31.
[35] MIQUEL, *En tiempos de revolución*, p. 178 y anuncio, *El Diario*, 29 enero de 1910, p. 2.

de clase media que surgiría en la crítica cinematográfica más tarde. Estrenada en el Teatro Hidalgo, la cinta fue apreciada por una "[d]istinguidísma concurrencia (…) lo más selecto de nuestra alta sociedad", cuya presencia se señaló por la fila de sus automóviles presentes afuera del teatro.[36] Incluso los espectadores sin carro pudieron disfrutar de ese transporte moderno en conexión con la película: la empresa ofreció un paseo gratis en coche desde la taquilla hasta la sala.[37] *El Diario* describió la película como heraldo de "una brillante temporada de arte cinematográfico", notando que había sido adquirida por el empresario Humberto Langella cuando viajó a Italia para firmar acuerdos de distribución.[38] A lo largo de 1914, numerosos largometrajes italianos se estrenaron en salas prestigiosas como el Salón Rojo, administrado por Jacobo Granat. En 1916, las cintas italianas se promocionaron como atracciones especiales en el catálogo de cintas distribuidas por Ignacio Navascués y Germán Camus.[39] Varias películas protagonizadas por las divas se exhibieron durante la segunda mitad de 1916, incluyendo *Il fuoco* y *Tigre reale* (*Tigre real*, Piero Fosco [pseud. Giovanni Pastrone], 1916) con Menichelli y *Assunta Spina* (Francesca Bertini y Gustavo Serena, 1914) y *Odette* (Giuseppe de Liguoro, 1916) con Bertini.[40]

Los exhibidores aprovecharon el prestigio que el origen europeo del cine de divas ofrecía para afirmar el carácter cosmopolita de los entretenimientos locales y atraer al espectador en busca de diversiones modernas. Los anuncios publicitarios y artículos (en muchos casos textos promocionales) enfatizaron el éxito crítico y taquillero del cine de divas en el extranjero, invitando al público local a demostrar que poseía los mismos gustos refinados. Un artículo sobre la serie de películas *I sette peccati capitali* (*Los siete pecados capitales*, varios directores, 1918-1919) declaró que "la cultura de nuestro público hará que 'Los Siete Pecados Capitales' tenga la misma acogida que alcanzó en la civilizada Europa".[41] La publicidad para el cine de divas anunciaba con orgullo que

[36] "Correo de Espectáculos", *El Imparcial*, 13 de abril de 1914, p. 6.
[37] Anuncio, *El Diario*, 8 de abril de 1914, p. 8.
[38] "El arte cinematográfico en México y la Empresa Langella", *El Diario*, 9 de abril de 1914, p. 3.
[39] Anuncio, *El Nacional*, 22 de septiembre de 1916, p. 6.
[40] AMADOR y Ayala Blanco, *op. cit.*, pp. 55-59 y MIQUEL, *En tiempos de revolución*, p. 235.
[41] "En Elogio de la Eximia Francesca Bertini", *El Universal*, 26 de febrero de 1919, p. 7. Véase también "Éxito colosal de Francesca Bertini en 'Fedora'", *Excélsior*, 8 de abril de 1917, p. 5.

las cintas se estrenaron simultáneamente o casi simultáneamente en México y Europa, afirmando la modernidad de la cultura cinematográfica local.[42] Significativamente, en 1917, *Revista de Revistas* declaró que "la gran Artista Francesca Bertini (...) constituye la actualidad cinematográfica en México" (fig. 3).



Fig. 3.- Una tapa de revista describe a Bertini como emblemática de las novedades cinematográficas, *Revista de Revistas*, 21 de octubre de 1917. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, Secretaría de la Hacienda y Crédito Público.

Además de subrayar la procedencia europea del cine de divas, la publicidad local enfatizaba las habilidades de las protagonistas como actrices y la larga duración de las cintas. Un anuncio representativo de 1914 menciona "novedades de extraordinario metraje (entre 6 y 8 partes) de los asuntos más interesantes, editados últimamente en Europa, entre las que se cuentan la colosal serie de obras teatrales interpretadas por la eminente artista reina del arte dramático italiano LYDIA [sic] BORELLI".[43] Ya en 1916, las habilidades de Bertini como actriz se discutieron tanto que mencionarlo se convirtió en un cliché.[44] Por contraste, el estilo de actuación de Menichelli —vista como más caprichosa y juguetona— se asoció más con la afectación que con el arte verdadero. Varios críticos capitalinos juzgaron su interpretación del deseo erótico, en películas

[42] Anuncio, *Excélsior*, 10 de septiembre de 1918, p. 7; anuncio, *Excélsior*, 10 de octubre de 1921, p. 6 y "'La verdad desnuda,' última obra de la Menichelli", *El Universal Ilustrado*, 5 de enero de 1922, p. 7.
[43] Anuncio, *El País*, 17 de marzo de 1914, p. 3.
[44] HUMBOLDT, Jean. "Crónicas de Cinematógrafo", *El Nacional*, 13 de julio de 1916, p. 6.

como *Il fuoco*, *Tigre reale* y *La moglie di Claudio* (*La mujer de Claudio*, Gero Zambuto y Giovanni Pastrone, 1918), alarmante. Uno declaró en 1918, "¡Oh Menichelli! ¡Cómo perturbas hogares y cómo evitas matrimonios!"[45]

Al intentar describir el estilo de actuación característico de las divas, los críticos de cine recurrieron a la gimnástica verbal. En una de sus primeras reseñas para *Excélsior*, Francisco Zamora describió a "la señorita Menichelli, retorciéndose eternamente en el lienzo como un gusano de luz, torciendo la boca o entreabriéndola cual si fuera a chupar o a morder".[46] Otro periodista observó cómo en *La contessa Sara* (*La condesa Sarah*, Roberto Roberti [pseud. Vicenzo Leone], 1919), Bertini "ondula y se dobla y se retuerce y se yergue, según el instante frívolo o dramático que marca la situación del argumento".[47] El crítico juzgó que, entre los artistas italianos, Bertini poseía la mayor capacidad de adaptar su cuerpo y su vestimenta a las exigencias dramáticas de la narrativa, una observación que señala la importancia de las modas atrevidas para el fenómeno de las divas.

Muchas espectadoras de cine en la Ciudad de México imitaron la apariencia elegante de las divas, señalando conexiones entre el medio y una cultura de consumo que se había expandido considerablemente durante el régimen de Díaz y tenía fuertes influencias europeas, más que norteamericanas.[48] De acuerdo con el historiador de cine Aurelio de los Reyes, las capitalinas adoptaron en masa vestidos escotados, faldas diáfanas y túnicas tras la exhibición de *Il processo Clemenceau* (*El proceso Clemenceau*, Alfredo de Antoni, 1917), protagonizado por Bertini. Además, él nota que las mujeres de la alta sociedad imitaron las poses, maquillaje y modas de las divas cuando eran fotografiadas

[45] FLORISEL [pseud.]. "La gramática en el cine", *El Demócrata*, 15 de junio de 1918, citado en Miquel, *Mimí Derba*, p. 77.
[46] ZETA [pseud. Francisco Zamora]. "Pina Menichelli en 'La Tigre Real'", *Excélsior*, 7 de abril de 1917, p. 5.
[47] CINE-CRONISTA [pseud.]. "El mayor triunfo de Francesca Bertini", *El Universal*, 15 de abril de 1920, p, 8.
[48] BUNKER, Steven B. *Creating Mexican Consumer Culture in the Age of Porfirio Díaz*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2012, p. 9.

para la crónica social.[49] En 1917, el gran almacén La Ciudad de Londres promocionó modelos de vestidos con los nombres Bertini, Hesperia y Susana (probablemente una referencia a la actriz francesa Suzanne Grandais).[50] Se utilizaba el nombre de Bertini en anuncios para jabón y tacones hasta inicios de los años 1920.[51] Estas estrategias de publicidad nunca igualaron a las promociones cruzadas, y sistemáticas, de estrellas de Hollywood y bienes de consumo en las revistas de cine en los años 1920; sin embargo, indican nuevas conexiones entre el cine, la prensa y la cultura de consumo de la época.[52] Los intereses económicos de los exhibidores y los grandes almacenes coincidían en la promoción de las divas. Por su parte, alejados de semejantes intereses comerciales, los críticos pioneros de cine veían al cine de divas como un asunto de gran trascendencia para la nación, debatiendo sus efectos sobre las mujeres y la clase media a medida que la popularidad de las películas italianas se incrementaba.

Espectadores impresionables: cuestiones de género y clase social en la crítica cinematográfica

Como observa Mary Ann Doane, el público femenino se ha asociado históricamente con una "una identificación exagerada con la imagen" que hace colapsar la distancia entre pantalla y espectador, generando reacciones sentimentales y corporales excesivas.[53] En efecto, los críticos cinematográficos capitalinos de la época describieron las experiencias de la espectadora ya sea como mimesis —un modo de imitación basado en una reacción visceral a la imagen— o como teatralización, la puesta en escena de uno mismo para el consumo público.[54] En primer lugar, los críticos declararon que las tramas trágicas y la actuación expresiva del cine de divas

[49] DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México 1896-1930, vol. I. Vivir de sueños*. México.: UNAM, 1981, pp. 199-200.
[50] Anuncio, *El Nacional*, 22 de febrero de 1917, 4.
[51] Anuncio, *Excélsior*, 11 de septiembre de 1921, sección 2, 5; anuncio, *El Dictamen* (Veracruz-Llave), 6 de agosto de 1922, p. 4.
[52] Véase SERNA, *Making Cinelandia*, pp. 98-99.
[53] DOANE, Mary Ann. "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator", *Screen*, vol. 23, n. 3/4, 1982, p. 80.
[54] Sobre la mimesis y la experiencia del espectador, véase BEAN, Jennifer M. "Technologies of Stardom and the Extraordinary Body", *Camera Obscura*, vol. 16, n. 3, 2001, pp. 36-48.

frustraron el desapego emocional. Uno observó en una reseña de *L'orgoglio* (*Soberbia*, Edoardo Bencivenga, 1918) que "la Bertini llora de dolor y el público que cree que es real lo que está viendo, llora con ella".[55] Más allá de esta supuesta suspensión de la incredulidad por parte de los espectadores, se atribuía al cine de divas la capacidad de generar una identificación con sus protagonistas que subvertía los valores tradicionales del matrimonio y la maternidad. Bermúdez Zataraín comentaba el atractivo que tenía la actuación de Bertini en *La contessa Sara* para las mujeres en matrimonios de conveniencia que "encuentran una pasión indomable, terrible, que aunque sólo sea en espíritu, les hace abdicar sus deberes de esposas o de madres (...) en cada público hay 'Condesas Sarah' que se creen brutalmente reflejadas en el lienzo, por medio de una fotografía en todo fidedigna".[56] Sus comentarios ponen en evidencia cómo las narrativas del cine de divas, en las que la pasión romántica se enfrentó con las convenciones sociales, resonaban en el público en un momento en que los nacionalistas encargaron a las mujeres la crianza de ciudadanos ideales dentro de una estructura familiar tradicional.

Además de imaginar al público del cine de divas como mayoritariamente femenino, los críticos atribuían su popularidad a las pretensiones de la clase media.[57] Los impulsos reformistas evidentes en sus escritos se dirigen principalmente a las mujeres pequeño burguesas, percibidas como particularmente vulnerables a los atractivos de Menichelli, Bertini y Borelli. Mientras el comportamiento sexual de la clase obrera había sido objeto de reformas durante largo tiempo, se consideraba que estos sectores sociales tenían poca dignidad que perder.[58] Por contraste, se esperaba que las mujeres de clase acomodada o media mantuvieran su rectitud moral. Y eran

[55] FACUNDITO [pseud.], "Los Siete Pecados Capitales: Soberbia", *Teatro y deportes*, 6 de marzo de 1919, p. 15.

[56] MIQUEL, *Por las pantallas*, pp. 126-128 y BERMÚDEZ Z[ATARAÍN], Rafael. "Los estrenos de la semana. La Condesa Sarah", *El Universal*, 25 de abril de 1920, p. 18.

[57] Por ejemplo, en una de sus columnas Pérez Taylor describe tres espectadores varones apasionados debatiendo los méritos de Bertini, Menichelli y Hesperia. HIPÓLITO SEIJAS [pseud. Rafael Pérez Taylor]. "Los exaltados", *El Universal*, 25 de abril de 1917, reproducido en González Casanova, *Por la pantalla*, pp. 196-197.

[58] PICCATO, Pablo. *City of Suspects. Crime in Mexico City, 1900-1931*. Durham: Duke University Press, 2001, p. 80.

vistas como especialmente vulnerables a los deseos (eróticos y de consumo) generados por las nuevas formas de cultura masiva. En un artículo satírico de 1920 sobre los públicos de cine, un periodista identifica "las creaciones lujuriosas de la Menichelli y los episodios acrobáticos de Antonio Moreno", galán de las películas en serie, como programas típicos de los cines frecuentados por la clase media.[59] El crítico se burla de "las actitudes de las personas que jamás supieron de publicidad, cuando se ven, por casualidad, frente a un aparato de cine, en plena calle. Allí he visto cincuentonas [a]francesadas adoptar posturas imitación de la Bertini". Esta descripción sugiere que ir al cine podía generar en el espectador una conciencia de su imagen pública, provocando actos risibles frente a la cámara.

Los críticos de cine percibían a la clase media como particularmente susceptible a lo que vieron como el falso refinamiento del cine de divas, incapaz de distinguir dicho cine de obras de arte más elevadas. En una reseña de *Tigre reale*, Zamora nota sus afinidades con el melodrama teatral y la novela por entregas, productos culturales de un valor artístico dudoso: "Nuestro público ordinario de cines, cuyos conocimientos literarios parten de las novelas de Ibo Alfaro y alcanzan como máximo a 'La dama de las camelias' de Dumas hijo (…) ha descubierto que Pina Menichelli es una artista notable. Para ese público trabajador, lo afectado es lo artístico".[60] De acuerdo con Zamora, ya que sus deberes cotidianos le dejaban poco tiempo a la clase media para contemplar los matices estéticos, le costaba distinguir entre la pretensión de arte y el artículo genuino. Al evocar una supuesta preferencia de las clases medias por el melodrama, Zamora refuerza la percepción de sus propios gustos elevados. Para él, el "agudo sadismo" de *Tigre reale* evocó el entretenimiento popular de la corrida de toros, cuyo atractivo para diversos sectores sociales provocó comparaciones con el cine.[61] Zamora opina que la escena culminante de la cinta —en que la protagonista Condesa

[59] DON JUAN EL BOBO [pseud.]. "El Reino del Ridículo: Los que Van al Cine", *El Universal*, 6 de junio de 1920, p. 16.
[60] ZETA [pseud. Francisco Zamora]. "Pina Menichelli en 'La Tigre Real'", *Excélsior*, 7 de abril de 1917, p. 5.
[61] FÓSFORO [pseud. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán. "Entre el cine y el folletín", reproducido en González Casanova, Manuel (ed.). *El cine que vió Fósforo: Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 135.

Natka (Menichelli) exhorta a su amante (Febo Mari) a suicidarse por haberle sido infiel— posee una "estética de plaza de toros muy poco convincente". Él presenta el atractivo visceral de la película en términos de género, afirmando que el "erotismo enfermizo" de la actuación de Menichelli tendría efectos dañinos en "los nervios apasionados de nuestras muchachas". Sin embargo, el crítico elogió "los trajes espléndidos, los mobiliarios espléndidos, los escenarios espléndidos", elementos de las producciones italianas que los realizadores locales pronto intentarían emular.

Ya en 1919, Zamora había adoptado una actitud más serena acerca de los efectos sociales del cine de divas, evidente en un texto que critica la imposición de la censura. Respondiendo a los temores de que el cine fomentara la criminalidad y la inmoralidad sexual, el decreto tomó efecto en enero de 1920.[62] Frente a las protestas de los exhibidores, fue eliminado en julio del mismo año.[63] Presentándose como "un espectador sencillo de cinematógrafo" inmune a las tentaciones eróticas o criminales del cine de divas o las películas en serie, Zamora afirma: "Mi concepto de moralidad no se inquieta ni por la eficacia loable con que 'Fantomas' delinquía, ni por las complicaciones pasionales y carnales con que besa la señora Menichelli. Pero ¡ay! no todos tienen esta mi indiferencia ante el pecado cinematográfico; he sabido con horror que por culpa de Lyda Borelli hay actualmente muchachas que se desvelan tratando de inventar besos nuevos para sorprender al novio".[64] Con su ironía, Zamora subraya su distanciamiento crítico del cine al contrastarlo con las reacciones miméticas de la fanática susceptible.

Zamora mantuvo este escepticismo acerca del pánico moral provocado por el cine en textos posteriores, aunque daba crédito hasta cierto punto a su impacto en la

[62] Sobre las percepciones del cine como una escuela de crimen, véase MATUTE, Álvaro. "Salud, familia y moral social (1917-1920)", *Históricas*, n. 31, 1991, pp. 25-34 y PICCATO, *op. cit.*, p. 176. Sobre el mencionado decreto de censura, véase "Reglamento de censura cinematográfica", *Excélsior*, 1 de octubre de 1919, p. 3; "El reglamento de censura de cines es odioso", *Excélsior*, 25 de enero de 1920, p. 1.
[63] SILVESTRE BONNARD [pseud. Carlos Noriega Hope]. "La muerte de la censura", *El Universal*, 11 de julio de 1920, p. 18.
[64] JERÓNIMO COIGNARD [pseud. Francisco Zamora]. "El cine y la moralidad", *El Universal*, 1 de septiembre de 1919, p. 3.

expresión corporal de los jóvenes mexicanos. Según Zamora, "Pina Menichelli ha enseñado a retorcerse, a ondular, a estirarse a pasarse el dorso de la diestra por los cabellos, a besar succionando, a gran número de nuestras chicas que antes andaban normalmente y besaban con la boca abierta, como los niños".[65] Zamora vincula la flexibilidad del celuloide con la creciente maleabilidad de los cuerpos de los espectadores, comentando con más ironía que preocupación, "Si el cinematógrafo vive por la gelatina, ¿cómo diablos no va a tornar gelatinosos a sus devotos? Temblemos, amigos y amigas porque el 'shimmy' —que algo también tiene que ver con la gelatina— y el cinematógrafo acabarán por reblandecer el busto de nuestras mujeres y el meollo de nuestros jóvenes cinematófilo-bailantes". Con un tono burlón, el texto de Zamora evoca temores de decadencia física y moral provocada por las formas importadas de la cultura masiva.

Mientras Zamora observó los efectos corporales del cine de divas con una mezcla de preocupación e ironía, el poeta Rafael López celebró abiertamente la fuerza perturbadora del cine de divas, aunque lo veía como un modelo poco adecuado para la producción local. En una reseña de *La tigresa* (Mimí Derba y Enrique Rosas, 1917), López se muestra poco entusiasta con el "escaso valor estético del modelo italiano, cuyo gesto dramático lo conceptúo más cerca del manicomio que de la belleza".[66] Sin embargo, aclamó sus efectos disruptivos en el público: "le estoy agradeciendo a la Menichelli por haber hecho palpitar algunos kilos de carne burguesa con la inquietud de una gesticulación inocente". Para López, el cine de divas tenía la capacidad de transformar el orden social a través de "una voluptuosidad imprevista y profunda". Él añade, "confieso que me pongo de buen humor al ver esa invasión de tigresas en este país de costumbres patriarcales y de puchero español, en agraz aún hasta para que funcione la institución del divorcio; aquí donde la mayoría de nuestras mujeres rezan el rosario junto a la rueca familiar y viven amuralladas en sus habitaciones". Sin embargo, nota un desajuste entre el "aristocrático ambiente social" característico del

[65] JERÓNIMO COIGNARD [pseud. Francisco Zamora]. "Del arte mudo", *El Universal Ilustrado*, 28 de julio de 1921, p. 21.
[66] LÁZARO P. FEEL [pseud. Rafael López]. "Películas nacionales", *Revista de Revistas*, 2 de septiembre de 1917, p. 5.

cine de divas y el carácter democrático de la sociedad mexicana posrevolucionaria. De esta manera, los comentarios de López señalan las tensiones presentes en la adopción del cine de divas como modelo para la producción de un cine patriótico.

Adaptar a las divas en la producción capitalina

Al ser entrevistadas por periodistas locales, las estrellas de los primeros largometrajes realizados en la Ciudad de México mencionaron a las divas como una fuente de inspiración, aprovechada para fines nacionalistas. Emma Padilla, protagonista de *La luz*, declaró que *Il fuoco* era su película predilecta y Pina Menichelli su actriz favorita.[67] Por su parte, Mimí Derba citó la carrera de Borelli como su motivación para fundar Azteca Film.[68] Entrevistada por la revista norteamericana *Cine-Mundial*, Derba expresó el deseo de exportar sus películas a los Estados Unidos como modo de propagar "la verdad de un México culto, social y progresivo; a borrar el prejuicio, aquí tan arraigado, del México incivil, siempre rebelde, cada vez más atrasado".[69] Derba rechaza la percepción negativa de la nación generada en parte por la Revolución y subraya las oportunidades que el conflicto había generado para la modernización nacional: "La Revolución mexicana, que todo lo ha subvertido, nos obliga a cimentar sobre las ruinas de lo viejo una civilización amplia y rápida, y la paz, que va arraigando en todos los ánimos, da base a toda clase de iniciativas". De hecho, si las películas de no-ficción documentando la guerra se habían realizado con el patrocinio de los mismos caudillos, esta dinámica persistió con los largometrajes de ficción. El general Pablo González organizó una sesión de preestreno para *La luz, tríptico de la vida moderna* en su casa y se cree que fue inversionista en Azteca Film.[70]

[67] HIPOLITO SEIJAS [pseud. Rafael Pérez Taylor]. "Srita. Emma Padilla", *El Universal*, 27 de abril de 1917, reproducido en González Casanova, *Por la pantalla*, p. 199.
[68] GARCÍA, *op. cit.*, p. 102.
[69] LIEDO FUMILLA. "La escena muda en México", *Cine-Mundial*, enero 1918, p. 17.
[70] HIPOLITO SEIJAS [pseud. Rafael Pérez Taylor]. "*Luz* – película mexicana de arte", *El Universal*, 16 de mayo de 1917, reproducido en González Casanova, *Por la pantalla*, p. 220; MIQUEL, *En tiempos de revolución*, p. 248.

Mientras la crítica aclamó *La luz* como un logro para el cine mexicano, fue evaluada en relación a la actuación expresiva y los paisajes pintorescos del cine italiano, un claro punto de referencia para la película. Tal como en *Il fuoco*, el modelo para la cinta, en *La luz* una mujer fatal seduce y abandona a un joven con consecuencias trágicas. En su reseña del film, Pérez Taylor mostró simpatía por Emma Padilla, a quien mencionó varias veces en su columna. Sin embargo, notó una "falta de calor para las escenas pasionales" y la subordinación del desarrollo narrativo a una sucesión de vistas pintorescas.[71] Comentando que "más bien podría titularse la película 'El paseo de los novios por el Distrito Federal,'" menciona escenas ambientadas en "las clásicas chinampas de Xochimilco", la colonia de Coyoacán, el elegante San Ángel Inn y el parque de Chapultepec, producto de las reformas urbanas al estilo parisino, sitios que volverían a aparecer en las películas de Mimí Derba y Enrique Rosas.[72] Estos dos últimos lugares, en particular, se asociaban a las clases altas y la elegante "vida moderna" referenciada en el título de la película.

La adopción de convenciones del cine de divas en *La luz* generó incongruencias como "una linda meserita vestida de napolitana y un gondolero en las apacibles aguas de Xochimilco vestido de charro".[73] La yuxtaposición de iconografías italianas y mexicanas se exacerbó por el desajuste entre la ambientación aristocrática de la película y sus valores de producción. Un periodista observó en *El Pueblo* que el vestuario de Padilla no poseía "el lujo que habría de corresponder al menaje de las casas en que los acontecimientos se desarrollan (…) lleva un vestido de verano blanco, semi-transparente, que se vería muy bien en los hombros de una mecanógrafa oficial a medio sueldo, [que] afecta el buen vestir".[74] A pesar de las reacciones mixtas de los críticos, *La luz* fue exhibido en varios cines de la capital, en un momento al lado de *Fior di male* (*Flores del mal*, Carmine Gallone, 1915), protagonizado por Borelli.[75]

[71] HIPOLITO SEIJAS [pseud. Rafael Pérez Taylor]. "*Luz* – película mexicana de arte", *El Universal*, 16 de mayo de 1917, reproducido en González Casanova, *Por la pantalla*, pp. 222, 220.
[72] ZETA [pseud. Francisco Zamora]. "*En defensa propia*", *Excélsior*, 16 de julio de 1917, p. 3 y ZETA [pseud. Francisco Zamora]. "*Alma de sacrificio*", *Excélsior*, 22 de julio de 1917, p. 5.
[73] PERIQUILLO [pseud.] "Cinematografía Nacional – *La Luz*", *El Pueblo*, 8 de abril de 1917, p. 12.
[74] GIL TOR [pseud. Gilberto Torres]. "La primera cinta mexicana", *El Pueblo*, 18 de junio de 1917, p. 7.
[75] Anuncio, *El Pueblo*, 23 de junio de 1917, p. 6.

Posteriormente al estreno de *La luz*, Azteca Film lanzó una serie de melodramas, realizados en el estudio establecido por Rojas y Derba en el centro de la capital, cerca a la Alameda.[76] Terminaron su primer largometraje, *En defensa propia* (Enrique Rosas y Joaquín Coss), en julio de 1917. La película narra las tribulaciones de Enriqueta (Derba), una institutriz casada con su antiguo patrón, cuya harmonía doméstica se encuentra amenazada por una coqueta (María Caballé), asemejándose al cine de divas por su ambientación aristocrática y su énfasis en lo sentimental.[77] La crítica declaró la película un éxito parcial, subrayando su voluntad de demostrar el crecimiento económico y la modernización de la capital. El crítico teatral Roberto Núñez y Domínguez comentó que "sus escenas de conjunto y algunos de sus cuadros aislados tienen el 'cachet' propio de las cintas europeas", pero que sus paisajes se hubieran mejorado al optar por filmar en la noche como en las producciones italianas.[78] Tal como *La luz*, *En defensa propia* se percibió como una representación deficiente de las élites capitalinas; Zamora juzgó su "reproducción de la alta vida social metropolitana (…) en extremo defectuosa".[79] Sin embargo, añadió que la película mostraba "todo lo que puede exigir la civilización más adelantada en cuanto a eso que llaman los angliparlistas, 'confort' [sic]", sugiriendo cómo las producciones nacionales podrían demostrar la prosperidad de México.

Azteca Film lanzó una serie de producciones en rápida sucesión, provocando un cansancio por parte de muchos críticos, que eventualmente se mostraron menos favorables a la casa productora. Sólo una semana después de la exhibición de *En defensa propia*, la productora estrenó *Alma de sacrificio*, que narra las tribulaciones de la abnegada Rosa (Derba), que hace pasar el hijo ilegítimo de su hermana Catalina (Emilia del Castillo) como suyo para que Catalina se pueda casar. Las afinidades de la película con el melodrama teatral y el folletín —puntos de referencia claves, como

[76] MIQUEL, *Mimí Derba*, p. 53; ZETA [pseud. Francisco Zamora]. "*En defensa propia*, película mexicana", *Excélsior*, 16 de julio de 1917, p. 3.
[77] MIQUEL, *Mimí Derba*, p. 57.
[78] ROBERTO EL DIABLO [pseud. Roberto Núñez y Domínguez]. "*En defensa propia*", *Revista de Revistas*, 22 de julio de 1917, p. 19.
[79] ZETA [pseud. Francisco Zamora]. "*En defensa propia*, película mexicana", *Excélsior*, 16 de julio de 1917, p. 3.

hemos visto, en la recepción local del cine de divas— desagradó a críticos como Zamora. Para él, la cinta ejemplificó un problema más amplio: "El argumento para cintas, como es notorio, está en un período de transición, o mejor de adaptación, no ha encontrado aún su manera propia", y las cualidades específicamente cinematográficas quedaban subordinadas a las teatrales y literarias.[80] Azteca Film siguió aprovechando el cine de divas y las formas asociadas de melodrama en *La tigresa*, que se estrenó en septiembre de 1917. Aunque su título recuerda a *Tigre reale*, su trama fue más cercana a *Il fuoco*, con un desenlace más funesto. La protagonista aristocrática Eva (Sara Uthoff) seduce a un joven pintor (Fernando Navarro) y después lo abandona para casarse con un hombre rico. Enloquecido por su rechazo, el pintor queda internado en un manicomio; vuelve a encontrarse con Eva cuando ella hace una visita de caridad y la estrangula. La próxima producción de la Azteca, *La soñadora* también se enfocó en los destinos violentos de amantes desafortunados: un pintor (Eduardo Arozamena) recuerda su aventura amorosa juvenil con Emma (Derba), que ha caído en la prostitución. El reencuentro de los dos queda truncado cuando el pintor se muere en un enfrentamiento con un soldado.

Para muchos críticos, las producciones de Azteca Film no llegaron a ser suficientemente nacionales ni modernas. Uno de ellos hizo una dura crítica de la escena en *La soñadora* donde los personajes bailan un minué que "resulta desusado en estos tiempos violentos de danzón y fox trot", añadiendo, "¡cuánto mejor hubiera resultado que la belleza 'nacional' de Mimí hubiérase presentado ataviada con el típico traje, 'punteando' un atrevido y alegre jarabe!" (una danza regional que se estaba convirtiendo en un elemento clave de folclor nacional).[81] El último largometraje de Azteca Film, *En la sombra*, no era más nacionalista: su atractivo principal fue la participación de una compañía italiana de ópera que estaba de visita en la capital.[82] Con el cierre del ciclo de producción de Azteca Film, el optimismo sobre el incipiente cine mexicano decayó. Mientras las divas italianas tuvieron un gran peso en la crítica cinematográfica y las tentativas tempranas de producción

[80] ZETA [pseud. Francisco Zamora], "*Alma de sacrificio*", *Excélsior*, 22 de julio de 1917, p. 5.
[81] "*La soñadora*", *El Pueblo*, 27 de septiembre de 1917, p. 6.
[82] MIQUEL, *Mimí Derba*, p. 70.

cinematográfica en la capital, desde los inicios de la década del 20, la ascendencia del cine norteamericano estaba generando nuevos debates sobre las diferencias nacionales en la estética cinematográfica y nuevas concepciones de la experiencia del espectador cinematográfico.

Críticos y fanáticos debaten los cines nacionales

En vísperas de los años 1920, los críticos observaron la creciente popularidad del cine norteamericano, sobre todo de las películas en serie. No obstante, uno notó, "indudablemente que la supremacía está con Italia, que con Francesca Bertini, Pina Menichelli, Lidya [sic] Borelli y otras estrellas, nos presenta a cada instante verdaderas joyas. Díganlo sino [sic], los mismos empresarios de cine, que sobre este asunto pueden proporcionarnos, mejor que nadie, el fallo de Su Majestad el Público".[83] Los críticos se mostraron cada vez más escépticos sobre esta preferencia por el cine italiano, que asociaban con las supuestas características étnicas del público mexicano. Rafael Bermúdez Zataraín escribió en 1920, "(…) si el público latino –que es el que más ve las películas italianas– prefiere siempre los asuntos truculentos, plenos de dolor, de barbarie, de indolencia, justo es que los editores italianos, comerciantes antes que propagadores de arte, manufacturen películas de dolor intenso y sentimientos bárbaros".[84] De manera semejante, en 1919 Carlos Noriega Hope declaró con respecto al éxito local de las películas de Bertini y Menichelli: "el cine no puede hallarse a la altura de la época entre nosotros que, latinos por excelencia, tenemos el prurito de posponer la acción a la sensibilidad (…) los yankees han encontrado en el fotodrama la expresión más sintética y profunda de 'su' arte, porque, en resumidas cuentas, ellos como profesores de energía, llevan consigo otro concepto de la Vida, basado exclusivamente en el predominio de la acción".[85] Para Noriega Hope, al enfatizar la acción, las películas de Hollywood encarnaron las

[83] NEMO [pseud.] "La cinematografía en Estados Unidos", *Don Quijote*, 28 de mayo de 1919, n/p.
[84] BERMÚDEZ Z[ATARAÍN], Rafael. "Carnavalesca", *El Universal Ilustrado*, 30 de septiembre de 1920, p. 10.
[85] NORIEGA HOPE, Carlos. "'La mujer de Claudio' por Pina Menichelli", *El Universal Ilustrado*, 21 de febrero de 1919, p. 14.

capacidades específicas del medio, a diferencia de las producciones italianas que aprovecharon el gusto por "melodramas o (…) novelas de 'fin del siglo'". Al mismo tiempo, Noriega Hope insinúa que existe un desajuste entre el "sentimental" público mexicano y las producciones norteamericanas.

Tales comentarios ejemplifican la tendencia en la prensa mexicana de asociar características étnicas imaginadas a la estética cinematográfica e invitar a los lectores a concebirla en términos de rivalidades nacionales. Por ejemplo, al anunciar el concurso para elegir la "Reina del Cine", *El Universal Ilustrado* comentó que "el adelanto de la cinematografía americana ha colocado frente a Francesca Bertini y Pina Menichelli a varias otras estrellas de indiscutibles méritos, tales como Mary Pickford, Mabel Normand y Constance Talmadge. Nosotros ignoramos si la mayoría del público sigue rindiendo pleitesía a sus antiguos ídolos, o si, por el contrario, prefiere ya a estas nuevas artistas".[86] Al responder a la llamada de la revista con votos y cartas a la redacción, la mayoría de los lectores afirmó su preferencia por las actrices italianas. Algunos evocaron una identidad cultural compartida, así como afinidades sentimentales en base a su género. En una carta reveladora, dos lectoras declaran, "Nosotras no comprendemos cómo una mujer que sienta, una mujer que tenga alma, una mujer latina, en fin, puede votar por otra artista que no sea Francesca Bertini".[87] Aunque muchas cartas se hicieron eco de este elogio a Bertini, uno de los colaboradores de la revista discutió su intención de votar por Mimí Derba como un acto patriótico (fig. 4), argumentando que la popularidad de las divas italianas fue producto de un complejo de inferioridad nacional.[88] Unas pocas cartas apoyaron a las estrellas norteamericanas; una de ellas aclamó la "naturalidad" y "sencillez" de Mary Pickford, en fuerte contraste con los "gestos lujuriosos" y la "multitud de contorsiones" que juzgó ser las "únicas armas de las artistas italianas".[89]

[86] "Nuestro primer concurso cinematográfico", *El Universal Ilustrado*, 25 de marzo de 1920, p. 23.
[87] FREGOSO, Paz y Elena Platas, carta reproducida en "Nuestro buzón cinematográfico", *El Universal Ilustrado*, 29 de abril de 1920, p. 22.
[88] "La sal de la vida – Por qué voto en favor de la Mimí Derba", *El Universal Ilustrado*, 6 de mayo de 1920, p. 29.
[89] FUENTES Jr, Rafael., carta reproducida en "Resultado de nuestro concurso cinematográfico", *El Universal Ilustrado*, 20 de mayo de 1920, p. 19.

6 de mayo de 1920 EL UNIVERSAL ILUSTRADO 29

⁘ ⁘ LA SAL DE LA VIDA ⁘ ⁘

POR QUE VOTO EN FAVOR DE LA MIMI DERBA

SIEMPRE he creído que en México hay una completa falta de patriotismo práctico. Los descendientes del heroico Cuauhtémoc y el soñador Moctezuma, somos muy afectos a defender a nuestro país, gritando, a voz en cuello, que México va a la cabeza del mundo y que los mexicanos somos "la puritita miel en penca", los hombres más civilizados, más generosos y más inteligentes del mundo, y, sobre todo ¡los más valientes! Para nosotros, en cuestión de valentía, D'Artagnan es pato y Cyrano es correlón como una gallina.

Pero en nuestro fuero interno y con frecuencia en nuestros pleitos domésticos, solemos hablar de nosotros mismos más mal todavía que de los yanquis, a pesar de que a éstos les tenemos peor voluntad que a un actuario de juzgado civil a la hora del embargo.

Va uno por esas calles de Dios y la curiosidad lo obliga a detenerse en una esquina con el exclusivo objeto de escuchar la conversación que sostienen dos individuos, quienes hablan fuerte para que todo el mundo se entere de sus luminosas ideas. Y pescamos, íntegro, el siguiente diálogo:

—¿Qué me dice usted de la situación?

—Que está de todos los demonios. Hay que convencerse, amigo, los mexicanos somos un atajo de desgraciados.

—¡Hombre, no sea usted cáustico!

—¿Cáustico?... ¡Sinapismo me siento, cuando veo la desvergüenza de todos...

Temeroso de meterse en alguna dificultad, uno se aleja rápidamente de aquel par, asaltando el primer camión que cruza, sin saber si va para Tacubaya o para Peralvillo.

En el camión, que por su desbarajuste mecánico resulta más peligroso que una propaganda política, tiene uno que escuchar, a chaleco, otro diálogo, entre dos honrados pero apestosos obreros, quienes ponen a los "desgraciados mexicanos" como Dios puso al perico.

—Yo te lo decía mano—le eructa el uno al otro—los mexicanos somos unos... tales. Ya viste como se portó Macario, tan hablador y tan frijolero. A l'hora de cuando se trataba de enseñar los pantalones, nos dejó encampanados.

—Confieso que me relataste el purito catecismo—le responde el otro, inundando el vehículo de olor a residuos de refino. Pos la verdá es que los del "país" somos retemulas.

—Y si los compañeros son rajones, ya ves los de arriba. Esos que les dicen los caudillos quieren que se pele uno p'al cerro...

Naturalmente el que se pela del camión es "uno", porque el olor a "mugre nacional" le empieza a provocar las boqueadas de la agonía.

* * *

Hablando en serio, los mexicanos no sabemos ser patriotas. Nos conformamos con rajar de todo el mundo, inclusive de nosotros mismos y somos incapaces de alentar a un paisano cuando, por casualidad, se le ocurre una idea nueva o se propone lograr algo que salga de lo vulgar.



PINA MENICHELLI Caricatura por DUHART

Esta idiosincracia (vean ustedes el diccionario, porque yo no tengo tiempo) se revela en todos los casos. A la hora de lo abstracto, cuando no hay nada a discusión, los mexicanos somos "la mera suavidad", pero cuando se habla de algo en concreto, igual de la moralidad de la raza que de la última zarzuela de autor mexicano, no vacilamos en decir que los hijos de esta tierra de bendición "valemos bonete". Naturalmente hacemos siempre honrosas excepciones, en las que el que habla siempre procura colarse de rondón.

Esta manera de ser (debería yo decir esta "majadería de ser") se ha puesto relieve con la iniciación de la industria del cine en nuestra república. Pregúntesele a un mexicano si se siente capaz de filmar y responderá que se siente más artista que el propio Max Linder o (si la interrogada es mujer) que la mismísima Pina Menichelli. Pero pregúnteseles a renglón seguido, a las mismas personas, qué opinan y de las vistas hechas en México y contestarán, indefectiblemente, que son una solemne porquería.

Lo que pasa es que cada uno de los mexicanos estamos siempre parodiando la vanidad del viejo torero "El Gallo", quien decía: "Después de mí... naiden".

* * *

Y no atestiguo con muertos. Vean ustedes el caso fresquecito del concurso cinematográfico organizado por este periódico. Se ha preguntado, ingénuamente, al público cinematófilo de México, que está compuesto de todos los que no se bañan, que son los más y de los que se bañan cada semana, que son los menos:

—¿A juicio de usted quién es la mejor artista de cine?

Los votos han llovido en la redacción, llenando de angustia y de fatiga al Meritorio, que es el encargado de coleccionarlos y ponerlos en orden. La mayor parte de los votantes son mujeres, pero ha habido muchos hombres que han tenido tiempo de enviar su voto, lo cual demuestra que a los mexicanos "nos sobra tiempo".

Cuando se cierre el concurso (si Dios y los políticos lo permiten) verán ustedes que, en este caso como en todos, ninguno de los paisanos que han votado, han sentido el menor impulso patriótico. Yo he aprovechado un descuido del Meritorio, he escudriñado en su carpeta del concurso y me he convencido. Todos los votos, sin faltar uno, están suscritos por paisanos y ni uno solo de ellos es en favor de una artista mexicana.

Me dirán ustedes que no hay una sola artista mexicana que pueda resistir la comparación con Mabel Normand, con Francesca Bertini o con la Nazimova. Pues precisamente ahí está el chiste; un buen patriota hubiera dicho: "voto por Fulanita porque, aunque no sea tan artista como las italianas o las gringas, es paisana".

Yo no quiero echármela de lado, pero como soy indio y no olvido lo que le debemos a Doña Marina, a pesar de que nos tanteó con Don Hernán, quiero dar una muestra de verdadero patriotismo votando por una artista de cine mexicana; por la Mimí Derba.

No pongan ustedes el grito en el cielo. Ya sé que mi "candidata" no resiste la comparación artística. Ya sé que me van ustedes a aplastar con argumentos sobre la "pose", la gesticulación, el temperamento y otras zarandajas.

Pero a mí eso me importa un pito. Mi voto es un voto razonado. Y lo doy a favor de Mimí porque ayer, precisamente ayer, la ví bajarse de un camión, y caballeros, para ser del país... ¡está muy aceptable!

- - - Mansión Profunda - - -

Una caricatura de Pina Menichelli acompaña la justificación de un periodista de su voto por Mimí Derba en el concurso de la "Reina del Cine", *El Universal Ilustrado*, 6 de mayo de 1920. Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, University of Texas at Austin.

El concurso de la Reina del Cine constituyó una disputa entre nociones de feminidad concebidas en términos nacionales en un momento caracterizado por la creciente presencia de productos culturales estadounidenses. Serna plantea que "el concurso –en esencia un debate sobre los méritos de las formas de feminidad representados por las divas y las actrices norteamericanas– señaló que un nuevo tipo de mujer, la chica moderna, se estaba convirtiendo en el ejemplar de la mujer moderna".[90] De hecho, la victoria de Francesca Bertini en el concurso—recibió más de 3600 votos, más del doble recibido por Mabel Normand, quien ganó el segundo lugar —no fue indicativa de una popularidad duradera para las divas—.[91]

Más allá de señalar la influencia de las estrellas cinematográficas en roles de género cambiantes, el concurso puso en evidencia el surgimiento de una novedosa concepción del espectador como un observador culto. La revista observó que el concurso "ha venido a demostrar que mucha gente seria y culta y erudita piensa con demasiada frecuencia en el fotodrama (…) la importancia que va adquiriendo el nuevo arte se nota en los arranques pasionales de ciertas personas, que toman a pecho el triunfo de la artista Fulana o de la estrella Mengana".[92] Además de evocar la figura ya familiar del fanático apasionado, la revista dio reconocimiento público al crítico amateur ilustrado.

Un intercambio entre Noriega Hope y una lectora que firmó sus comunicaciones con el nombre de Marisa Shaydon, publicado en *El Universal*, ejemplifica la nueva visibilidad pública del espectador entendido. En una carta que dejó a Noriega Hope "convenc[ido] con alegría de la decidida preponderancia del cinematógrafo entre las clases cultas", Shaydon desmiente las frecuentes críticas de las divas como afectadas.[93] Afirma que los espectadores mexicanos "pertenecemos mil veces más a

[90] SERNA, *Making Cinelandia*, p. 127.
[91] "Resultado de nuestro concurso cinematográfico", *El Universal Ilustrado*, 20 de mayo de 1920, p. 19.
[92] "Nuestro concurso", *El Universal Ilustrado*, 29 de mayo de 1920, p. 2.
[93] SILVESTRE BONNARD [pseud. Carlos Noriega Hope]. "Variaciones sobre el mismo tema", *El Universal*, 27 de junio de 1920, p. 18.

Italia [que a los Estados Unidos] por la raza, los instintos y la simpatía".[94] Declarando el cine italiano como "el preferido de nuestras clases cultas" y el cine norteamericano como un entretenimiento de clase media —lo opuesto a lo sostenido por críticos como Zamora— ella opina que el público norteamericano "se interesa por la moral, no por el arte, y sin el inevitable acompañamiento de reflecciones [sic] filosóficas del más auténtico sabor burgués, ninguna obra de arte paréceles completa". En su respuesta Noriega Hope rechaza las preferencias basadas en una supuesta simpatía de base racial o étnica, opinando que "a medida que el arte se eleva" pasaría "del regionalismo sentimental, impuesto por las características raciales (…) a la universalidad estética", y las mejores películas de cada industria llegarían a ser "ejemplos, no del 'temperamento latino' o del 'temperamento sajón,' sino de ese arte magnífico, sintético y humano que se llama el cinematógrafo".[95] Al evocar la universalidad, irónicamente, Noriega Hope recurre a un tropo retórico —el cine como idioma universal— desarrollado en Estados Unidos por intelectuales como Vachel Lindsay y utilizado por las productoras norteamericanas para justificar su hegemonía nacional e internacional.[96] Esta estrategia discursiva permitió a los defensores del cine norteamericano como Marco-Aurelio Galindo, colega de Noriega Hope en *El Universal Ilustrado*, abogar por la superioridad de Hollywood a pesar de las preocupaciones que generaba su creciente influencia cultural.[97]

A la par de la exportación creciente de cine norteamericano a México, la popularidad de las divas decaía. A finales de 1920, Bermúdez Zataraín observó que las películas estelarizadas por Borelli ya no atraían la concurrencia de antes.[98] El crítico declaró "es de encomiarse la actitud de una gran parte del público que ya ve con desgano, aunque

[94] SHAYDON, Marisa, "¿Cinematografía italiana o americana?", *El Universal*, 27 de junio de 1920, p. 18.
[95] SILVESTRE BONNARD [pseud. Carlos Noriega Hope], "Variaciones sobre el mismo tema", 27 de junio de 1920, p. 18.
[96] HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991, pp. 77-78.
[97] GALINDO, Marco-Aurelio. "¿Cinematografía europea o americana?", *El Universal*, 6 de junio de 1920, p. 18.
[98] BERMÚDEZ Z[ATARAÍN], Rafael. "El drama de una noche", *El Universal Ilustrado*, 2 de septiembre de 1920, p. 10.

con cierto rescoldo de cariño, las actitudes supranaturales de la Bertini o la Menichelli, para solazarse con el encanto sugestivo de estos alientos a la vida y al bienestar" ofrecido por las cintas estadounidenses.[99] Al expresar su preferencia por un Hollywood en ascendencia, los periodistas capitalinos evocaron de nuevo la pasión de los espectadores ingenuos por las divas. En 1921, Galindo describió su encuentro con un abogado obsesionado por la belleza física y la elegancia sartorial de las divas, a quien intentó convencer de que "las películas americanas (…) son hoy por hoy las mejores y las cintas italianas (…) están en franca decadencia".[100] La figura del fanático *naif* que confunde los atractivos físicos con el arte sirve para hacer más persuasivos los juicios críticos de Galindo.

A mediados de la década del 1920, las modas y los gustos cinematográficos habían sufrido una transformación contundente. Incluso la "Menichelli mexicana" Emma Padilla se había convertido en pelona y planeaba mudarse a Los Ángeles para iniciar la próxima fase de su carrera artística.[101] En un texto de 1926, el académico Jorge Fernando Iturribarría identificó la popularidad desvanecida de las divas como signo de cambios más amplios: "Pasaron aquellos tiempos de la bertinomanía y de la meniquelomanía (…) la bohemia en definitiva ha sido substituida por el 'flapperismo.'"[102] Iturribarría atribuye la decadencia de la diva a transformaciones geopolíticas, sobre todo a la influencia creciente de los Estados Unidos después de la Primera Guerra Mundial, y la fuerza avasalladora de la modernidad industrial: "la satandarización [sic] de todo y la industrialización de cuanto existe —inclusive la belleza femenina—, ha venido a dar a la vida moderna una fisonomía dura, en la que, por cierto, ha salido mal librado el sentimentalismo latino". Presentando a la diva retrospectivamente como la encarnación de un ideal de la feminidad más en

[99] BERMÚDEZ Z[ATARAÍN], Rafael. "Los estrenos cinematográficos", *El Universal Ilustrado*, 18 de noviembre de 1920, p. 25.
[100] GALINDO, Marco-Aurelio. "Pina, Constance, y Eleen [sic]: Tres personas y tres artes", *El Universal Ilustrado*, 11 de agosto de 1921, p. 18.
[101] SOTO Jr., Epifanio. "La cinematografía en Méjico", *Cine-Mundial*, junio 1918, p. 339 y GALINDO, Marco-Aurelio. "Abierto toda la noche", *El Universal Ilustrado*, 4 de junio de 1925, p. 29.
[102] ITURRIBARRÍA, Jorge Fernando. "Vida Moderna", *El Universal Ilustrado*, 23 de septiembre de 1926, p. 22.

consonancia con el carácter mexicano, Iturribarría señala cómo la cultura norteamericana encarnaba cada vez más los placeres de la modernidad que estaban, sin embargo, asociados al temor del imperialismo yanqui.

La recepción de las divas italianas en la Ciudad de México generó nociones dinámicas del consumidor y productor de cine: la fanática deslumbrada por el deseo erótico, los excesos emocionales y la sobreestimulación nerviosa; el público de clase media seducido por asuntos melodramáticos y pretensiones estéticas; el crítico profesional que presumió de su resistencia a todos estos atractivos como testimonio de su juicio estético; el cineasta que se apropió de las convenciones del cine italiano con fines patrióticos no siempre alcanzados; y el espectador erudito que debatía los méritos de los cines nacionales a la par de los periodistas profesionales. El cine de divas cristalizó las preocupaciones acerca de la experiencia del espectador en un momento en que las culturas importadas del consumo y del entretenimiento eran vistas, al mismo tiempo, como oportunidades y amenazas para la modernización nacional. Así el fenómeno de las divas constituyó una negociación de jerarquías de género, clase y nación, así como de modelos rivales de modernidad cultural, en el México posrevolucionario.

Referencias bibliográficas

AMADOR, María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1912-1919*. México: UNAM, 2009.

BALAN, Canan. "Imagining Women at the Movies: Male Writers and Early Film Culture in Istanbul". En: Gledhill, Christine (ed.). *Doing Women's Film History. Reframing Cinemas, Past and Future*. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2015, pp. 53-65.

BEAN, Jennifer M. "Technologies of Stardom and the Extraordinary Body", *Camera Obscura*, vol. 16, n. 3, 2001, pp. 36-48.

BLISS, Katherine A. "For the Health of the Nation: Gender and the Cultural Politics of Social Hygiene in Revolutionary Mexico". En: Vaughn, Mary Kay y Stephen Lewis (eds.). *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham, NC: Duke University Press, 2006, pp. 196-218.

BLOM, Ivo. "Diva Intermedial. Lyda Borelli between Art, Photography, Theatre and Cinema". En: AA.VV. *Performing New Media 1890-1915*. New Barnet: John Libbey, 2014, pp. 22-33.

BUNKER, Steven B. *Creating Mexican Consumer Culture in the Age of Porfirio Díaz*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2012.

DALLE VACCHE, Angela. *Diva. Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2008.

DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México 1896-1930, vol. I. Vivir de sueños*. México: UNAM, 1981.

____. "Las películas denigrantes a México". En: AA.VV. *México/Estados Unidos. Encuentros y desencuentros en el cine*. México: IMCINE, 1996, pp. 23-35.

____. *Cine y sociedad en México vol. III. Sucedió en Jalisco o los Cristeros*. México: UNAM, 2013.

DOANE, Mary Ann. "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator", *Screen*, vol. 23, n. 3/4, 1982, pp. 74-88.

GARCIA, Irene. "Mimí Derba and Azteca Films: The Rise of Nationalism and the First Mexican Woman Filmmaker". En: Gutiérrez Chong, Natividad (ed.). *Women, Ethnicity and Nationalisms in Latin America*. Aldershot: Ashgate, 2007, pp. 147-169.

GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel (ed.). *Por la pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México*. México: UNAM, 2000.

____. (ed.). *El cine que vió Fósforo: Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

GRIEVESON, Lee. *Policing Cinema. Movies and Censorship in Early Twentieth-Century America*. Berkeley: University of California Press, 2004.

HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

HERSHFIELD, Joanne. *Imagining la Chica Moderna. Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917-1936*. Durham, NC: Duke University Press, 2008.

KNIGHT, Alan. "Popular Culture and the Revolutionary State in Mexico, 1910-1940", *Hispanic American Historical Review*, vol. 74, n. 3, 1994, pp. 393-444.

LANDY, Marcia. *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2008.

LÓPEZ, Rick A. *Crafting Mexico. Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

MAHIEUX, Viviane (ed.). *Una pequeña marquesa de Sade. Crónicas selectas (1921-1948)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

____. "Cube Bonifant: The Little Marquise de Sade of the Mexican Chronicle", *Review*, n. 80, 2010, pp. 19-37.

MATUTE, Álvaro. "Salud, familia y moral social (1917-1920)", *Históricas*, n. 31, 1991, pp. 25-34.

MEEUF, Russell y Raphael Raphael. "Introduction". En: Meeuf, Russell y Raphael Raphael (eds.). *Transnational Stardom. International Celebrity in Film and Popular Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, pp. 1-16.

MIQUEL, Ángel. *Por las pantallas de la Ciudad de México. Periodistas del cine mudo*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1995.

____. *Mimí Derba*. Harlingen, TX: Archivo Fílmico Agrasánchez, 2000.

____. *En tiempos de revolución. El cine en la Ciudad de México, 1910-1916*. México, UNAM, 2013.

ORGERON, Marsha. "'You Are Invited to Participate: Interactive Fandom in the Age of the Movie Magazine", *Journal of Film and Video*, vol. 61, n. 3, 2009, pp. 3-23.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

PICCATO, Pablo. *City of Suspects. Crime in Mexico City, 1900-1931*. Durham: Duke University Press, 2001.

PRINCE, Gretchen. "Fighting Bacteria, the Bible, and the Bottle. Projects to Create New Men, Women, and Children". En: Beezley, William H. (ed.). *A Companion to Mexican History*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011, pp. 505-515.

SARAGOZA, Alex. "The Selling of Mexico: Tourism and the State, 1929-1952". En AA.VV. *Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico since 1940*. Durham: Duke University Press, 2001, pp. 91-115.

SCHROEDER-RODRIGUEZ, Paul A. "Latin American Silent Cinema: Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics", *Latin American Research Review*, vol. 43, n. 3, 2008, pp. 33-57.

SERNA, Laura Isabel, "'As a Mexican I Feel It's My Duty: Citizenship, Censorship, and the Campaign Against Derogatory Films in Mexico, 1922-1930", *The Americas* vol. 63, n. 2, 2006, pp. 225-244.

____. *Making Cinelandia. American Films and Mexican Film Culture Before the Golden Age*. Durham, NC: Duke University Press, 2014.

STAMP, Shelley. *Movie-Struck Girls. Women and Motion Picture Culture after the Nickelodeon*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

VASEY, Ruth. *The World According to Hollywood, 1918-1939*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997.

VAUGHN, Mary Kay y Stephen Lewis (eds.). *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham, NC: Duke University Press, 2006.

Fecha de recepción: 7 de septiembre de 2020
Fecha de aceptación: 17 de octubre de 2020

Para citar este artículo:

NAVITSKI, Rielle. "Entre críticos y fanáticas: La recepción de las "divas" italianas en el México posrevolucionario", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica,* n. 6, diciembre de 2020, pp. 149-183. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/326> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Rielle Navitski** es profesora asociada en el Departamento de Teatro y Estudios del Cine de la Universidad de Georgia (EEUU). Es autora del libro *Public Spectacles of Violence: Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil* (2017) y co-editora, con Nicolas Poppe, de la antología *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960* (2017). E-mail: rielle.navitski@gmail.com.

Jacinto Benavente y Camila Quiroga en la ciudad de México, 1921-1923

Ángel Miquel[*]

Resumen: Se recrean en este ensayo algunos aspectos ligados al cine de las giras de las compañías teatrales del dramaturgo español Jacinto Benavente y la actriz argentina Camila Quiroga en la ciudad de México a principios de la década de los veinte. En particular, se da cuenta de la recepción de las adaptaciones fílmicas de obras de Benavente, en el contexto de la exhibición del cine estadounidense y español en la capital.

Palabras clave: México, España, Argentina, adaptaciones fílmicas, teatro.

Jacinto Benavente and Camila Quiroga in México City, 1921-1923

Abstract: In this essay we reconstruct some cinema related aspects regarding the tours of the theater companies of Spanish playwright Jacinto Benavente and Argentine actress Camila Quiroga in Mexico City in the early twenties. In particular, we focus on the reception of film adaptations of Benavente's plays, in the context of the exhibition of American and Spanish cinema in the capital.

Keywords: Mexico, Spain, Argentina, film adaptations, theatre.

Jacinto Benavente e Camila Quiroga na Cidade do México, 1921-1923

Resumo: Neste ensaio são recriados alguns aspectos relacionados ao cinema das turnês das companhias teatrais do dramaturgo espanhol Jacinto Benavente e da atriz argentina Camila Quiroga na Cidade do México no início dos anos vinte. Centramo-nos em particular na recepção de adaptações cinematográficas de obras de Benavente, no âmbito da exibição de cinema americano e espanhol na capital.

Palavras-chave: México, Espanha, Argentina, adaptações cinematográficas, teatro.

La Malquerida

El 26 de noviembre de 1921 se estrenó en trece cines de la ciudad de México una adaptación hollywoodense de la obra *La Malquerida*, del dramaturgo español Jacinto Benavente, que, titulada en inglés *The Passion Flower*, había sido dirigida ese mismo año por Herbert Brenon con la estrella Norma Talmadge en el papel principal. La obra de teatro, interpretada por primera vez en Madrid en diciembre de 1913, se conoció en la capital mexicana apenas unas semanas más adelante, cuando la pusieron en escena simultáneamente las compañías de María Luisa Villegas en el Teatro Ideal y de Ricardo Mutio y Dora Vila en el Teatro Mexicano.[1] Un cronista consideró entonces que esa historia, ubicada en el universo rural y en la que una madre (Raimunda) y una hija (Acacia) se disputan el amor del mismo hombre (Esteban), tenía una altura emocional equiparable a las tragedias de la Antigüedad, y también confirmaba que Benavente, con una buena cantidad de obras conocidas previamente, era "no sólo el más original, fecundo e inspirado, sino también el más grande de los dramaturgos españoles contemporáneos".[2] *La Malquerida* fue adoptada en el repertorio permanente de varias compañías locales y, entre 1915 y 1920, se representó al menos una vez por año en distintos teatros de la ciudad, teniendo como intérpretes eventuales, en el papel de Acacia, a dos damas jóvenes que llegarían a ser muy conocidas: María Tereza Montoya y Prudencia Grifell.[3]

Benavente escribió más de ciento cincuenta obras. Abordó los llamados géneros "grandes" –tragedia, drama y comedia– pero también los sainetes y los juguetes escénicos. La inmediata popularidad de *La Malquerida* la volvió atractiva para el director catalán Ricard de Baños, quien la llevó al cine en 1914. Benavente mismo adaptó y dirigió tiempo después para Cantabria Cines su "comedia de polichinelas" *Los intereses creados* (1918). Entusiasmado con las posibilidades del séptimo arte, fundó luego la

[1] "Espectáculos", *El Diario*, 24 de enero de 1914, p. 5.
[2] "Teatro Mexicano e Ideal", *El Mundo Ilustrado*, 1 de febrero de 1914, p. 15.
[3] Montoya se convertiría en una de las más trascendentes actrices dramáticas locales, mientras que la gallega Grifell participaría en los años cuarenta y cincuenta en una buena cantidad de melodramas cinematográficos filmados en México, haciendo papeles de madre o abuela. La primera comentó en sus memorias, respecto a ese papel en *La Malquerida*: "quién me hubiera dicho entonces, que con esa obra iba a ser mi consagración años más tarde en España, pero haciendo la Raimunda". MONTOYA, María Tereza. *El teatro en mi vida*. México: Botas, 1956, p. 27.

compañía Madrid Cines, para la que escribió el argumento de *La madona de las rosas* (1919), que codirigió con Fernando Delgado.[4] Si bien esos ensayos fílmicos no tuvieron mayor éxito ni de crítica ni de público, supusieron para el dramaturgo una primera incursión en un camino que en 1921 rendiría sus mejores frutos, al adquirir la productora First National los derechos de *La Malquerida* para hacer *The Passion Flower*, lanzada mundialmente con el acostumbrado acompañamiento propagandístico de las compañías de Hollywood.

En México, el comercio de cine estadounidense había estado subordinado, en las dos primeras décadas del siglo, al de las productoras francesas e italianas, pero esto comenzó a cambiar a partir de 1919, cuando las empresas de Hollywood cobraron un peso comercial cada vez mayor. A través de estrategias que incluyeron el establecimiento de oficinas distribuidoras, el diseño de campañas publicitarias para películas específicas, la visita al país de renombradas estrellas, la adquisición de cines para el estreno de producciones propias y el combate diplomático a la extendida práctica de la piratería, los productores de Estados Unidos crearon pronto las condiciones para establecer su hegemonía, a lo que naturalmente ayudó el decrecimiento del empuje de los cines europeos por los estragos sociales debidos a la Primera Guerra Mundial.[5] Uno de los principales indicadores de este cambio fue que la proporción de obras de Hollywood en la cartelera capitalina creciera de 55 por ciento en 1920, a 63 en 1921, 69 en 1922 y 74 en 1923.[6]

Naturalmente, la publicidad de esas cintas se apoyaba en el prestigio de las estrellas. Y por eso, en el caso de *The Passion Flower*, los anuncios previos a su estreno en catorce cines destacaron el nombre y la figura de Norma Talmadge, actriz de la que se había puesto en la ciudad con éxito algunos años antes *Pantea* (*Panthea*, Allan Dawn, 1917). Al mismo tiempo, la publicidad de los distribuidores capitalizó el conocimiento de la pieza de Benavente entre el público mexicano, por un lado, al recuperar el título de la obra original y asentar junto a ella el nombre del "inmortal dramaturgo"[7] y, por otro,

[4] Para las circunstancias de la filmación y recepción de las dos obras en España véase MÉNDEZ LEITE, Fernando. *Historia del cine español, vol. 1*. Madrid: Rialp, 1965, pp. 162-165 y 168-170.
[5] Sobre esto véanse DE USABEL, Gaizka. *The High Noon of American Films in Latin America*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1975, pp. 28-34 y DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930, vol. II Bajo el cielo de México (1920-1924)*. México: UNAM, 1993, pp. 177-178 y 307-328.
[6] AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1920-1929*. México: UNAM, 1999, pp. 465-466.
[7] Anuncio, *El Universal*, 26 de noviembre de 1921, p. 6.

al aludir a la historia de distintas formas, por ejemplo, con la reproducción de una copla que sintetizaba el conflicto:

> El que quiera a la del Soto
> tié pena de la vida.
> Por quererla quien la quiere
> la llaman La Malquerida.[8]



Cartelera parcial de espectáculos de la ciudad de México, *Excélsior*, 26 de noviembre de 1921, p. 6. Hemeroteca Nacional de México.

[8] Anuncio, *El Universal*, 22 de noviembre de 1921, p. 4. Otro anuncio decía: "Señorita: ¿cree Ud. posible que una muchacha ame a un hombre tanto, que llegue a odiarlo? Vea *La Malquerida*", *El Universal*, 21 de noviembre, p. 4.

Después de ver la película, el periodista Marco Aurelio Galindo elogió al director Brenon, quien en su opinión había logrado alejarse de las "españoladas" típicas del cine norteamericano para alcanzar una adaptación escenográfica y argumental fiel a la obra. Pero según el crítico, la película alcanzaba, además, en belleza y verdad, una altura que le permitía superar incluso a las representaciones teatrales. Escribió: "El drama de Benavente se ha prestado admirablemente a la visualidad y al carácter de la cinematografía. La pantalla nos hace vivir y comprender mejor la vida intensa y dramática de *La Malquerida*, que lo hubiéramos hecho nunca en el teatro."[9] Esta preponderancia del cine para captar y transmitir la esencia de la obra se debía, sobre todo, según Galindo, al trabajo de la protagonista, quien con su interpretación de Acacia superaba incluso a las máximas divas de las tablas españolas, "aunque con ello despierte yo –decía– las iras de los furiosos adoradores de la pluma benaventina y los no menos trágicos enojos de los asiduos admiradores de la escena teatral".[10] Este alegato, que se inscribía en una polémica que, desde años antes, había enfrentado eventualmente a los viejos cronistas de teatros con los jóvenes periodistas que defendían el arte del cine,[11] no parece haber tenido mayores repercusiones aparte del comentario del director de *El Universal Ilustrado*, Carlos Noriega Hope –apasionado cinéfilo pero también dramaturgo– quien escribió al pie de la nota: "Como nos gusta respetar las opiniones de nuestros redactores, no decimos al señor Galindo que, posiblemente, este diciendo un enorme disparate. ¡Allá él!"[12]

Al margen de los comentarios de los cronistas, la adaptación hacía evidente que algunas obras literarias podían producir ya considerables beneficios económicos a sus autores. Benavente perteneció a una generación de escritores hispanoamericanos a la que comenzó a abrirse la posibilidad de intervenir provechosamente en el cine, y no sólo a través de la traslación de sus obras a ese medio, sino también como eventuales partícipes directos en las producciones. Algunos autores nacidos al mediar el siglo XIX, como el catalán Ángel Guimerá y el uruguayo Juan Zorrilla de San

[9] GALINDO, Marco Aurelio. "*La Malquerida*", *El Universal Ilustrado*, 1 de diciembre de 1921, p. 34.
[10] *Ibid.*
[11] Véase, por ejemplo, la sección "El teatro se rinde al cine", en mi libro *En tiempos de Revolución. El cine en la ciudad de México, 1910-1916*. México: UNAM, 2013, pp. 120-134.
[12] N de la R, *El Universal Ilustrado*, 1 de diciembre de 1921, p. 34.

Martín, fueron de los primeros en ver regalías provenientes del cinematógrafo, cuando éste se encontraba aún en un periodo formativo; pero Benavente (nacido en Madrid en 1866), Federico Gamboa (México, 1864), Vicente Blasco Ibáñez (Valencia, 1867) y otros de sus contemporáneos se inscribieron en industrias que aspiraban a un gran poder económico o ya lo habían alcanzado.[13] Esos escritores cedieron obras a empresas fílmicas en Francia, Estados Unidos, España o México, mostrando su confianza en que el cine podía ser un buen vehículo de difusión de lo que habían escrito y publicado en libros.[14] Este doble interés (o triple, si se considera que también participaban en escenificaciones), da cuenta de una producción intermedial que, como ha mostrado Daniel Sánchez Salas para el caso de los años veinte en España, era apenas una faceta de la amplia circulación de obras en distintos formatos y que incluía novelizaciones con fotografías, nuevas ediciones de las novelas o piezas originales, y *remakes*.[15] Por otra parte, el interés de esos escritores por el séptimo arte da cuenta de una etapa del desarrollo de los cines hispanoamericanos en la que los oficios aún no terminaban de diferenciarse (novelistas y poetas podían, por ejemplo, asumir eventualmente las tareas de guionistas y directores), lo que se traducía con frecuencia en un nivel de desempeño profesional considerablemente menor al mostrado por las principales productoras de industrias contemporáneas como la estadounidense o la francesa, en las que la división en oficios ya se había establecido.

Una gira de Camila Quiroga

Aún circulaban por los cines de la ciudad de México las copias de estreno de *La Malquerida* cuando, a mediados de diciembre de 1921 llegó a capital la compañía de la

[13] También estuvieron en esa generación los escritores españoles Carlos Arniches (Alicante, 1866), Serafín y Joaquín Álvarez Quintero (Utrera, Sevilla, 1871 y 1873) e incluso Eduardo Marquina (Barcelona, 1879); y uno de los europeos más conocidos de la misma fue el italiano Gabriele D´Annunzio (Pescara, 1863).

[14] Curiosamente, algunas obras de estos escritores adaptadas al cine aparecieron también en el mismo periodo: *Santa* de Gamboa en 1903, *Los intereses creados* de Benavente en 1907 y *Sangre y arena* de Blasco Ibáñez en 1908. Las relaciones de Blasco Ibáñez con el cine son estudiadas por varios autores en un número monográfico coordinado por Cécile Fourrel de Frettes en *Archivos de la Filmoteca*, n. 74, abril de 2018. Sobre el escritor mexicano véase mi ensayo "Para honra y provecho de Federico Gamboa". En: *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México, 1900-1950)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 99-119.

[15] SÁNCHEZ SALAS, Daniel. *Historias de luz y papel. El cine español de los años veinte, a través de su adaptación de la narrativa literaria española*. Murcia: Filmoteca Regional "Francisco Rabal", 2007, pp. 139-190.

actriz argentina Camila Quiroga. En 1910, durante las Fiestas del Centenario de la Independencia, un grupo de gauchos comandados por Francisco Múgica había mostrado sus habilidades ecuestres,[16] mientras que a principios de los años veinte la bailarina y tonadillera Encarnación López, *La Argentinita*, se presentaba en algunas ciudades;[17] pero en el siglo veinte no se había presentado ninguna compañía teatral argentina importante en escenarios mexicanos, lo que era un reflejo las escasas relaciones culturales entre los dos países (la colonia de naturales de ese país en México ascendía, según el Censo de 1921, a sólo 286 personas).[18] Por eso la gira de Quiroga creó una considerable expectativa, alimentada por la publicación de entrevistas y fotografías.[19] Además, antes de su debut, la artista hizo una breve presentación ante el público metropolitano. Un periodista consignó que el domingo de Navidad, ante un lleno total en la plaza de Toros, pues estaban programados los célebres diestros Rodolfo Gaona y Juan Belmonte, veinte mil espectadores se levantaron "como un solo cuerpo para ofrendar una ovación delirante a Camila Quiroga, el ídolo de los teatros bonaerenses, que llega a estas tierras para desflorar las rosas de la poesía y la tragedia argentinas".[20]

La compañía debutó en el teatro Arbeu el 29 de diciembre, con la presencia entre el público del presidente de la república, el ministro argentino y otras personalidades. Manuel Bauche Alcalde, cronista de *El Demócrata* que firmaba bajo el seudónimo de *Duque de Mantua*, quedó deslumbrado por la belleza, la elegancia y el buen desempeño

[16] Sobre el carismático personaje supuestamente muerto al intentar asesinar a Pancho Villa en 1915 véanse, entre otras notas, "Una fiesta agradable e interesante ofrecida por los gauchos argentinos", *El Imparcial*, 28 de septiembre de 1910, p. 11; "La sangrienta venganza del *Gaucho*", *El Imparcial*, 15 de febrero de 1911, p. 1; "Francisco Múgica, el famoso gaucho argentino", *Diario del Hogar*, 30 de octubre de 1914, p. 4, así como GALARZA, Raúl. "Merecida recordación para un centauro criollo, Francisco Laudelino Mujica", 2005. Disponible en: http://www.acciontv.com.ar/soca/notas/marzo12/2.htm. [Acceso: 28 de mayo de 2016].

[17] "Encarnación López, la popular *Argentinita*, se despide del público metropolitano", *El Demócrata*, 29 de marzo de 1921, p. 2.

[18] Véase SALAZAR ANAYA, Delia. *La población extranjera en México (1895-1990). Un recuento con base en los Censos Generales de Población*. México: INAH, 1996, p. 103.

[19] Véanse, entre otras, "La actriz argentina Camila Quiroga. Su próxima temporada en México", *El Universal*, 27 de noviembre de 1921, 2ª. sección, p. 1, y "Entrevista con Camila Quiroga", *El Demócrata*, 25 de diciembre de 1921, p. 3.

[20] HORTA, Manuel. "Crónicas metropolitanas", *El Informador*, 1 de enero de 1922, p. 9.

actoral de Quiroga, aunque deploró la obra *La serpiente*, de Armando Moock, demasiado cruda en su opinión, en lenguaje y situaciones, para la sensibilidad mexicana. Escribió por eso: "Tenemos que acostumbrarnos, y quizá nos acostumbraremos, a este género especial que nos pone en contacto con un país que, hermano por la sangre española, no lo es del todo por las costumbres".[21] Otra pieza puesta días después en el mismo teatro, la comedia *El amigo Raquel*, de Alberto Weisbach, gustó más al cronista. Desarrollada en el ambiente noctámbulo "de la gran ciudad pecadora" (Buenos Aires), la comedia lo atrajo por "su lenguaje, sus modismos, su argot especial, sus costumbres desordenadas", aunque desde luego lo que despertó sus mayores elogios fue la presencia de la actriz principal, "arrebatadora, como siempre, y luciendo unas *toilettes* elegantísimas (…) Muy linda, lindísima en toda la obra".[22]

La compañía presentó en total treinta y cinco piezas durante su estancia de tres meses en México, en su mayor parte de autores sudamericanos y desconocidas hasta entonces en el país.[23] Luego de asistir a algunas de ellas, Federico Gamboa consignó en su diario estar "muy impresionado de veras" por la potencia dramática del grupo, pero sobre todo por la primera actriz, "mujer inquietante y nerviosa" poseedora de "dotes poco comunes". Gamboa, quien además de novelas había escrito obras de teatro, visitó a Quiroga y logró que ésta aceptara incorporar a su repertorio *La venganza de la gleba*.[24]

---

[21] *DUQUE DE MANTUA*. "El debut de la compañía de Camila Quiroga", *El Demócrata*, 30 de diciembre de 1921, p. 12. El diplomático y escritor Moock era chileno, aunque vivió por largas temporadas en Buenos Aires, donde murió.

[22] *DUQUE DE MANTUA*. "Estreno de *El amigo Raquel* en el Arbeu", *El Demócrata*, 16 de enero de 1922, p. 8. El dramaturgo uruguayo Weisbach desarrolló su carrera en Argentina.

[23] *DUQUE DE MANTUA*. "Despedida de la excelsa Camila Quiroga", *El Demócrata*, 27 de marzo de 1922, p. 3. Otras obras presentadas por la compañía fueron: *La fuerza ciega*, del uruguayo Vicente Martínez Cuitiño; *Maridos caseros*, del argentino Ricardo Hicken; *Barranca abajo*, del uruguayo Florencio Sánchez; *Bendita seas*, del francés radicado en Argentina Alberto Novión; *Los mirasoles*, del argentino Julio Sánchez Gardel; *Escuela de cocotas* o *El profesor de buenas costumbres* de los franceses Armonty y Gerbidon, y *La brecha*, del argentino Pedro Benjamín Aquino. Véase *DUQUE DE MANTUA*. "Camila Quiroga", *El Demócrata*, 8 de marzo de 1922, p. 2.

[24] GAMBOA, Federico. *Mi diario VII (1920-1939)*. México: Conaculta, 1996, entradas del 25 al 29 de marzo de 1922, pp. 65-67. La compañía de Quiroga realizó representaciones de este drama en una nueva gira a México en 1923, así como, posteriormente, en Buenos Aires. *Idem*, entradas del 5-9 de marzo de 1923 y 16-17 de septiembre de 1924, pp. 113 y 131, respectivamente.

Los dos habían tenido contacto reciente con el mundo del cine: Gamboa debido a la adaptación en México de sus obras *Santa* y *La llaga*, dirigidas por Luis G. Peredo en 1918 y 1919. Por su parte, cinco años antes Quiroga había debutado en el cine al participar junto con Benito Bianquet, Luis Arata, Eva Franco y Pedro Gialdroni en el reparto de *Resaca* (1916), dirigida por Atilio Lipizzi sobre la obra homónima del mismo autor de *El amigo Raquel*; entre ese año y 1919, la actriz participó en nueve cintas, entre ellas *Juan sin ropa* (1919), del director francés radicado en Argentina Georges Benoît.[25]

La experiencia cinematográfica de Gamboa fue ambivalente, pues a pesar de que agradeció los ingresos procurados por la explotación de sus derechos en el nuevo medio, no estuvo satisfecho con el resultado ni tuvo la impresión, en general, de que el cine fuera capaz de producir obras de altura artística.[26] En cuanto a Quiroga, la ampliación de su carrera fue similar a la de otras actrices hispanoamericanas, quienes se involucraron ilusionadas en la creación fílmica siguiendo los pasos de celebridades como la francesa Sarah Bernhardt y la italiana Lyda Borelli.[27] Como en el caso de los escritores convertidos en cineastas, ese tránsito de la escena a la pantalla pocas veces produjo resultados satisfactorios permanentes. Por otra parte, el que Quiroga no aprovechara su viaje para exhibir alguna de sus cintas fue un episodio más del magro intercambio cultural entre México y Argentina, reflejado en el campo del cine en que durante la década de los veinte se exhibiera sólo una cinta silente mexicana en Buenos Aires (*Tabaré*, Luis Lezama, 1917) y una hecha por argentinos en la ciudad de México (*Una nueva y gloriosa nación*, Albert Kelley, 1928), en los dos casos distribuidas por empresas norteamericanas.[28]

---

[25] Sobre esta cinta de contenido social, en la que participó Quiroga también como coproductora, véase CUARTEROLO, Andrea. "Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1930)". En: Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, pp. 153-156.

[26] El productor Germán Camús pagó en 1918 a Gamboa 500 pesos por los derechos de *Santa*, otros 1250 en 1921 como indemnización por no haber considerado regalías para él en la explotación internacional de la película y 500 más en 1922 a cambio de su autorización para la venta de una copia de la película en Nueva York. Véase "Para honra y provecho de Federico Gamboa", *op. cit.*, p. 104.

[27] En México, Mimí Derba, actriz de género chico de la misma edad exacta que Camila Quiroga, incursionó también en el séptimo arte, como intérprete, argumentista, productora y directora. Véase mi libro *Mimí Derba*. México: Archivo Fílmico Agrasánchez / Filmoteca de la UNAM, 2000, pp. 45-81.

[28] CUARTEROLO, Andrea. "Antes de Babel. Prácticas transnacionales en el cine mexicano y argentino del periodo silente". En: Lusnich, Ana Laura; Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds.). *Pantallas*



Portada del semanario *El Universal Ilustrado*, 8 de diciembre de 1921. Hemeroteca Nacional de México.

transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico. Buenos Aires: Imago Mundi y Cineteca Nacional de México, 2017, pp. 6-17.

Quiroga fue agasajada por diversos sectores de la sociedad. Por ejemplo, la Secretaría de Educación Pública –creada por José Vasconcelos en 1921– organizó un festival dedicado a la artista, que incluyó la interpretación de canciones de Manuel Castro Padilla, Ricardo Castro y Manuel M. Ponce, la ejecución de un jarabe y otros bailes mexicanos y, para cerrar, la interpretación de los himnos de Argentina y México a cargo del Cuerpo de Profesores de Orfeones Populares y de la Orquesta Regional.[29] Vasconcelos y otros artistas e intelectuales condujeron a la distinguida visitante y a algunos de sus colegas al ex convento de Tepotzotlán y a las pirámides de Teotihuacán.[30] Personalidades del gremio teatral ofrecieron a la artista nuevos homenajes y banquetes.[31] Para no quedar atrás, el Ayuntamiento capitalino le brindó un festival al que acudieron "las principales figuras de nuestros altos círculos sociales, altas personalidades de la actual administración y miembros del H. Cuerpo Diplomático". El programa incluyó canciones mexicanas dirigidas por sus autores, Miguel Lerdo de Tejada y Eduardo Vigil y Robles, y recitaciones a cargo de Luis G. Urbina.[32] Por si fuera poco, unos días antes de que Quiroga dejara el país, la Asociación Nacional de Charros le ofreció un ágape en el Hipódromo de la Condesa, donde se sirvieron pulque y mole, mientras los charros mostraban sus habilidades para colear becerros, lazar potros brutos y florear reatas. Se dijo que Quiroga pudo así llevar a su patria "el recuerdo de lo que no es el México modernizado", admirando "las proezas de nuestros prototipos nacionales, los bizarros charros".[33]

La temporada de Camila Quiroga la convirtió en la artista teatral sudamericana más apreciada en México hasta entonces. En una editorial anónima de *El Demócrata* se expresó que su paso por el país marcaba "la misión más intensa y más efectiva de acercamiento hispano-americano que registra la historia de nuestra diplomacia", misión que al suscitar expresiones elocuentes de fraternidad, había hecho renacer

[29] "El homenaje de la Secretaría de Educación Pública a la notable artista Camila Quiroga", *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, 1 de mayo de 1922, p. 335 y 352.
[30] "Excursión a las pirámides de Teotihuacán en obsequio de Camila Quiroga", *El Demócrata*, 29 de marzo de 1922, p. 3.
[31] "Prepárase una manifestación de simpatía a Camila Quiroga", *El Demócrata*, 17 de febrero de 1922, p. 12.
[32] "Vida social", *El Demócrata*, 30 de marzo de 1922, p. 2.
[33] "Prepárase una manifestación de simpatía a Camila Quiroga", *El Demócrata*, 17 de febrero de 1922, p. 12.

"las esperanzas de un acercamiento entre las repúblicas del Bravo y del Plata".[34] Por su parte, *Duque de Mantua* escribió:

> …ha sido la actriz que mayores homenajes y honores ha recibido en México. No tan sólo de la sociedad mexicana, que ha tenido las más altas distinciones para la dama exquisita y nobilísima (…); sino los más encumbrados dignatarios, los más conspicuos miembros del poder público; los representantes de la comunidad; los portavoces de la cultura citadina; la prensa seria y poderosa, todo lo que en México vale y piensa, lo que representa la aristocracia del talento, escritores, pintores, músicos, cantantes, todos se han unido en un solo movimiento de admiración y de cariño, y han levantado (…) en un pedestal (…) la espiritual figura de Camila Quiroga…[35]

En junio de 1922 la Secretaría de Industria y Comercio del gobierno del presidente Álvaro Obregón impulsó un proyecto para crear una línea de vapores entre México y Sud-América. Entonces apareció en la prensa un comentario que celebraba esta iniciativa, pues

> …nuestro alejamiento es mucho mayor con Argentina y con el Brasil que con los (…) países europeos. (…) de Veracruz a Buenos Aires hay tal separación como si se tratara de hemisferios distintos.
>
> El cadáver de Amado Nervo vino en un barco de guerra [desde Montevideo, en 1919]. El cuerpo de Jesús Urueta llegó a su tierra natal en un buque petrolero [desde Buenos Aires, en 1920] (…) No hay más barcos directos para Sud-América que los buques tanques de las compañías petroleras, destinados exclusivamente a su tráfico y sin condiciones para pasajeros ni otra clase de cargamentos.
>
> Y así resulta que los periódicos, los libros, las mercaderías típicas, los frutos de la tierra, los efectos susceptibles de intercambio, el *tourismo* y todo lo que significa unión material, se realiza de un modo difícil, retardando al mismo tiempo el estrechamiento espiritual.
>
> La intensificación del comercio entre México y Sud-América tiene un aspecto excepcional de empresa grandiosa. Nuestra gran civilización latina necesita hacerse más fecunda por medio de los contactos prácticos y tangibles.[36]

El anónimo editorialista concluía celebrando esta empresa gubernamental, que había sido precedida pocos meses antes por los empeños panamericanistas de Vasconcelos y algunos de sus colegas en la Secretaría de Educación Pública, y por la visita al país

[34] "Una embajada que solicita sus cartas de retiro", *El Demócrata*, 28 de marzo de 1922, p. 3.
[35] *DUQUE DE MANTUA*. "Despedida de la excelsa Camila Quiroga", *El Demócrata*, 27 de marzo de 1922, p. 3.
[36] "Una línea de vapores para Sud-América", *El Demócrata*, 13 de junio de 1922, p. 3.

de "la gentil embajadora Camila Quiroga, que nos trajo con el ritmo y la gracia de su arte un poco del espíritu argentino".[37]

Una gira de Jacinto Benavente

Como vimos, en 1919 Benavente fundó la productora Madrid Cines, para la que escribió el argumento y codirigió con Fernando Delgado *La madona de las rosas*.[38] Esta comedia melodramática en la que se retrataba el ambiente de la bohemia artística llegó a la cartelera de la ciudad de México en mayo de 1922. Era una muestra más de un cine, el español, del que desde 1913 se conocieron una treintena de producciones.[39] Quince de ellas habían tenido tras el megáfono a Alberto Marro y/o Ricard de Baños, tres a Magí Muriá y dos a Joan María Codina. Como parte del intento general en la época por prestigiar el cine a través de otras artes, fungían como primeras figuras en varias de estas películas intérpretes teatrales como Enrique Borrás, María Guerrero, Raquel Meller, Margarita Xirgu y Tórtola Valencia. Y entre las cintas exhibidas hubo siete que, siguiendo el mismo propósito, adaptaron obras literarias narrativas (*La gitanilla* de Cervantes, *Sangre y arena* de Blasco Ibáñez, *La España trágica* de Pedro de Répide y *Barcelona y sus misterios* de Antonio Altadill), o teatrales (*Locura de amor* de Manuel Tamayo y Baus, *Sacrificio* de Pedro Giralt y Alemany y *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch). *La madona de las rosas* se inscribía en ese mismo empeño y sus anuncios mencionaron que se trataba de una película "del insigne dramaturgo don Jacinto Benavente".[40] Pero puesto que su argumento había sido escrito directamente para el cine, la película no pudo beneficiarse –como había ocurrido con *La Malquerida*– del conocimiento previo de una pieza literaria entre el público. Por eso la publicidad tuvo que acudir a otros recursos, como subrayar el "Ruidoso triunfo de Carmen Ruiz

[37] *Ibid.*

[38] De hecho, esa fue la primera y última película de la compañía. Véase HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino. "Historia de *La madona de las rosas,* primer film de Jacinto Benavente", *Cinegramas*, 3 de mayo de 1936; cit. en CÁNOVAS BELCHI, Joaquín T. y Julio Pérez Perucha. *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cinema español*. Murcia: Universidad de Murcia y Asociación Española de Historiadores del Cine, 1991, pp. 176-178.

[39] Véase la lista, anexa a este ensayo, "Estrenos de películas españolas de argumento en la ciudad de México (1913-1921)".

[40] Anuncio, *Excélsior*, 2 de mayo de 1922, p. 6.

Moragas de Gaona" que, si bien era una actriz prácticamente desconocida para el público capitalino, estaba casada con el célebre torero mexicano Rodolfo Gaona.[41]



Cartelera parcial de espectáculos de la ciudad de México. *Excélsior*, 2 de mayo de 1922, p. 6. Hemeroteca Nacional de México.

[41] Gaona apareció en documentales como *Corrida de Covadonga* (Roberto A. Turnbull, 1921) y las películas de ficción *Oro, sangre y sol* (Miguel Contreras Torres, 1923) y *El último día del torero* (Rafael Trujillo, 1925).

Impulsada por una empresa de mucho menos empuje económico que la hollywoodense que lanzó meses antes *La Malquerida* (como fue evidente, por ejemplo, en el tamaño, el número y la frecuencia de publicación de sus anuncios), *La madona de las rosas* tuvo un paso fugaz por los cinco cines en los que se estrenó a principios de mayo de 1922 y no fue reseñada por los periodistas de la ciudad de México. Uno de los factores de su falta de resonancia fue que tuvo la mala suerte de coincidir en cartelera con la exitosísima *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (*The Four Horsemen of Apocalypse*, Rex Ingram, 1921), adaptación hollywoodense de la novela de Blasco Ibáñez sobre la Primera Guerra Mundial que lanzó como estrella a Rodolfo Valentino, y que el teatro Iris anunciaba en los diarios, cada día, como un récord de exhibición en la capital.[42]

La popularidad como autor de Benavente llegó a uno de sus puntos culminantes al concedérsele a fines de 1922 el Premio Nobel de Literatura. Pocas semanas después de este acontecimiento, muy celebrado en la prensa iberoamericana, el dramaturgo emprendió con su compañía una gira por México y otros países del Nuevo Continente. A diferencia de lo que ocurría con las relaciones culturales entre México y Argentina, existían añejos y profundos vínculos entre México y España, derivados en parte de la presencia en el país de una nutrida colonia peninsular, que en 1921 sumaba 26,675 individuos, la mitad de ellos en la capital.[43] Así, era práctica común de los artistas de teatro españoles hacer giras en México.[44] Pero era la primera vez que la compañía del laureado Benavente hacía el cruce atlántico hacia Veracruz, lo que naturalmente creó enormes expectativas.

---

[42] Por ejemplo, en el anuncio publicado en *Excélsior* el 5 de mayo de 1922, p. 7, se decía que la cinta llevaba "44 exhibiciones consecutivas, siempre con teatro lleno. La única que ha batido este récord en México". Finalmente, la cinta permaneció cuatro semanas en el Iris, con tres funciones diarias. (Véase AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 118). Esa cinta también constituyó un éxito de público en España, de acuerdo con lo afirmado en COUTEL, Evelyne. "Blasco Ibáñez colabora con Hollywood: la prensa de cine opina (1921-1928)", *Archivos de la Filmoteca*, n. 74, abril de 2018, p. 55.

[43] SALAZAR ANAYA, Delia, *op. cit.*, pp. 101 y 243.

[44] Sobre el "eterno viaje" de las compañías peninsulares por América escribe DÍAZ LÓPEZ, Marina en "Mujeres a toda costa. Dos adaptaciones de los hermanos Álvarez Quintero en el cine latinoamericano: *Novios para las muchachas* (1941) y *Doña Clarines* (1950)". En: Gallardo-Saborido, Emilio J. y Jesús Gómez-de-Tejada (eds.). *Los escenarios móviles: diálogos teatrales y fílmicos entre Andalucía y Latinoamérica*. Sevilla: ArCiBel Editores, 2018, pp. 21-26.



Portada de *Revista Española*, 20 de febrero de 1923. Hemeroteca Nacional de México.

A partir de su desembarco en febrero y hasta su despedida del país en abril de 1923, Benavente tuvo una febril actividad presentando sus obras, leyendo poesías e impartiendo conferencias. El escritor fue objeto de homenajes organizados por particulares o grupos como el Cabildo y el Consejo Cultural capitalinos y el Casino Español;[45] caricaturas y retratos suyos, acompañados por notas y entrevistas, aparecieron en diarios y semanarios,[46] e incluso su figura se mostró en movimiento en algún reportaje cinematográfico.[47] Por cierto, la compañía de Benavente incorporaba a la primera actriz Lola Membrives, nacida en Buenos Aires y afincada en España, lo que llevó a que, al regresar Camila Quiroga a México para una segunda temporada de presentaciones, las dos argentinas trabajaran simultáneamente durante un breve periodo en distintos teatros de la ciudad.[48] Otra

[45] "Homenaje a Gabriela Mistral, Jacinto Benavente y Díaz Mirón", *El Mundo*, 7 de febrero de 1923, p. 6; Anuncio del Casino Español, *El Mundo*, 12 de febrero de 1923, p. 7; "Sociedad", *El Mundo*, 22 de febrero de 1923, p. 5; "Comida íntima en honor de Benavente", *El Mundo*, 5 de abril de 1923, p. 2.

[46] Véase *El Universal*, 6, 13 y 15 de febrero de 1923, pp. 1, 6 y 8, respectivamente; *Revista Española*, 20 de febrero de 1923, portada; *El Mundo*, 29 de enero, 15, 17 y 21 de febrero de 1923, pp. 4, 3, 3 y 7, respectivamente.

[47] La revista *Novedades gráficas* de *El Demócrata*, patrocinada por el diario de ese nombre y el cine Olimpia, incluyó en su número 3 "actualidades con Jacinto Benavente, juegos de foot-ball, Kid Savage". Anuncio, *El Demócrata*, 23 de marzo de 1923, p. 7.

[48] Desde el debut de la compañía de Benavente, el 10 de febrero, se presentó en el teatro Virginia Fábregas, mientras que la compañía de Quiroga ocupaba el Arbeu; y eso ocurrió durante varias semanas. Anuncios, *El Mundo*, 27 de febrero de 1923, p. 7. En esa segunda temporada de la argentina volvió a reconocerse que "A su labor se debe el acercamiento intelectual y cordial que se inicia entre los pueblos iberoamericanos. Sus *tournées* artísticas han ido borrando poco a poco ese desconocimiento en que estábamos respecto a naciones hermanas." ORTEGA. "El retorno de Camila Quiroga", *El Universal Ilustrado*, 4 de enero de 1923, pp. 30-31.

estrella llegada del sur, la declamadora Berta Singerman, también causaría sensación entre los capitalinos durante los últimos meses de 1923.[49]

Como parte de la estancia de Benavente en la ciudad de México, se estrenó la película *Los intereses creados*. Esta comedia en la que los pícaros Leandro y Crispín revelan con sus trapacerías el entramado corrupto de la "buena sociedad", se había representado numerosas veces en escenarios capitalinos desde su estreno en 1908 por la compañía de Virginia Fábregas.[50] Era, entonces, como *La Malquerida*, una pieza bien conocida por los aficionados al teatro. Además, la compañía ofreció ahora la pieza en algunas funciones. Y a esa preparación virtual para el lanzamiento de "la magna película dirigida por su ilustre autor" se sumó el anuncio de que el día del estreno Benavente sería objeto "de un grandioso homenaje".[51] Sin embargo, algo no funcionó y *Los intereses creados* no tuvo repercusión entre el público y la crítica de México (lo que, por cierto, también ocurrió cuando la cinta se puso en Madrid).[52]

En el mismo programa que ofreció la obra de Benavente se puso *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921), que adaptaba la zarzuela de Ricardo de la Vega y Tomás Bretón. Estrenada en Madrid en febrero de 1894, la pieza fue llevada sólo unos meses después a la ciudad de México donde se representó con frecuencia en los años que siguieron.[53] Después de casi tres décadas de ser vista y oída, *La verbena de la Paloma* era muy popular en la capital y para complacer a los conocedores se anunció que las exhibiciones de la "super-producción española" que la adaptaba serían acompañadas por "música especial del maestro Bretón".[54]

---

[49] DE LOS REYES, *op. cit.*, pp. 391-392.

[50] Entre las primeras notas sobre sus representaciones en México están AGÜEROS, Agustín. "Crónica teatral", *El Tiempo Ilustrado*, 24 de mayo de 1908, p. 9, y "Crónicas teatrales", *El Imparcial*, 6 de julio de 1908, p. 2.

[51] Anuncio, *El Universal*, 5 de febrero de 1923, p. 4.

[52] MÉNDEZ LEITE, o*p. cit.*, p. 168.

[53] Una de sus primeras reseñas en el país apareció en FRITZ. "Teatro Nacional", *El Universal*, 5 de diciembre de 1894, p.

[54] Anuncio, *El Universal*, 8 de febrero de 1923, p. 5.


Jueves, 8 de febrero de 1923. EL MUNDO.—MEXICO, D. F. PAGINA SIE

DIVERSIONES. DIVERSIONES. DIVERSIONES. DIVERSIONES DIVERSIONES. DIVERSIONES DIVERSIONES DIVERSIONES

CINES.

-Recuerda Usted "Hasta Después de la Muerte."— "Alas Abiertas." "Carmen" y "En la Hacienda" Vea el Próximo SABADO 10

LA PARCELA

Inspirada en la novela del Licenciado JOSE LOPEZ PORTILLO Y ROJAS

Es una película de los Estudios Centro que de seguro le gustará

Hoy JUEVES — SENSACIONAL ESTRENO

DE LA MAGNA CINTA

LOS INTERESES CREADOS

DIRIGIDA POR SU AUTOR JACINTO BENAVENTE Y REPRISE

LA VERBENA DE LA PALOMA

Cines: Ufa, Mundial, Odeón, San Juan de Letrán, Fausto, Lux y Alarcón

CINE SAN JUAN DE LETRAN

LOS INTERESES CREADOS

CINE VENECIA

ATRACCION DE EGIPTO

CINE BUCARELI

4.30 y 8, ATRACCION DE EGIPTO

"Diarelli" y "Si o No" etc.

GRAN CINE PROGRESO MUNDIAL

LA VERBENA DE LA PALOMA

LOS INTERESES CREADOS

LUNETA 30 Cvs.

ODEON

LA VERBENA DE LA PALOMA

LOS INTERESES CREADOS

UNETA 30 CENTS.

TRIANON PALACE

Los Intereses Creados, de Jacinto Benavente

SALON ROJO — HOY

LA ATRACCION DE EGIPTO

50 Cts.

CINE SAN HIPOLITO

EL MUNDO, 5 Centavos

TEATRO OLIMPIA — HOY

EVA, LA MUJER ETERNA

CINE 5 DE MAYO

LA VERBENA DE LA PALOMA

LOS INTERESES CREADOS

EL MUNDO, el mejor Diario Vespertino

FRONTONES

Frontón Hispano-Mexicano, S. A.

PRIMER PARTIDO A 35 TANTOS

Azules: ECENARRO y GASPAR

Blancos: IRUN y ELOLA menor

SEGUNDO PARTIDO A 35 TANTOS

Azules: OLAZABAL y ALTAMIRA

Blancos: ALFONSO y LIZARRAGA

TOROS.

EL TOREO

Gran Becerrada

6 HERMOSOS BECERROS 6

Rodolfo Gaona

TEATROS.

BENAVENTE EN EL FABREGAS

DEBUT SABADO 10

"EL MAL QUE NOS HACEN"

TEATRO ARBEU

Beneficio de Camila Quiroga

TEATRO PRINCIPAL

HOY JUEVES 8 DE FEBRERO

Dos Soberbias Funciones.

ALEGRIA Y ENHART

APRES L'OPERA

TEATRO COLON

Presentación al público mexicano

AMALIA DE ISAURA

Quién es el Que Hizo la Fotografía de la Parcela

FUE ASALTADO UN OBRERO

Teatro IDEA

LA SIN VENTU

EL ARDID

Apres L'Opera se E nará Esta Noche el Principal

El Sábado 10 del Corr te se Presentará al P blico de México Amalia de Isaura

HUBO OTRO TEMBLOR TIERRA HOY EN OAXAC

UNA MINUCIOSA REVIST

Cartelera parcial de espectáculos de la ciudad de México. *El Mundo*, 8 de febrero de 1923, p. 7. Hemeroteca Nacional de México.

Luego de asistir a una función de las dos películas, Rafael Bermúdez Zataraín escribió una nota en la que, sin mencionar a *Los intereses creados*, dedicaba estas elogiosas palabras a la obra de Buchs:

> Ahora que los españoles han comprendido la verdadera labor que han de desarrollar en sus películas, encontramos (…) que han triunfado. (…) Los sainetes españoles y muchas de las zarzuelas que tan célebres se han hecho (…) tienen motivos magníficos para lograr películas de

> interés indudable y de posible mérito, si logra imprimírseles de técnica y de sabor netamente regional. (…) ahora habrán visto aquéllos que suponen que lo más castizo de la Península, o sea el espectáculo de los toros, es necesario para un *film* español, no fue necesario ni por un momento para presentarnos una comedia (…) verdaderamente hispana. (…) *La verbena de la Paloma* es la primera película española que ha sido dignamente manufacturada, estudiada con esmero, con cuidado extraordinario llevada a escena y que tiene lo que no tuvo antes película alguna hecha en España: técnica cinematográfica.[55]

El periodista atinó al identificar un género que podía resultar exitoso entre el público de México y, en los años que siguieron, una alta proporción de las películas silentes españolas exhibidas en la capital estuvo integrada por adaptaciones de obras de género chico; por un lado, las hubo de las zarzuelas *Carceleras* (José Buchs, 1922), *La revoltosa* (Florián Rey, 1924) y *Gigantes y cabezudos* (Florián Rey, 1925) y, por otro, de piezas teatrales de Carlos Arniches a veces también convertidas en zarzuelas, *El pobre Valbuena* (José Buchs, 1923), *Doloretes* (José Buchs, 1923), *Los guapos* (José Buchs, 1923), *Alma de Dios* (Manuel Noriega, 1923) y *La alegría del batallón* (Maximiliano Thous, 1923).[56] De manera simultánea, disminuyó la exhibición de películas en la que los escritores lanzaban sus propias obras. Y, de forma significativa, las últimas dos cintas producidas por Benavente, *Para toda la vida* (1924) y *Más allá de la muerte* (1924), filmadas en París por Benito Perojo para una compañía creada por el escritor, no llegaron a los cines de la ciudad de México.

Referencias bibliográficas

AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1920-1929*. México: UNAM, 1999.

____. *Cartelera cinematográfica 1912-1919*. México: UNAM, 2009.

BELLO CUEVAS, José Antonio. *Cine mudo español 1896-1920. Ficción, documental y reportaje*. Barcelona: Laertes, 2009.

[55] BERMÚDEZ ZATARAÍN, Rafael. "Elisa Ruiz en *La verbena de la Paloma*", *El Universal*, 7 de febrero de 1923, p. 5. La publicidad aprovechó para reproducir esta opinión de Benavente: "…la film favorece, agranda los asuntos teatrales y resuelve multitud de problemas que en la escena quedan planteados. *La verbena de la Paloma*, con sus exquisiteces originarias, es, a mi juicio, una rotunda prueba de cuánto se puede esperar del cinematógrafo, para bien del arte". Anuncio, *El Mundo*, 3 de febrero de 1923, p. 5.

[56] Entre 1923 y 1929 se estrenaron 27 películas españolas en la ciudad de México. AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, pp. 465-469.

CÁNOVAS BELCHI, Joaquín T. y Julio Pérez Perucha. *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cinema español*. Murcia: Universidad de Murcia y Asociación Española de Historiadores del Cine, 1991.

COUTEL, Evelyne. "Blasco Ibáñez colabora con Hollywood: la prensa de cine opina (1921-1928)", *Archivos de la Filmoteca*, n. 74, abril de 2018, pp. 51-68.

CUARTEROLO, Andrea. "Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1930)". En: Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, pp. 153-156.

____. "Antes de Babel. Prácticas transnacionales en el cine mexicano y argentino del periodo silente". En: Lusnich, Ana Laura; Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds). *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi y Cineteca Nacional de México, 2017, pp. 6-17.

DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. II Bajo el cielo de México (1920-1924)*. México: UNAM, 1993.

DE USABEL, Gaizka. *The High Noon of American Films in Latin America*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1975.

DÍAZ LÓPEZ, Marina. "Mujeres a toda costa. Dos adaptaciones de los hermanos Álvarez Quintero en el cine latinoamericano: *Novios para las muchachas* (1941) y *Doña Clarines* (1950)". En: Gallardo-Saborido, Emilio J. y Jesús Gómez-de-Tejada (eds.). *Los escenarios móviles: diálogos teatrales y fílmicos entre Andalucía y Latinoamérica*. Sevilla: ArCiBel Editores, 2018, pp. 15-68.

GAMBOA, Federico. *Mi diario VII (1920-1939)*. México: Conaculta, 1996.

MÉNDEZ LEITE, Fernando. *Historia del cine español*, vol. 1. Madrid: Rialp, 1965.

MIQUEL, Ángel. *Mimí Derba*. México: Archivo Fílmico Agrasánchez / Filmoteca de la UNAM, 2000.

____. *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

____. *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México, 1910-1916*. México: UNAM, 2013.

MONTOYA, María Tereza. *El teatro en mi vida*. México: Botas, 1956.

SALAZAR ANAYA, Delia. *La población extranjera en México (1895-1990). Un recuento con base en los Censos Generales de Población*. México: INAH, 1996.

SÁNCHEZ SALAS, Daniel. *Historias de luz y papel. El cine español de los años veinte, a través de su adaptación de la narrativa literaria española*. Murcia: Filmoteca Regional "Francisco Rabal", 2007.

ANEXO

Estrenos de películas españolas de argumento en la ciudad de México (1913-1921)

Locura de amor (Ricard de Baños, 1909)
Cine Palacio, 31 de marzo de 1913

Magda (Ricard de Baños y Alberto Marro, 1913)
Salón Rojo, 22 de enero de 1914

La gitanilla (Adrià Gual, 1914)
Teatro Alcázar, 15 de junio de 1914

Los amantes de Teruel (Ricard de Baños, 1912)
Teatro Alcázar, 19 de junio de 1914

Don Pedro El Cruel (Ricard de Baños y Alberto Marro, 1911)
Teatro Alcázar, 6 de septiembre de 1914

Ana Kadowa (Fructuós Gelabert y Otto Mulhauser, 1912)
Salón Rojo, 18 de febrero de 1915

Sacrificio / Entre ruinas (Ricard de Baños y Alberto Marro, 1914)
Salón Fausto, 11 de abril de 1915

Pasionaria (Joan María Codina, 1915)
Cine San Juan de Letrán, 28 de noviembre de 1916

Los muertos hablan (Alberto Marro, 1914)
Cine San Juan de Letrán, 5 de diciembre de 1916

El león de la sierra (Alberto Marro, 1914)
Cine Olimpia, 12 de diciembre de 1916

Alexia, la niña del misterio (Alberto Marro, 1914)
Cine Olimpia, 16 de enero de 1917

Un solo corazón / Los muertos viven (Josep de Togores, 1914)
Cine Olimpia, 21 de febrero de 1917

La echadora de cartas (Alberto Marro, 1914)
Cine Venecia, 11 de marzo de 1917

Pacto de lágrimas (Josep María Codina, 1915)
Salón Victoria, 28 de abril de 1917

El idiota de Sevilla (Ricard de Baños, 1916)
Salón Rojo, 15 de mayo de 1917

Sangre y arena (Vicente Blasco Ibáñez, 1916)
Salón Rojo, 10 de julio de 1917

Barcelona y sus misterios (Alberto Marro, 1915)
Teatros Alcázar, María Guerrero y Cervantes; salones Victoria, Allende y Monte Carlo, y cines América, Venecia, Progreso, San Hipólito, Buen Tono, San Juan de Letrán, Iris, Tacuba y Cartagena, a partir del 13 de julio de 1917

La mejor venganza (Godofredo Mateldi, 1916)
Cine Venecia, 3 de agosto de 1917

Vindicator (Magí Muriá, 1917)
Salón Rojo, 7 de marzo de 1918

La deuda del pasado (Alberto Marro, 1914)
Cine Venecia, 4 de septiembre de 1918

El beso de la muerte (Magí Muriá, 1916)
Cines San Hipólito y Venecia, 14 de septiembre de 1918

El nocturno de Chopin (Magí Muriá, 1915)
Cine Venecia, 16 de septiembre de 1918

Elva (Alberto Marro, 1915)
Cine Venecia, 21 de abril de 1920

La pena del Talión (Alberto Marro, 1916)
Cine San Juan de Letrán, 3 de mayo de 1920

Arlequines de seda y oro (Ricard de Baños, 1919)
Cines Trianón Palace, Briseño, Fausto y Santa María la Ribera, 3 de junio de 1920

La España trágica / Tierra de sangre (Rafael Salvador, 1918)
Cines Venecia, San Juan de Letrán, San Hipólito y Casino, 3 de julio de 1920

El león (Aurel Sidney, 1920)
Cines San Juan de Letrán, Casino, Trianón Palace, Venecia, América, San Hipólito y Parisiana, 1 de agosto de 1920

La herencia del diablo (Domènec Ceret, 1917)
Cines Santa María la Redonda, Briseño, Cervantes y San Rafael, 12 de septiembre de 1920

El quinteto del crimen (probablemente *Mefisto,* Joan María Codina y Joan Solà Mestres, 1918)
Cines Progreso, Tlaxpana, Cervantes, Victoria y Palatino, a partir del 25 de diciembre de 1921

Fuentes:

Para los cines y fechas de estreno: AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1912-1919*. México: UNAM, 2009, y *Cartelera cinematográfica 1920-1929*. México: UNAM, 1999.
Para los títulos, directores y fechas de producción: BELLO CUEVAS, José Antonio. *Cine mudo español 1896-1920. Ficción, documental y reportaje*. Barcelona: Laertes, 2009, pp. 185-297.

Fecha de recepción: 16 de abril de 2020
Fecha de aceptación: 23 de octubre de 2020

Para citar este artículo:

MIQUEL, Ángel. "Jacinto Benavente y Camila Quiroga en la ciudad de México, 1921-1923", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica,* n. 6, diciembre de 2020, pp. 184-206. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/272> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

* **Ángel Miquel** (Torreón, Coahuila, 1957) es profesor en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México. Ha publicado antologías de crítica cinematográfica, biografías de pioneros y ensayos sobre cine silente. Entre sus libros recientes están *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948* (México: UNAM, 2016) y *Ponchos y sarapes. El cine mexicano en Buenos Aires, 1934-1943* (Nueva York: Peter Lang, 2020). E-mail: miquel@uaem.mx.

Empreza de Films d'Arte Portugueza, una distribuidora a la conquista de Brasil

Elena Cordero Hoyo*

Resumen: En este artículo me propongo analizar la distribución y exhibición del cine silente portugués en Brasil de la mano de la Empreza de Films d'Arte Portugueza, una compañía compuesta por varios capitalistas que, en 1925, unieron sus esfuerzos y realizaron una fuerte inversión con el objetivo de dar a conocer la producción portuguesa en el mercado brasileño. Aquí presento las primeras hipótesis de una investigación en desarrollo, que cruza puntualmente con la vida y obra de Virgínia de Castro e Almeida, escritora portuguesa y productora de cine a principios de los años veinte. Sus dos únicos largometrajes de ficción, *Sereia de Pedra* (1922) y *Os Olhos da Alma* (1923), fueron dos de los principales atractivos del programa portugués presentado en las pantallas brasileñas en 1925.

Palabras clave: distribución cinematográfica, Brasil, cine portugués, Empreza de Films d'Arte Portugueza, Virgínia de Castro e Almeida.

Empreza de Films d'Arte Portugueza, a distributing company conquering Brazil

Abstract: This article analyzes the distribution and exhibition of silent Portuguese cinema in Brazil at the hands of the Empreza de Films d'Arte Portugueza, a company established in 1925 by several capitalists with the objective of presenting Portuguese productions in the Brazilian market. Here, I present the first hypotheses of my research on the Empreza de Films d'Arte Portugueza which, occasionally, crosses with the life and work of Virgínia de Castro e Almeida, Portuguese writer and cinema producer at the beginning of the twenties. Her only two feature films, *Sereia de Pedra* (1922) and *Os Olhos da Alma* (1923), were two of the main attractions of the Portuguese program presented at the Brazilian screens in 1925.

Keywords: film distribution, Brazil, Portuguese cinema, Empreza de Films d'Arte Portugueza, Virgínia de Castro e Almeida.

Empreza de Films d'Arte Portugueza, uma distribuidora à conquista do Brasil

Resumo: Neste artigo proponho-me analisar a distribuição e exibição do cinema mudo português no Brasil pela Empreza de Films d'Arte Portugueza, uma empresa composta por vários capitalistas que, em 1925, uniram os seus esforços e realizaram um forte investimento com o objetivo de dar a conhecer a produção portuguesa no mercado brasileiro. Aqui apresento as primeiras hipóteses de uma pesquisa em desenvolvimento que se cruza pontualmente com a vida e a obra de Virgínia de Castro e Almeida, escritora portuguesa e produtora de cinema no início dos anos vinte. As suas duas únicas longas-metragens de ficção, *Sereia de Pedra* (1922) e *Os Olhos da Alma* (1923) foram dois dos principais focos do programa português exibidos nas telas brasileiras em 1925.

Palavras chave: distribuição cinematográfica, Brasil, cine português, Empreza de Films d'Arte Portugueza, Virgínia de Castro e Almeida.

Introducción

En 1925, se creó la Empreza de Films d'Arte Portugueza Limitada, una distribuidora cinematográfica formada por varios empresarios de Oporto que decidieron invertir importantes sumas de capital para exhibir un ambicioso programa portugués en las pantallas brasileñas. A falta de documentación sobre la compañía, a excepción de un somero texto de Manuel Deniz Silva, la principal fuente de información sobre la formación, objetivos y *modus operandi* de la distribuidora han sido los artículos y anuncios publicados en la prensa periódica brasileña y las cartas escritas por la escritora y productora Virgínia de Castro e Almeida a sus hijos.

En las cartas, Almeida relata sus encuentros con los miembros de la compañía y las ofertas que recibe para ceder los derechos de explotación de películas producidas por su empresa, Fortuna Films. Al ser un documento tan subjetivo, la información será tratada con cautela. Sin embargo, las dificultades intrínsecas a la falta de documentación del periodo y las metodologías de los estudios fílmicos feministas nos enseñan a valorar estas fuentes personales anteriormente despreciadas.[1] En este caso concreto, consideramos que pueden aportar una información privilegiada sobre el proceso de negociación de la compra de derechos de estas películas portuguesas en los años veinte y cómo, desde Portugal, se había idealizado el mercado de exhibición brasileño como un negocio altamente lucrativo.

Consideramos destacable resaltar la falta de información relativa a la Empreza de Films d'Arte Portugueza en las historias del cine portugués. Esto puede ser debido a que su actividad en Portugal fue escasa y a que operaron durante un corto periodo considerado la decadencia de la producción portuguesa de cine mudo.[2] Sin embargo,

[1] BEAN, Jennifer M. "Introduction. Toward a Feminist Historiography of Early Cinema". En: Bean, Jennifer M. y Diane Negra. *A Feminist Reader in Early Cinema*. Durham y Londres: Duke University Press, 2002, p. 3.

[2] BAPTISTA, Tiago. "Franceses típicamente portugueses". En: Baptista, Tiago (org.). *Lion, Mariaud, Pallu*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2003, pp. 94-96.

pocas iniciativas de distribución de películas portuguesas se realizaron con semejante determinación, esfuerzo económico y cantidad de películas como la realizada por la Films d'Arte Portugueza.

1925, el año del desembarco



Folleto de la Empreza de Films d'Arte Portugueza en Brasil. Fuente: Biblioteca Nacional Portuguesa, Área de Música

En los años veinte, en Brasil el 85% de las películas que se exhibían eran realizadas en los Estados Unidos, convirtiéndose en el tercer mercado internacional por detrás de Australia y Argentina.[3] Desde finales de la Primera Guerra Mundial, las *majors* estadounidenses habían abierto oficinas en las principales ciudades brasileñas (San

[3] SOUZA, Carlos Roberto de y Suzana Reck Miranda. "O início do cinema sonoro no Brasil e os (en)cantos da língua". En: Gil Mariño, Cecilia Nuria y Laura Miranda (eds.). *Identity Mediations in Latin American Cinema and Beyond: Culture, Music and Transnational Discourses*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2019, p. 77.

Pablo y Río de Janeiro) y dentro de "un mercado aun desorganizado y carente de producto abundante para desarrollar, (...) impusieron las reglas de funcionamiento y disciplinaron el comercio cinematográfico brasileño", como apuntan Carlos Roberto Souza y Suzana Reck Miranda en su estudio sobre la distribución del film portugués sonoro *A Severa* (Portugal, Leitão de Barros, 1931). El dominio absoluto del cine "*made in Hollywood*" dejaba poco espacio para una tímida cinematografía con poca proyección internacional como era la portuguesa.

El año 1925 es considerado por la historia del cine portugués como un "ano zero" (año cero) refiriéndose a la nula producción de largometrajes narrativos de ficción durante ese año.[4] Sin embargo, fue un año excepcional en términos de distribución y relación con el importante mercado cultural de Brasil, ya que la Empreza de Films d'Arte Portugueza desembarcó en el país con 18 películas (entre largometrajes de ficción, vistas panorámicas y cortometrajes de actualidad) para exhibir. Ese año Portugal representó (sumándole otras dos producciones portuguesas exhibidas y distribuidas por otra compañía) el 1,6% de la cuota de pantalla, un logro que no se repetiría en los años sucesivos.[5] Esta paradoja levanta cuestiones de carácter historiográfico sobre cómo el largometraje de ficción ha sido, hasta ahora, el único formato considerado reseñable, obviando otros como el cortometraje, el documental o la película *amateur*; así como la hegemonía del estudio sobre la producción, en detrimento del resto de procesos involucrados en la industria y cultura cinematográficas.[6]

Como describía el periódico brasileño *Cinearte* al año siguiente, la iniciativa comercial de la Empreza de Films d'Arte "fue una importación al por mayor; por lo que vino, apuesto a que este año no aparecerá una única [película]".[7] La premonición del

[4] RIBEIRO, M. Félix. *Filmes, figuras e factos do cinema português, 1896-1949*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983, p. 215.

[5] De las 20 películas portuguesas censuradas en Rio de Janeiro en el año 1925, se pasó a cinco en 1926 y 1927 y a siete en 1928. BUTCHER, Pedro. *Hollywood e o mercado cinematográfico brasileiro. Princípio(s) de uma hegemonia*. Niterói: Universidad Federal Fluminense, 2019, p. 106.

[6] Paulo Cunha pone en cuestión el término "ano zero" usado en la historia del cine portugués refiriéndose al año 1955 en CUNHA, Paulo. "Para uma história das histórias do cinema português", *Aniki*, vol. 3, n. 1, 2016, p. 36.

[7] Las actas de censura del año 1925 relatan que se sometieron a juicio 1.274 películas, de las cuales 1.065 venían de los Estados Unidos (80,3%); 85 de Francia (6,6%); 52 de Brasil (4%); 24 de Alemania

periodista de *Cinearte* parecía basada en la evidencia de que, hasta ese año, las exhibiciones de los largometrajes de ficción portugueses en las pantallas brasileñas habían sido escasas, irregulares y con atraso respecto al año de producción. Algunos ejemplos habrían sido *Os Crimes de Diogo Alves* (Portugal, João Tavares, 1911), *As Aventuras de Frei Bonifácio* (Portugal, Georges Pallu, 1918), *O Condenado* (Portugal, Mario Huguin y Afonso Gaio, 1921), *Amor de Perdição* (Portugal, Georges Pallu, 1921) y *O Primo Basílio* (Portugal, Georges Pallu, 1923). Atendiendo a la distribución de largometrajes de ficción, las relaciones cinematográficas entre ambos países no eran fluidas ya que, en esa época, ni siquiera se veían beneficiados por la proximidad lingüística que, más adelante, facilitaría los intercambios entre los dos mercados.

Por el contrario, es probable que los noticiarios de actualidad y vistas panorámicas portuguesas se distribuyeran con regularidad en Brasil, donde, debido al pasado colonial y al número de inmigrantes portugueses, las novedades políticas relativas a la monarquía, la revolución o la participación portuguesa en la Primera Guerra Mundial podían suscitar un gran interés.[8] Como apunta Pedro Butcher en su tesis sobre la hegemonía de Hollywood en el mercado cinematográfico brasileño, "la ascensión del *feature* y su cristalización en forma de largometraje narrativo de ficción se toma como una evolución natural del cine".[9] Obedece, principalmente, a estrategias comerciales de Hollywood en las que se buscaba desbancar otras opciones y formatos más cortos y baratos y construir un discurso que asociase las grandes inversiones en la producción con la calidad y el lujo.

(1,9%); 20 de Portugal (1,6%); 19 de Italia (1,5%); 5 de Suiza; 2 de Austria; 1 de Dinamarca y 1 de Inglaterra. "Alguns dados estatísticos", *Cinearte*, n. 26, 25 de agosto de 1926, p.5. "foi uma importação por atacado; a apostar pela que veiu no anno corrente não apparecerá um só" [mi traducción].

[8] Si atendemos a los estrenos con origen en Portugal que aparecen en el buscador digital de la Revista Mnemocine durante el periodo mudo, la inmensa mayoría se refieren a noticiarios cinematográficos y vistas panorámicas y costumbristas en detrimento de un escaso número de largometrajes de ficción. Sin embargo y, a pesar de su utilidad, el buscador no resulta totalmente fiable ya que hemos identificado varios títulos estrenados en las pantallas brasileñas que no aparecen en el buscador, así como errores en las fechas de estreno. http://www.mnemocine.com.br. [Acceso: 31 de agosto de 2020].

[9] BUTCHER, *op. cit.*, p. 213. "[a] ascensâo do feature e a sua cristalização na forma de "longametragem narrativo de ficção" é tomada como uma "evolução" natural do cinema".

De esta forma, la campaña de promoción de la Empreza de Films d'Arte Portugueza apunta en la misma dirección al anunciar que ha adquirido "las super-producciones de la industria cinematográfica portuguesa, que consideró dignas de ser exhibidas en el extranjero", dando a entender implícitamente que quedaron fuera de la selección aquellas producciones que no cumplían requisitos mínimos de calidad.[10] Como observa Deniz Silva, la propia elección de concepto Film d'Arte en el nombre de la empresa indica su apuesta por "presentar esas producciones como obras de elevado prestigio cultural (…) que traducía una voluntad de legitimar el cine a través de su asociación con la literatura, el teatro y la música".[11]

La Empreza de Films d'Arte Portugueza, una iniciativa estratégica

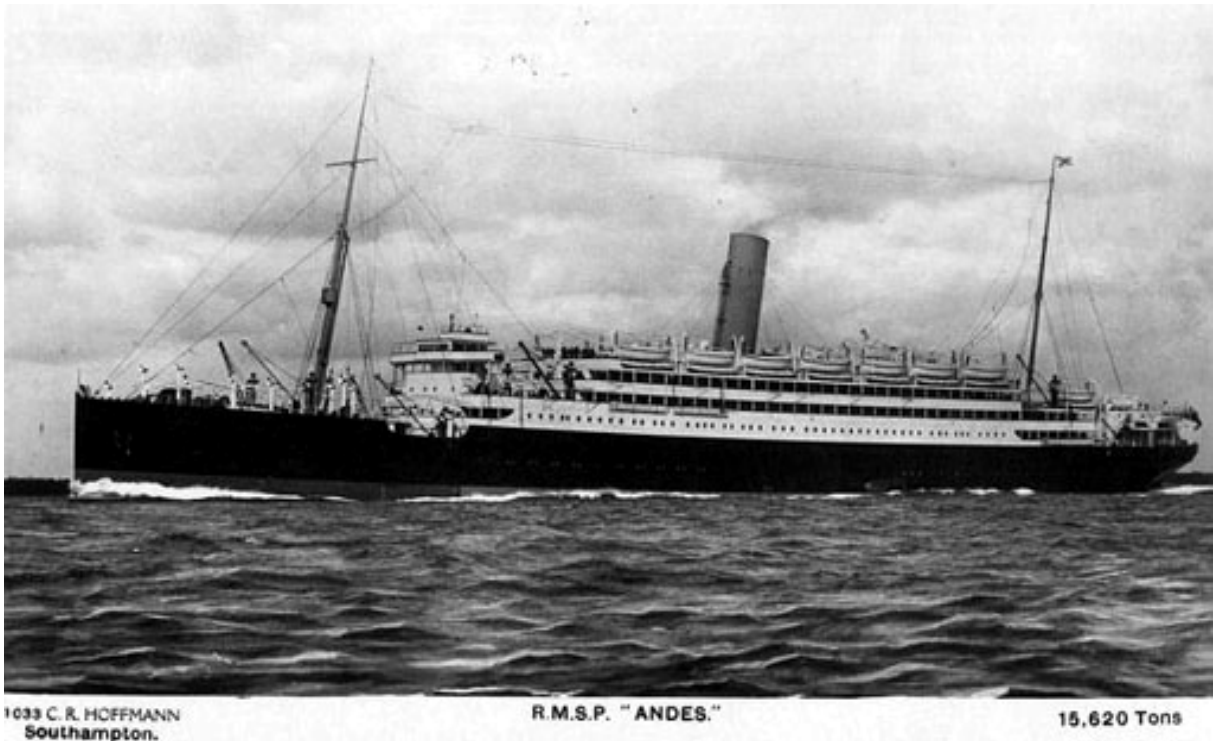
La Empreza de Films d'Arte Portugueza Limitada tenía oficinas en Oporto (Galeria de Paris, 82) y en Río de Janeiro (Rua 7 de Setembro, 111, 2º). Sus administradores delegados eran los señores Aurélio Rocha Brito y Francisco Pereira Lemos que llegaron a Brasil en el segundo trimestre de 1925 en el barco *Andes* con el objetivo de encargarse *in situ* de la distribución de "la mejor producción de la industria cinematográfica de Portugal".[12] Aparte de los delegados, la empresa estaba compuesta, al menos, por los capitalistas Arnaldo Miranda Guimarães (socio-gerente de las casas Wandsheider Cª Ltea y Weber e Cª en Oporto), Raul Monteiro Guimarães (Moagens y *Diario de Noticias*, con oficina en París), Carlos Malheiro Dias (escritor con lazos familiares con Brasil por parte de madre) y José Loureiro (empresario y propietario de teatros y productor de cine en Río de Janeiro).[13]

[10] "Portugal no Brasil", *Jornal do Brasil*, n. 112, 10 de mayo de 1925, p. 11. "Esta empreza adquiriu as super-producções da industria cinematographica portugueza, que considerou dignas de serem exibidas no estrangeiro e propoz-se a apresental-as em todas as cidades do Brasil."

[11] DENIZ SILVA, Manuel. "'Para que mais ressaltassem todas as scenas do emocionante drama': a música de António Tomás de Lima (1887-1950) para o filme Os Lobos". En: *Rino Lupo. Mulheres da Beira. Os Lobos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, 2017, p. 29. [DVD folleto] "[A]postavam na apresentação dessas producções enquanto obras de elevado prestígio cultural (…) que traduzia uma vontade de legitimar o cinema através da sua associação com a literatura, o teatro e a música".

[12] "Os cartazes e a música", *Jornal do Brasil*, n. 112, 10 de mayo de 1925, p. 11.

[13] "Portugal no Brasil", *op. cit.*, p. 11.



Barco Andes de la Royal Mail Steam Packet Company, Federación Regional de Asociaciones Españolas. Fuente: https://www.federacionespanola.com.ar

Los doce largometrajes de ficción portugueses inicialmente escogidos para su estreno en las pantallas brasileñas fueron: *Claudia* (Portugal, George Pallu, 1923, Invicta Film), *O Fado* (Portugal, Maurice Mariaud, 1923, Pátria Film), *O Faroleiro da Torre de Bugio* (Portugal, Maurice Mariaud, 1922, Caldevilla Film), *Os Lobos* (Portugal, Rino Lupo, 1923, Iberia Film), *Lucros... Ilícitos* (Portugal, George Pallu, 1923, Invicta Film), *O Mais Forte!* (Portugal, George Pallu, 1919, Invicta Film), *A Morgadinha de Val-Flor* (Portugal, Augusto de Mello, 1923, Braga Film y Lisboa Film), *Mulheres da Beira* (Portugal, Rino Lupo, 1922, Invicta Film), *Os Olhos da Alma* (Portugal, Roger Lion, 1923, Fortuna Films), *As Pupilas do Sr. Reitor* (Portugal, Maurice Mariaud, 1924, Caldevilla Film), *Sereia de Pedra* (Portugal, Roger Lion, 1923, Fortuna Films) y *Tempestades da Vida* (Portugal, Augusto de Lacerda, 1923, Invicta Film).[14] La inversión realizada por el coste

[14] Desconozco el motivo por el cual, de las 12 películas planeadas en un inicio en el programa, se pasa a 18 películas exportadas por la Empreza de Films d'Arte Portugueza como consta en el informe de censura del año siguiente. Mi hipótesis es que en el informe se deben contar los cortometrajes de vistas panorámicas y las actualidades, a parte de los largometrajes de ficción. Sin embargo, a falta de un informe detallado con los títulos de las películas, no es posible sacar conclusiones. "Censura das Casas de Diversões. Censura cinematographica", *Vida policial*, n. 48, 6 de febrero de 1926, p. 33.

de compra de las citadas producciones fue considerable, anunciándose en el folleto promocional y en la prensa brasileña que la inversión original ascendía al menos a seis millones de escudos.[15] La compañía no podía escatimar en gastos si quería cumplir el ambicioso proyecto que habían diseñado.

De esta forma, los programas de exhibición ofrecían, aparte de los citados largometrajes, una colección de vistas panorámicas de los paisajes de Portugal como ciudades, catedrales, castillos, monumentos y museos, así como escenas de la cultura tradicional (procesiones religiosas, ferias, mercados; y ejercicios militares), añadiendo algunas actualidades portuguesas.[16] Asimismo, el proyecto contaba con bandas sonoras originales compuestas para cada largometraje por algunos de los más reputados compositores portugueses, y actuaciones de fado o música popular en los momentos de espera anteriores a la película. Finalmente, se encargaron nuevos carteles publicitarios a algunos de los más importantes diseñadores portugueses del momento como Américo da Silva Amarelhe, Stuart de Carvalhais, Jorge Barradas, Augusto Pina, Eduardo Reis o Balthazar Rodrigues, formando una colección de gran valor que también rentabilizarían culturalmente realizando una exposición en el salón de la Associação Portugueza B.M. Luiz de Camões.[17]

Esta iniciativa se presentó en la prensa como un empeño de la Empreza de Films d'Arte Portugueza por presentar las obras primas portuguesas "en condiciones de paridad con las grandes empresas mundiales".[18] Como continuaba resaltando *Jornal do Brasil*, la colección de carteles artísticos "representa el mayor y más dispendioso

[15] "Os cartazes e a música", *op. cit.*, p. 11.

[16] DENIZ SILVA, *op. cit.*, p. 26.

[17] "Associação Portugueza B. M. Luiz de Camões", *O Social*, n. 402, 15 de agosto de 1925, p. 7. No sería de extrañar que este fuese sólo uno de los locales en los que se presentó la exposición pudiendo circularla por otras asociaciones o centros de la comunidad portuguesa en Brasil.

[18] "Os cartazes e a música", *op. cit.*, p. 11. "Não se limitou a Empreza de Films d'Arte a adquirir toda a melhor producção da industria cinematographica de Portugal, cujo cuso original nâo é exagero calcular em mais de 6 milhões de escudos. Empenhou-se em apresentar essas obras primas em condições de paridade com as grandes emprezas mundiaes. (...) Essa correção [sic.] de cartazes artisticos, que opportunamente será exposta ao publico, representa o maior e dispendioso esforço que até hoje se aventurou uma empreza portugueza".

esfuerzo en el que se ha aventurado una empresa portuguesa hasta hoy". Es probable que este ejercicio de alarde económico por parte de la empresa se tratase, además, de una demostración de fuerza y un reclamo publicitario con el intento de que la cinematografía portuguesa tuviese una apariencia semejante a las más potentes industrias mundiales y asociar el nombre de la distribuidora a conceptos como "lujo" o "calidad". Los objetivos anunciados por la empresa distribuidora eran dar a conocer "no solo las bellezas naturales y arquitectónicas de Portugal, como sus costumbres más pintorescas y tradicionales"[19] al público brasileño, pero, sobre todo, atraer a la comunidad portuguesa al cine en un ejercicio de nostalgia por sus orígenes.

En 1920 la colonia de portugueses en Brasil contaba con aproximadamente 430.000 individuos y estaba sobre todo situada en las regiones de San Pablo y Río de Janeiro (donde suponían el 20,14% y 14,88% de los extranjeros respectivamente).[20] Asimismo, según un exhaustivo estudio realizado por Ana Silvia Volpi Scott, entre 1910 y 1929 los portugueses fueron la nacionalidad mayoritaria de los inmigrantes que entraron por San Pablo (el principal puerto migratorio del país) ascendiendo a un número aproximado de 250 mil personas, de las cuales, algo menos de la mitad entró en la década de los veinte, convirtiéndose en la segunda década que más inmigración portuguesa recibió desde 1890 a 1949.[21] Además, el perfil mayoritario del inmigrante portugués (algo superior al 50%) era el del hombre soltero, analfabeto y católico que acabaría dedicado a la agricultura o al comercio en torno a los grandes centros urbanos.[22] De esta forma, se aseguraban un público numeroso y deseoso de reencontrarse con su tierra y sus relatos mediante la imagen proyectada.

---

[19] MACHADO, Aureliano. "Novidades na tela. Films Portuguezes". *A Scena Muda*, n. 218, 28 de mayo de 1925, p. 5. "não sómente as bellezas naturaes e architectonicas de Portugal como seus costumes mais pittorescos e tradicionais"

[20] OLIVEIRA, Carla Mary S. "O Rio de Janeiro da Primeira República e a imigração portuguesa: panorama histórico", *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n. 3, 2009, p. 164. VOLPI SCOTT, Ana Silvia. "As duas faces da imigração portuguesa para o Brasil (décadas de 1820-1930)". En: Pérez Moreda, Vicente y Blanca Sánchez Alonso (orgs.). *Congreso de Historia Económica de Zaragoza*, 2001, p. 14. Disponible en: https://www.aehe.es/wp-content/uploads/2001/10/volpiscott.pdf [Acceso: 31 de agosto de 2020].

[21] VOLPI SCOTT, *op. cit.*

[22] *Ibid.*



Fotogramas de las películas *Mulheres da Beira* (Portugal, Rino Lupo, 1922, Invicta Film) y *Os Lobos* (Portugal, Rino Lupo, 1923, Iberia Film).

El estudio de María Soliña Barreiro González sobre las películas de no-ficción para inmigrantes gallegos concluye que éstas debían cumplir la doble función de no traicionar la memoria de los emigrados y de no comprometer sus posibilidades de retorno, mostrando un paisaje mítico, inmutable y reconocible que representase a la madre patria.[23] En el caso de las películas de ficción para la comunidad portuguesa en Brasil, los objetivos parecían ser otros. Por un lado, tenían la intención de mostrar las competencias técnicas y artísticas de la esperada industria portuguesa en Brasil y, por otro, mostrar el pasado histórico de Portugal para despertar un sentimiento de orgullo, patriotismo y amor por la "raza común" de portugueses y brasileños.[24] De hecho, la publicidad realizada para *Mulheres da Beira* en junio de 1925 interpelaba directamente al público brasileño para que asistiera a ver la película. La Empreza de Films d'Arte Portugueza esperaba atraer a las salas de exhibición "no sólo a toda la colonia portuguesa, sino también a la culta sociedad brasileña porque los romances que presentan personajes y costumbres de Lusitania interesan igualmente a las dos patrias hermanas".[25]

Las negociaciones con Fortuna Films

Como explica Tiago Baptista, la Primera República Portuguesa (1910-1926) fue un proyecto político que buscó la definición nacional de Portugal como un estado moderno, usando el arte y la educación para esos fines.[26] Para crear, desarrollar y apoyar los ideales patriotas, los gobernantes impulsaron que todas las formas culturales contribuyeran a definir "el alma del país" y promocionar "la cultura típica portuguesa". A pesar de que el gobierno de la Primera República no entendió

[23] BARREIRO-GONZÁLEZ, María Soliña. "The mother awaits: Woman and landscape in Galicia non-fiction cinema". En: Cordero-Hoyo, Elena y Begoña Soto-Vázquez (eds.). *Women in Iberian Filmic Culture*. Bristol y Chicago: Intellect, 2020, p. 177.

[24] "A semana portugueza", *Jornal do Brasil*, n. 131, 2 de junio de 1925, p. 21.

[25] "A arte muda. Cinegraphicas", *Gazeta de Notícias*, n. 144, 18 de junio de 1925, p. 6. "'Mulheres da Beira', deverá levar aos cinemas exhibidores, não só toda a colonia portugueza, mas também a culta sociedade brasileira porque os romances que apresentam typos e costumes da luzitania interessam igualmente, ás duas patrias irmãs."

[26] BAPTISTA, "Cinema e política na Primeira República", *Congresso Histórico Internacional: I República e Republicanismo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa y FCSH-UNL, 2010.

rápidamente su potencial propagandístico, fue tras su implantación cuando se inició la producción continuada de largometrajes de ficción portugueses. Caldevilla Film, Fortuna Films, Invicta Film y Pátria Film fueron las cuatro principales productoras responsables por prácticamente toda la producción de ficción muda desde 1918 hasta 1925, en un periodo que se ha denominado como "cine portugués realizado por extranjeros".[27]



Retrato de Virgínia de Castro e Almeida. Fuente: "Pela terra e pelo ar", *O Jornal da Mulher*, 1911. En: mulheresilustres.blogspot.com

En 1922, la escritora portuguesa de orígenes aristocráticos radicada en París, Virgínia de Castro e Almeida, mostró su interés en el cine como patrocinadora y promotora cultural y creó un premio cinematográfico al que denominó Prix de Castro. El premio consistió en la suma de 5.000 francos atribuidos al mejor largometraje francés del año y recayó sobre la película *Jocelyn* (Francia, M. Léon Poirier, 1922).[28] Su decisión fue duramente criticada por parte de la prensa portuguesa que acusó la iniciativa de poco patriótica, ya que consideraba que la cinematografía francesa no necesitaba incentivos, al contrario de la portuguesa.[29]

[27] RAMOS, Rui. "Os Olhos da Nação: o 'cinema feito por estrangeiros' e o 'reaportuguesamento de Portugal' (1918-1925)". En: Baptista, Tiago (org.). *Lion, Mariaud Pallu, franceses típicamente portugueses*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2003, pp. 99-123.

[28] R. L. "Jocelyn de Léon Poirier reçoit le prix de Castro", *Le Petit journal*, n. 21.981, 23 de marzo de 1923, p. 4.

[29] RIBEIRO, Félix M. *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português (1896-1949)*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983, p. 202.

No era la primera vez que Almeida mostraba interés por el cine y sus efectos en el espectador. Ocho años antes de crear el premio, Almeida había publicado una columna en *A Capital* en la que reflexionaba sobre la capacidad de sugestión del cine y de cómo se podría sacar provecho de éste "como elemento de enseñanza y de moralización por medio de películas que son lecciones de cosas y otras que muestran los abismos donde el vicio puede llevar a sus víctimas".[30] En el texto, escribió sobre la experiencia en la "sala oscura del cine (donde la atmósfera viciada por el humo y la respiración de cientos de espectadores ya, por sí, es venenosa)" y donde "un público heterogéneo, con todas sus facultades de sensibilidad e inteligencia presas a la pantalla iluminada, ven desfilar la serie de dramas emocionantes o farsas ridículas".[31] Asimismo, expresó su miedo a que, a pesar de que las películas tuvieran un fin moralizador, el público, constituido principalmente por analfabetos, no pudiera entender el concepto y quedara asombrado con las tentaciones del dinero, la seducción y el crimen.

Por esta razón, en 1922, Virgínia de Castro e Almeida decidió invertir su capital, contando con sus hijos y las aportaciones de una serie de conocidos, para la creación de una productora cinematográfica que bautizó como Fortuna Films. El propósito era:

> [M]ostrar a las naciones extranjeras, por medio del cine que es hoy el elemento más poderoso de propaganda, las bellezas naturales de Portugal, sus monumentos y las costumbres de su pueblo, cosas en general poco conocidas e, infelizmente, a veces hasta calumniadas.[32]

[30] ALMEIDA, Virgínia de Castro e. "Cinematographos", *A Capital*, n. 1384, 10 de junio de 1914, p. 1. "Poder de sugestão aproveitado como elemento de ensino e de moralisação por meio de fitas que são lições de coisas o outras que mostram os abismos onde o vicio pode levar as suas victimas".

[31] *Ibid.* "Nas salas escuras (onde a atmosphera viciada pelo fumo e pela respiração, de centenas de espectadores já por si constitue um envenenamento), um publico heterogeneo, com todas as suas faculdades de sensibilidade e de intelligencia presas á tela iluminada, vê desfilar a serie de dramas emocionantes ou de farças ridiculas".

[32] ALMEIDA, Virgínia de Castro e. *Os Olhos da Alma, Romance (com as fotografias do film)*, Rio de Janeiro: Edição do Annuario do Brasil, 1925, p. 7-8. "Mostrar às nações estrangeiras, por meio do cinema que é hoje o mais poderoso elemento de propaganda, as bellezas naturaes de Portugal, os seus monumentos e os costumes do seu povo, coisas em geral pouco conhecidas e, infelizmente, por vezes até calumniadas"

De esta esta forma, su objetivo era hacer promoción de la cultura portuguesa dentro y fuera de las fronteras. Colocándose como uno de los primeros ejemplos de internacionalización de la producción cinematográfica portuguesa, la productora estableció oficinas en París y Lisboa y contrató un equipo técnico y artístico con algunas figuras portuguesas, pero mayoritariamente francés, incluyendo al director Roger Lion. Acreditada como argumentista, productora, y en algunos casos como directora artística, Almeida produjo dos dramas costumbristas: *Sereia de Pedra* y *Os Olhos da Alma*.





Fotografía de la película *Sereia de Pedra* y cartel de *Os Olhos da Alma* (Portugal, Roger Lion, 1922 y 1923, Fortuna Films). Fuente: *Ilustração Portugueza*, 15 de septiembre de 1923 en CUNHA, Paulo. "Tragédias e ressurreições da Sereia de Pedra", *À Pala de Walsh*, 8 de enero de 2018 y RIBEIRO, *op. cit.*, p. 206.

Desde el comienzo de su iniciativa como productora cinematográfica, Almeida y el resto de los inversores de Fortuna Films tuvieron en mente la idea de exportar su producción a Brasil y exhibir allí sus películas, idealizando la posibilidad como un negocio altamente lucrativo. En 1924, la empresa incluso comenzó los preparativos de publicidad encargando carteles, fotografías promocionales e intertítulos en

portugués (los originales estaban en francés) para el mercado brasileño.[33] Almeida había planeado un viaje al otro lado del Atlántico con la idea de vender las producciones de Fortuna Films y, al mismo tiempo, ganar dinero como conferenciante en su labor de intelectual y escritora reconocida.[34] No obstante, a pesar de seguir con negociaciones de venta en Río de Janeiro, a finales de 1924 comenzó a desistir de la idea de partir ese año. Aunque estaba convencida de que iba "a ganar allí bastante dinero", también era consciente de que exigía una fuerte inversión y preparación "para partir con todas las probabilidades de éxito".[35]

En enero de 1925, recibió en París, donde residía y trabajaba por temporadas, varias visitas de los delegados de la Empreza de Films d'Arte Portugueza, Aurélio Rocha Brito y Arnaldo Miranda Guimarães, para negociar la compra de las producciones de Fortuna Films. Como parte de las presiones recibidas, había recibido un escrito por parte de Malheiro Dias asegurándole que sus películas sólo podrían tener valor, si se las entregase a la empresa distribuidora.[36] Asimismo, Almeida consideraba que, si la iniciativa de la Empreza de Films d'Arte no tenía éxito, el fracaso de las películas portuguesas afectaría también a sus producciones al derivar en mala prensa para Portugal.

"Por lo demás, si esta gente prospera y yo no les vendo nuestras películas ahora, puedes tener la seguridad que allí nos declararán la guerra posible si intentamos explotarlas de otro modo", escribió en una carta a su hijo Luís Manuel de Castro e Almeida al inicio de 1925.[37] Además, Almeida era consciente del riesgo comercial y artístico que suponía posponer la exhibición de sus películas ya que, de pasar más tiempo, la estética y la técnica acabarían por pasarse de moda y parecer antiguas a los ojos de la crítica y el

[33] ALMEIDA, Virgínia de Castro e. Carta a Alvaro, París: 18 de febrero de 1924. (Colección familiar privada / CFP).
[34] ALMEIDA, Virgínia de Castro e. Carta a su hijo, Funchal: 10 de junio de 1924. (CFP).
[35] ALMEIDA, Virgínia de Castro e. Carta a su hijo, Madeira: 10 de octubre de 1924. (CFP) "Quanto a este problema [Brasil] nâo o vejo de fácil realização este ano. Estou convencida que vou ganhar lá bastante dinheiro, mas preciso gastar bastante e preparar-me para partir com todas as probabilidades de êxito".
[36] ALMEIDA, Virgínia de Castro e. Carta a su hijo, París: 7 de enero de 1925. (CFP).
[37] *Ibid*. "Se esta gente prosperar e eu não lhes vender os nossos films agora, podes ter a certeza que nos farão lá a guerra possivel se tentarmos explorarl-os de outro modo".

público. Sin embargo, sentía la necesidad de justificar su decisión frente al resto de los inversores de Fortuna Films a los que, de alguna manera, estaba traicionando en "la grandeza de sus sueños de fabulosos lucros en Brasil":

> En estas condiciones y considerando que ya he sacrificado centenas de miles de escudos y un trabajo de meses y meses y de luchas extenuantes, sola y con todo a mis espaldas, y que mi salud ya se resiente y tengo cincuenta años, no me parece razonable ni justo que se exija más de mi, además, con todos los cansancios y riesgos de un viaje a Brasil (que seré la única que los corra) para ir a buscar una hipotética mina de oro.[38]

De esta forma, Almeida acabó realizando un negocio "modesto, mucho menor que nuestras esperanzas, pero con algún dinero a la vista"[39] y, decidió venderles las producciones Fortuna Films (los dos largometrajes de ficción y un documental realizado a partir de las escenas "pintorescas" filmadas durante los rodajes en Nazaré y Tomar) por 80 contos (80.000 escudos) para el mercado brasileño. Así resumía finalmente el negocio de la Empreza de Films d'Arte Portugueza:

> Compraron baratísimas todas las películas portuguesas que les interesaban; tienen dinero; tienen teatros y cines a su disposición; tienen el nombre de Malheiro Dias [que aseguraba la publicidad en prensa]. El plan fue presentado con inteligencia y claridad (...) El mercado de Brasil para películas portuguesas es ahora suyo y solo suyo.[40]

Adicionalmente a la venta de las películas, los delegados de la Empreza de Film d'Arte Portugueza convencieron a Almeida a entrar como capitalista (con 40.000 escudos ella y 40.000 su colaborador Ayres d'Aguiar) y también como directora de producción con el objetivo de usar su experiencia en Fortuna Films para una futura transición de

[38] *Ibid*. "a grandeça dos seus sonhos de fabulosos lucros no Brasil"; "N'estas condições e considerando que tenho já sacrificado centenas de contos e um trabalho de meses e meses e de lutas extenuantes, sozinha e com tudo ás minhas costas, e que a minha saúde já se ressente e tenho cinquenta anos, não me parece razoável nem justo que se exija mais de mim, além de tudo, uma viagem ao Brasil com todas as suas canseiras e riscos (que serei a única a correr) para ir procurar uma bem hipotética minha de oiro".

[39] *Ibid*. "É muito possível que acabe por fazer negocio com esta gente, um negocio modesto, muito áquem das nossas esperanças, mas com algum dinheiro á vista".

[40] ALMEIDA, Virgínia de Castro e. Carta a su hijo, París: 11 de enero 1925. (CFP). "Compraram muitíssimo baratos todos os filmes portugueses que os interssavam; teem dinheiro; teem teatros e cinemas á sua disposição; teem o nome de Malheiro Dias. O plano foi apresentado com inteligencia e clareza (...) O mercado do Brasil para filmes portugueses é agora d'elles e só d'elles".

la empresa desde la distribución hacia la producción cinematográfica portuguesa.[41] A pesar de que Almeida tomó sus decisiones libremente en función de su propio interés, lo cierto es que las negociaciones entre las partes fueron desiguales en términos de fuerza empresarial ya que, mientras Films d'Arte Portugueza contaba con la potencia de una nueva empresa, Fortuna Films se encontraba en ese momento en una pésima situación financiera.

Almeida trató de mantener su productora el mayor tiempo que pudo vendiendo e hipotecando sus propios terrenos para hacer frente a las deudas, pero los cambios en la industria y, sobre todo, las lentas ganancias derivadas del alquiler y venta de copias no fueron suficientes para sacar adelante la compañía.[42] De esta forma, el argumento de su tercera película *Noblesse* se quedó en el papel y Fortuna Films tuvo que cancelar su actividad productora. El nombre de Almeida continuó por un breve periodo unido a algunas actividades cinematográficas de distribución, pero, poco después, su carrera profesional se centró nuevamente en la literatura.

Una campaña publicitaria de "acoso y derribo"

Independientemente del resultado comercial de la inversión de la Empreza de Films d'Arte Portugueza, lo cierto es que la iniciativa de propaganda de Portugal tuvo un gran impacto en el público, sobre todo en la colonia de portugueses en Brasil. Para ellos, el reencuentro con su país de origen a través de exhibiciones comerciales o en casas regionales, tales como la Casa Beirão o el Centro Trasmontano, tuvo un efecto que continuaba recordándose casi cuatro años más tarde.[43]

Aparte de la fuerte inversión realizada en la compra de derechos de distribución de los más importantes largometrajes de ficción portugueses, la mayor apuesta de la

[41] *Ibid.* A pesar de que parece que Almeida realizó una inversión financiera en la compañía y de que su nombre aparece como miembro de la empresa en el folleto promocional, no existen datos de que realizase una función efectiva para la Empreza de Films d'Arte Portugueza pudiendo haber quedado todo en simples negociaciones previas.

[42] BAPTISTA, Tiago. "Franceses típicamente portugueses", *op. cit.*, p. 94.

[43] Sirva como ejemplo las sesiones de domingo organizadas por el Centro Trasmontano de Río de Janeiro que, a partir de enero de 1929 exhibió semanalmente algunas de las películas para sus asociados y familias. "Propaganda de Portugal", *Jornal do Brasil*, n. 15, 17 de enero de 1929, p. 9.

Empreza de Films d'Arte fue la campaña publicitaria que llevaron a cabo en territorio brasileño en la cual hicieron uso de todo tipo de estrategias conocidas (algunas ampliamente utilizadas por las *majors* estadounidenses).[44] Entre ellas, las más destacables serían los acercamientos estratégicos realizados por los gerentes-delegados a autoridades y prensa para los que crearon preestrenos especiales; los contactos específicos y regalos para las asociaciones de la comunidad portuguesa, tales como libros portugueses para sus bibliotecas, exposiciones de cartelería o la asistencia a banquetes; y el uso del escueto *star system* nacional para fines promocionales. Para ello, las artistas cinematográficas Brunilde Júdice y María Emilia Castelo Branco visitaron el país durante 1925, realizando funciones de embajadoras de su país.

María Emilia Castelo Branco había debutado en la pantalla en la película de Invicta Film *O Destino* (Portugal, George Pallu, 1922), pero no fue hasta su participación en las películas de Fortuna Films, *Sereia de Pedra* y *Os Olhos da Alma* cuando se convirtió en una de las actrices más reconocidas del panorama portugués.[45] Tras realizar un tour por Francia e Inglaterra, en septiembre y octubre de 1925 visitó Río de Janeiro por primera vez para realizar dos ponencias en el Instituto Nacional de Música.[46] La primera se tituló "A Cinematographia" sobre el tema de "Uma pose de Jaques Catellaine: o cine e a geographia; o rhytmo no cinema; e as mascaras no cine" y el otro sobre los orígenes del fado titulada "O fado e a sua etymologia".[47] Su presencia en el país se aprovechó para promocionar las proyecciones de *O Destino*, presentada en el cine Imperio de Río de Janeiro el 19 de noviembre de 1925.[48] Sin embargo, este movimiento empresarial no puede atribuirse a la Empreza de Films d'Arte Portugueza ya que la película portuguesa fue importada y distribuida por su

[44] BUTCHER, *op. cit.*, p. 218.

[45] Sobre María Emilia Castelo Branco, ver BAPTISTA, Tiago. "Castelo Branco, María Emilia". En: Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, vol. 2. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores/ Fundación Autor, 2011, p. 461 y CUNHA, Paulo, "Tragédias e ressurreições da Sereia de Pedra", *À Pala de Walsh*, 8 de enero de 2018. Disponible en: http://www.apaladewalsh.com/2018/01/tragedias-e-ressurreicoes-da-sereia-de-pedra [Acceso: 23 de febrero de 2020].

[46] "Cinemas e Fitas. Uma estrella do cinema 'double' de uma mulher de letras", *O Paiz*, 17 de septiembre de 1925, p. 6.

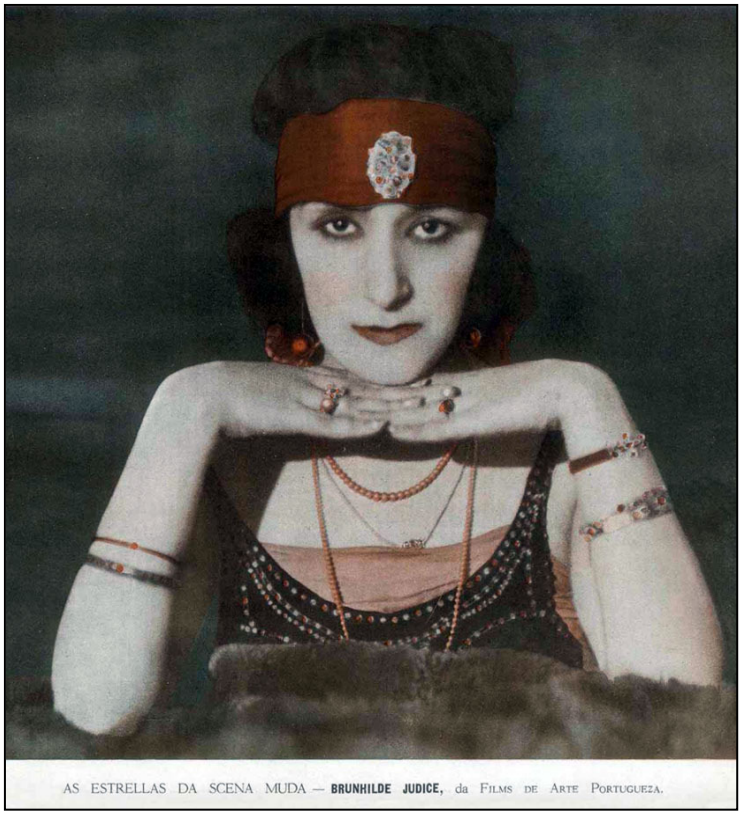
[47] "Notícias e comentarios", *Revista da Semana*, 10 de octubre de 1925, p. 26.

[48] "O Destino", *Jornal do Brasil*, n. 276, 18 de noviembre de 1925, p. 26.

competidor directo, la Empresa de Francisco Serrador, presidente de la Companhia Brazileira Cinematographica y uno de los principales exhibidores de Brasil.



María Emilia Castelo Branco, *A Scena Muda*, n. 237, 8 de octubre de 1925, portada



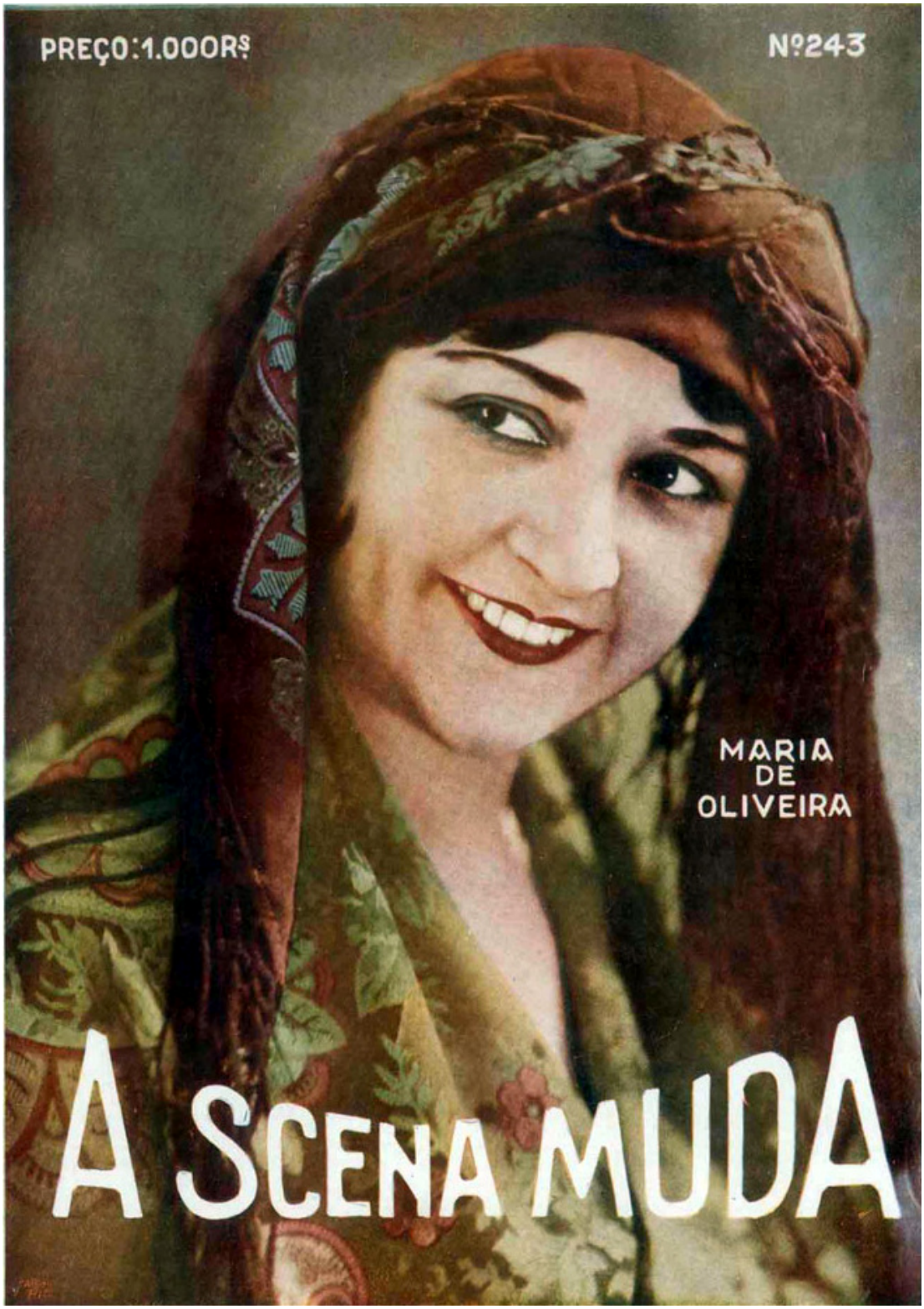
Brunilde Júdice, *A Scena Muda*, n. 230, 20 de agosto de 1925, p. 15.

Por otro lado, la actriz que más éxito tuvo en Brasil fue Brunilde Júdice,[49] hija de la conocida actriz teatral María Júdice da Costa. A pesar de haber actuado anteriormente en *Amor de Perdição* y *Tempestades da Vida*, fue considerada la "más notable actriz cinematográfica de Portugal" por su interpretación en *Mulheres da Beira*.[50] La actriz, que estaba residiendo en San Pablo, acudió a un homenaje realizado en su honor por la Empreza de Films d'Arte Portugueza en el estreno de la película en los cines Ideal y Palais de Río de Janeiro.[51] Al evento fueron invitadas las autoridades portuguesas, miembros de las asociaciones de la comunidad y representantes de las sociedades teatrales y artísticas brasileñas, así como otros sujetos del medio intelectual.

Asimismo, fotografías de las tres actrices principales de la producción cinematográfica portuguesa, y que podrían aspirar a considerarse "estrellas" nacionales, Brunilde Júdice, María Emilia Castelo Branco y María Oliveira, ocuparon ese año portadas y páginas ilustradas de la revista especializada brasileña *A Scena Muda*.[52] A pesar de que la imagen de Brunilde Júdice ya había aparecido en la publicación anteriormente, el

[49] "As homenagens a Brunilde Judice", *Gazeta de Notícias*, n. 153, 28 de junio de 1925, p. 6.
[50] "Portugal no Brasil. Mulheres da Beira", *Jornal do Brasil*, n. 112, 10 de mayo de 1925, p. 11. "A protagonista, D. Brunilde Judice, é considerada a mais notavel actriz cinematographica de Portugal".
[51] "Cinemas. Brunilde Judice, no Rio de Janeiro", *Jornal do Brasil*, n. 153, 27 de junio de 1925, p. 14.
[52] "As estrellas da Scena Muda – Brunhilde Judice, da Films de Arte Portugueza", *A Scena Muda*, n. 230, p. 15; "Maria Emilia Castello Branco", *A Scena Muda*, n. 237, 8 de octubre de 1925, portada y "Maria de Oliveira", *A Scena Muda*, n. 243, 19 de noviembre de 1925, portada. Anteriormente había aparecido Brunilde Júdice "As estrellas da Scena Muda - A actriz Brunilde Judice, da Invicta Film do Porto", *A Scena Muda*, n. 71, 3 de agosto de 1922, p. 14.

hecho de que tres actrices portuguesas recibieran tal atención era un hecho raro dada la hegemonía que en sus páginas tenían las figuras estadounidenses.



María de Oliveira, *A Scena Muda*, n. 243, 19 de noviembre de 1925, portada

Sin embargo, no fueron las jóvenes actrices cinematográficas el mayor reclame publicitario del *star-system* portugués por parte de la Empreza de Films d'Arte en Brasil. Ese importante rol lo jugó el famoso actor portugués Eduardo Brazão, cuya muerte se había producido el 29 de mayo de ese mismo año, y que era ampliamente reconocido por la audiencia brasileña por sus giras teatrales. El atractivo de su presencia en la pantalla después de muerto fue central para la explotación de las películas ya que éste hecho fue repetido en la prensa incansablemente hasta el punto de alterar el orden de la programación ya que los fans del actor querían "prestar un altísimo y sincero homenaje" al actor.[53]

El programa de la Empreza de Films d'Arte Portugueza estaba anunciado como "la semana portuguesa" y estaba planeado para la semana del 8 al 14 de junio de 1925 en los cines Palais e Ideal de Río de Janeiro. La película que daría inicio a la exhibición sería *Sereia de Pedra*. Sin embargo, debido a la petición de artistas y escritores luso-brasileños, el orden de la programación se alteró a escasos cuatro días de comenzar y, *Sereia de Pedra* fue sustituida por la otra producción de Fortuna Films, *Os Olhos da Alma*. El motivo de semejante cambio a contrarreloj era el protagonismo que el actor Brazão tenía en esta última película. El efecto publicitario de su nombre afectó también a las otras producciones en las que participó como *O Fado* y *As Pupilas do Sr. Reitor*.



[53] "A Arte Muda. Brazão em 'Olhos da Alma'", *Gazeta de Notícias*, n. 132, 4 de junio de 1925, p. 5.



Anuncios del cambio de programa de exhibición, *Correio da Manhã*, 31 de mayo de 1925 (página anterior) y 5 de junio de 1925

Es curioso cómo el mismo Brazão llegó a reflexionar sobre la fascinación que podría suscitar su imagen en la pantalla una vez fallecido y la irresistible posibilidad que el cine ofrecía para un actor teatral consagrado, como él, de tener su actuación archivada en un documento para el futuro. En una entrevista declaraba:

> Me gusta muchísimo el cine. ¿Quiere saber por qué? (...) Hay una frase de Dumas Padre, en "Kean", que dice así: "La gloria del actor desciende con el telón. Su memoria desaparece con la generación a la que pertenece..." Pues bien. El cine vino para destruir esas palabras y su dolorosa verdad. Al hacer yo cine, alguna cosa quedará de mí. Y la frase de Dumas ya no tiene razón de existir.[54]

De esta forma, en los cines Ideal y Palais de Río de Janeiro se exhibió en primer lugar, del 8 al 14 de junio de 1925, *Os Olhos da Alma* seguido de un programa de vistas panorámicas de Gouvea, Serra da Estrela y Amarante y acompañados de conciertos en la sala de espera de la Banda da Colonia Portuguesa en el Ideal y de un grupo de

[54] SILVEIRA, Celestino. "Gazeta Theatral. Eduardo Brazão: Subsidios para a biographia do grande actor portuguez", *Gazeta de Notícias*, 7 de junio de 1925, p. 4. "Gosto immenso do cinema. Quer saber porque? (...) Ha uma phrase de Dumas Pai, no "Kean", que diz assim: "A gloria do actor desce com o panno. Sua memoria desapparece com a geração a que pertence..." Pois bem. O cinema verio esphacelar essas palavras e sua dolorosa verdade. Fazendo eu cinema, alguma cousa ficará de mim. E a phrase de Dumas já não tem razão de existir."

guitarristas ejecutando músicas portuguesas en el Palais. En segundo lugar, se anunció la exhibición de *Mulheres da Beira* el 22 de junio en el Ideal y en el Parisiense.[55] Aunque es posible que estuviera fuera del programa de la Empreza (ya que estos tenían un acuerdo con el cine Ideal), *O Fado* se exhibió al menos el 20 y 23 de junio en el Cine Avenida y, a partir del 29 de junio, en el Ideal.[56] Asimismo, como parte del programa del Ideal también se proyectó *Os Lobos* a partir del 25 de junio (y fue repuesta nuevamente a partir del 10 de agosto), y, *Sereia de Pedra* a partir del 6 de julio.[57] *As Pupilas do Senhor Reitor* fue a partir del 19 de agosto; y *Claudia*, a partir del 14 de septiembre.[58] En el último trimestre del año, el gerente delegado Francisco Pereira Lemos viajó hacia el norte y noroeste de Brasil para presentar algunas películas del programa en Manaus (cines Polytheama y Odeon) y en Recife (Helvetica Cine Theatro y Royal[59]) durante los meses de octubre y noviembre. Varias películas, asimismo, viajaron a Bahía para exhibirse allí también.[60]

En el mes de noviembre, a su llegada a Pernambuco, los anuncios de las películas dieron un giro y desestimaron al espectador brasileño como público objetivo. De esta forma, comenzaron a anunciarse directamente destinadas a la colonia de portugueses con mensajes emotivos que apelaban a la tierra de origen: "Usted que nació bajo el cielo delicioso del viejo Portugal, venga a matar la añoranza de la patria

[55] "Cinematographia 'Mulheres da Beira'", *O Jornal*, n. 1994, 20 de junio de 1925, p. 15.
[56] *Gazeta de noticias*, n. 148, 23 de junio de 1925, p. 12.
[57] "Cinematographia. Films novos 'Os Lobos, no Ideal'", *O Jornal*, 26 de junio de 1925, p. 15 y "Cinemas. Duas obras primas no Ideal", *O Imparcial*, n. 4574, 2 de julio de 1925, p. 6.
[58] "As pupilas do sr. Reitor", *Gazeta de notícias*, n. 251, 23 de agosto de 1925, p. 6 y "Varias notas. Um luxoso film portuguez", *Correio da Manhã*, n. 9394, 11 de septiembre de 1925, p. 6.
[59] El cine Royal, que tenía como gerente al portugués Joaquim Mattos, era una de las principales salas de exhibición de Recife. Era conocido en 1925 por sus novedosas estrategias promocionales como la colocación de carteles de los estrenos en la fachada o la proyección de pequeños trechos de la película como reclame. En CORRÊA DE ARAÚJO, Luciana, "O cinema em Pernambuco nos anos 1920". En: *I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*. San Pablo: Cinemateca Brasileira, 2007.
[60] Esta lista de proyecciones pretende congregar algunos datos de exhibición para dar una idea parcial del ritmo de actividad de la programación portuguesa y su alcance en el territorio brasileño saliéndose del eje hegemónico San Pablo-Río de Janeiro. Sin embargo, no pretende ser exhaustiva. Realizar un seguimiento de la totalidad de proyecciones del programa portugués llevado por la Empreza Film d'Arte Portugueza a Brasil requeriría un estudio pormenorizado posterior.

distante, asistiendo a una joya de la cinematografía de su tierra, que hablará bien alto a su corazón!!!"[61] Desconocemos si este hecho puede atribuirse al aprendizaje derivado de la experiencia de los meses anteriores, en la que comprobaron que era más efectivo dedicar sus esfuerzos únicamente a la comunidad portuguesa, o a características propias de la población de Recife.

Según la información publicada en la prensa pernambucana, la exhibición de la mayoría de las producciones portuguesas había sido anteriormente bien recibida en Río de Janeiro, obteniendo un gran éxito de público.[62] Sin embargo, no parece que hubiese consenso por parte de la crítica. Por ejemplo, la revista *Fon-Fon* publicó textos demoledores contra *Os Faroleiros da Torre do Bugio*, *Sereia de Pedra* y *Os Olhos da Alma*.[63] Del primero opinaba que era detestable y no se debía "tolerar que exhiban una película como esta"; y respecto a los siguientes, acusó a la empresa de publicidad engañosa por anunciarlas como películas portuguesas cuando su director era Roger Lion y la mayoría de su equipo técnico y artístico era francés.

De hecho, mientras otras películas se anunciaron por la distribuidora Empreza de Films d'Arte Portugueza como producciones de la Invicta Film o de Iberia Film, *Sereia de Pedra* y *Os Olhos da Alma*, bajo la responsabilidad de Virgínia de Castro e Almeida, aparecieron en la prensa como "producciones de la Empreza de Films d'Arte Portugueza".[64] Así, el nombre de la productora Fortuna Films acabó prácticamente borrado de cualquier anuncio de las películas y la falsa atribución a la Empreza Film d'Arte se repitió en diferentes periódicos.

[61] "Mulheres da Beira", *Diario de Pernambuco*, n. 254, 1 de noviembre de 1925, p. 14. "Vós que nasceste sob o céo delicioso do velho Portugal, vinde matar as saudades da patria distante, assistindo a uma joia da cinematographia da vossa terra, que falará bem alto ao vosso coração!!!"

[62] "Films portuguezes", *Diario de Pernambuco*, n. 250, 28 de octubre de 1925, p. 3 y "Films d'Arte Portugueza", *Jornal de Recife*, n. 252, 29 de octubre de 1925, p. 3.

[63] "Os Olhos da Alma", *Fon-Fon*, n. 26, 27 de junio de 1925, p. 75; "A Sereia de Pedra", *Fon-Fon*, n. 29, 18 de julio de 1925, p. 61 y "Os Pharoleiros da Torre do Bugio", *Fon-Fon*, n. 22, 29 de mayo de 1926, p. 60.

[64] "Os Olhos da Alma", *Correio da Manhã*, n. 9311, 6 de junio de 1925, p. 12 y "Helvetica Cine Theatro. A Sereia de Pedra", *Diario de Pernambuco*, n. 285, 11 de diciembre de 1925, p. 8.

Fin de la actividad

Según un artículo breve de *Correio da Manhã* el hecho de haber espaciado y dividido la programación en dos bloques, dejando las festividades carnavalescas de 1926 en medio, se debió a una decisión empresarial. Así, se anunciaba el reinicio de las actividades en marzo lanzando "la segunda serie de las películas": *O Mais Forte*, *O Faroleiro da Torreo do Bugio*, *Lucros... Illícitos*, *Tempestades da Vida* y *A Morgadinha de Val-Flor*.[65] Sin embargo, los resultados no debían estar siendo los esperados para la empresa ya que, el 31 de mayo de 1926, el periódico *A Noite* anunciaba la extinción de la delegación de la Empreza de Films d'Arte Portugueza en Brasil:

> Esta sociedad, que aquí se estableció hace aproximadamente un año, y que hizo exhibir algunas buenas películas portuguesas, extinguió su delegación en Brasil, dejando únicamente un agente distribuidor, que es el Sr. Francisco Lemos, su antiguo administrador delegado.[66]

En julio de ese mismo año, comenzó a aparecer en la prensa una deuda contraída por la empresa distribuidora con el Banco Ultramarino por valor de 27.434 $. Según la consulta de un informe interno de la comisión de la Empreza de Films d'Arte Portugueza (*Relatório da Comissão eleita na Aseambleia Geral de 10-6-1927*) realizada por Manuel Deniz Silva, parece que el inicio de la actividad en Río de Janeiro entre junio y agosto de 1925 fue de relativo éxito. Este hecho "repercutió en la explotación subsecuente de algunas de las películas en San Pablo y Santos, y en un saldo financiero positivo al final de ese año civil".[67] Sin embargo, la gestión posterior y,

[65] "Films portuguezes", *Correio da Manhã*, n. 9548, 11 de marzo de 1926, p. 6.

[66] "Empresa Films d'Arte Portuguza", *A Noite*, n. 5216, 31 de mayo de 1926, p. 7. "Esta sociedade, que aqui se estabeleceu ha cerca de um anno, e que fez exhibir algumas boas fitas portuguezas, extinguiu a sua delegação no Brasil, ficando apenas com um agente distribuidor, que é o Sr. Francisco Lemos, seu antigo administrador-delegado.

[67] DENIZ SILVA, *op. cit.*, p. 8. "O sucesso do lançamento da empresa no Rio de Janeiro, entre os meses de Junho e Agosto de 1925, permitu ainda assim algum otimismo, que se repercutiu na exploração subsequente de alguns dos filmes em São Paulo e Santos, e num saldo financeiro postivo no final desse ano civil. No entanto, a acumulção dos erros de gestão levaram rapidamente a um novo desequilibrio das contas, tendo a empresa decidido extinguir a sua delegação no Brasil em Maio de 1926, mantendo apenas um agente distribuidor."

probablemente la extensión de la iniciativa por el territorio brasileño, "llevaron rápidamente a un nuevo desequilibrio de las cuentas", según apunta Deniz Silva.

Lo cierto es que las exhibiciones portuguesas continuaron durante el año 1926 y 1927 por varias ciudades del territorio e incluso, en enero de 1929, el Centro Trasmontano de Río de Janeiro se proponía reponer el programa llevado por la Empreza. De esta forma, quería "proporcionar distracciones a sus asociados al mismo tiempo que hace una útil y bella propaganda de su país" a la vez que buscaba reproducir "el gran éxito alcanzado por las películas portuguesas exhibidas hace dos años en esta capital y en todo Brasil" del que "todo el mundo se acuerda". [68]

Consideraciones finales

Es probable, que la empresa de distribución al por mayor de títulos portugueses en Brasil no resultase tan rentable como se esperaba sobre el papel, bien porque las películas no tenían la calidad necesaria para atraer al público brasileño, o porque los gastos derivados de sus actividades publicitarias y de su expansión territorial habían superado lo esperado. En cualquier caso, la iniciativa presentada por la Empreza de Films d'Arte Portugueza supuso un proyecto empresarial de dimensiones considerables para la época y alcanzó cierta repercusión en el ámbito de la comunidad portuguesa en diferentes regiones de Brasil que pudieron disfrutar de la diversificación de actividades culturales de Portugal y de ver reflejada su tierra de origen en la gran pantalla.

Asimismo, el esfuerzo interdisciplinar realizado, atendiendo a los diversos aspectos que rodeaban la exhibición cinematográfica de la época, como la composición musical

[68] "Propaganda de Portugal", *Jornal do Brasil*, n. 15, 17 de enero de 1929, p. 9. "Toda a gente se lembra ainda do grande successo alcançado pelos films portuguezes exhibidos há dois annos, nesta Capital e em todo o Brasil pela Empreza de Films d'Arte Portugueza. A critica teçou-lhe os melhores louvores e de facto mereciam-nos porque a sua leitura e nitidez nada fica a dever aos films estrangeiros. (...) A sua directoria procura desta forma, propocionar distrações aos seus associados ao mesmo tempo que faz uma util e bella propaganda do seu paiz."

de acompañamiento original, la exhibición de los carteles realizados expresamente por artistas plásticos portugueses o la distribución de adaptaciones literarias y novelizaciones por diferentes bibliotecas, entre otros, revelaron un entendimiento holístico de la distribución y exhibición inusual para la cinematografía portuguesa. De esta forma, se justificaba el nombre de Film d'Arte ya que se legitimaba el cine como un arte compuesto que acogía a las demás artes en el proceso.

Por otro lado, tanto la composición de la compañía, el diseño del proyecto y la estrategia de negociación que se perciben por la compra de *Sereia de Pedra* y *Os Olhos da Alma* evidencian un cambio de mentalidad empresarial. El *modus operandi* a gran escala de la Empreza de Films d'Arte Portugueza pertenece a modelos capitalistas e industriales modernos que poco recuerdan ya al trabajo semi-artesanal y familiar de la mayoría de las compañías portuguesas durante las primeras tres décadas del cine.

Referencias bibliográficas

"A Arte Muda. Brazão em 'Olhos da Alma'", *Gazeta de Notícias*, n. 132, 4 de junio de 1925, p. 5.

"A arte muda. Cinegraphicas", *Gazeta de Notícias*, n. 144, 18 de junio de 1925, p. 6.

"A semana portugueza", *Jornal do Brasil*, n. 131, 2 de junio de 1925, p. 21.

"A Sereia de Pedra", *Fon-Fon*, n. 29, 18 de julio de 1925, p. 61.

"Alguns dados estatísticos", *Cinearte*, n. 26, 25 de agosto de 1926, p.5.

ALMEIDA, Virgínia de Castro e. "Cinematographos", *A Capital*, n. 1384, 10 de junio de 1914, p. 1.

____. Carta a Alvaro, París: 18 de febrero de 1924. (Colección Familiar Privada / CFP).

____. Carta a su hijo, Funchal: 10 de junio de 1924. (CFP).

____. Carta a su hijo, Madeira: 10 de octubre de 1924. (CFP).

____. Carta a su hijo, París: 7 de enero de 1925. (CFP).

____. Carta a su hijo, París: 11 de enero 1925. (CFP).

____. *Os Olhos da Alma, Romance (com as fotografias do film)*. Río de Janeiro: Edição do Annuario do Brasil, 1925.

"As estrellas da Scena Muda - Brunhilde Judice, da Films de Arte Portugueza", *A Scena Muda*, n. 230, p. 15

"As estrellas da Scena Muda - A actriz Brunilde Judice, da Invicta Film do Porto", *A Scena Muda*, n. 71, 3 de agosto de 1922, p. 14.

"As homenagens a Brunilde Judice", *Gazeta de Notícias*, n. 153, 28 de junio de 1925, p. 6.

"As pupilas do sr. Reitor", *Gazeta de notícias*, n. 251, 23 de agosto de 1925, p. 6

"Associação Portugueza B. M. Luiz de Camões", *O Social*, n. 402, 15 de agosto de 1925, p. 7.

BAPTISTA, Tiago. "Franceses típicamente portugueses". En: Baptista, Tiago (org.). *Lion, Mariaud, Pallu*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2003, pp. 37-97.

____. "Cinema e política na Primeira República", *Congresso Histórico Internacional: I República e Republicanismo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa y FCSH-UNL, 2010.

____. "Castelo Branco, María Emilia". En: Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, vol. 2. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores/ Fundación Autor, 2011, p. 461.

BARREIRO-GONZÁLEZ, María Soliña. "The mother awaits: Woman and landscape in Galicia non-fiction cinema". En: Cordero-Hoyo, Elena y Begoña Soto-Vázquez (eds.), *Women in Iberian Filmic Culture*. Bristol y Chicago: Intellect, 2020, pp. 177-193.

BUTCHER, Pedro. *Hollywood e o mercado cinematográfico brasileiro. Princípio(s) de uma hegemonia*. Niterói: Universidad Federal Fluminense, 2019.

"Censura das Casas de Diversões. Censura cinematographica", *Vida policial*, n. 48, 6 de febrero de 1926, p. 33.

"Cinemas. Brunilde Judice, no Rio de Janeiro", *Jornal do Brasil*, n. 153, 27 de junio de 1925, p. 14.

"Cinemas. Duas obras primas no Ideal", *O Imparcial*, n. 4574, 2 de julio de 1925, p. 6.

"Cinemas e Fitas. Uma estrella do cinema 'double' de uma mulher de letras", *O Paiz*, 17 de septiembre de 1925, p. 6.

"Cinematographia. Films novos 'Os Lobos, no Ideal'", *O Jornal*, 26 de junio de 1925, p. 15.

"Cinematographia 'Mulheres da Beira'", *O Jornal*, n. 1994, 20 de junio de 1925, p. 15.

CORRÊA DE ARAÚJO, Luciana, "O cinema em Pernambuco nos anos 1920". En: *I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*. San Pablo: Cinemateca Brasileira, 2007, pp. 31 y 71-76.

CUNHA, Paulo. "Para uma história das histórias do cinema português", *Aniki*, vol. 3, n. 1, 2016, pp. 36-45.

____. "Tragédias e ressurreições da Sereia de Pedra", *À Pala de Walsh*, 8 de enero de 2018. Disponible en: http://www.apaladewalsh.com/2018/01/tragedias-e-ressurreicoes-da-sereia-de-pedra [Acceso: 23 de febrero de 2020].

DENIZ SILVA, Manuel. "'Para que mais ressaltassem todas as scenas do emocionante drama': a música de António Tomás de Lima (1887-1950) para o filme Os Lobos". En: *Rino Lupo. Mulheres da Beira. Os Lobos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, 2017, pp. 26-36. [DVD folleto].

"Empresa Films d'Arte Portuguza", *A Noite*, n. 5216, 31 de mayo de 1926, p. 7.

"Films d'Arte Portugueza", *Jornal de Recife*, n. 252, 29 de octubre de 1925, p. 3.

"Films portuguezes", *Diario de Pernambuco*, n. 250, 28 de octubre de 1925, p. 3.

"Films portuguezes", *Correio da Manhã*, n. 9548, 11 de marzo de 1926, p. 6.

Gazeta de noticias, n. 148, 23 de junio de 1925, p. 12.

"Helvetica Cine Theatro. A Sereia de Pedra", *Diario de Pernambuco*, n. 285, 11 de diciembre de 1925, p. 8.

MACHADO, Aureliano. "Novidades na tela. Films Portuguezes", *A Scena Muda*, n. 218, 28 de mayo de 1925, p. 5.

"Maria de Oliveira", *A Scena Muda*, n. 243, 19 de noviembre de 1925, portada.

"Maria Emilia Castello Branco", *A Scena Muda*, n. 237, 8 de octubre de 1925, portada.

"Mulheres da Beira", *Diario de Pernambuco*, n. 254, 1 de noviembre de 1925, p. 14.

"Notícias e comentarios", *Revista da Semana*, 10 de octubre de 1925, p. 26.

"O Destino", *Jornal do Brasil*, n. 276, 18 de noviembre de 1925, p. 26.

"Os cartazes e a música", *Jornal do Brasil*, n. 112, 10 de mayo de 1925, p. 11.

"Os Olhos da Alma", *Correio da Manhã*, n. 9311, 6 de junio de 1925, p. 12.

"Os Olhos da Alma", *Fon-Fon*, n. 26, 27 de junio de 1925, p. 75.

"Os Pharoleiros da Torre do Bugio", *Fon-Fon*, n. 22, 29 de mayo de 1926, p. 60.

OLIVEIRA, Carla Mary S. "O Rio de Janeiro da Primeira República e a imigração portuguesa: panorama histórico", *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n. 3, 2009, pp. 149-168.

"Portugal no Brasil", *Jornal do Brasil*, n. 112, 10 de mayo de 1925, p. 11.

"Propaganda de Portugal", *Jornal do Brasil*, n. 15, 17 de enero de 1929, p. 9.

R. L. "Jocelyn de Léon Poirier reçoit le prix de Castro", *Le Petit journal*, n. 21.981, 23 de marzo de 1923, p. 4.

RAMOS, Rui. "Os Olhos da Nação: o "cinema feito por estrangeiros" e o 'reaportuguesamento de Portugal' (1918-1925)". En: Baptista, Tiago (org.). *Lion, Mariaud Pallu, franceses típicamente portugueses*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2003, pp. 99-123.

RIBEIRO, M. Félix. *Filmes, figuras e factos do cinema português, 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983.

SILVEIRA, Celestino. "Gazeta Theatral. Eduardo Brazão: Subsidios para a biographia do grande actor portuguez", *Gazeta de Notícias*, 7 de junio de 1925, p. 4.

SOUZA, Carlos Roberto de y Suzana Reck Miranda. "O início do cinema sonoro no Brasil e os (en)cantos da língua". En: Gil Mariño, Cecilia Nuria y Laura Miranda (eds.). *Identity Mediations in Latin American Cinema and Beyond: Culture, Music and Transnational Discourses*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2019, pp. 73-102.

"Varias notas. Um luxoso film portuguez", *Correio da Manhã*, n. 9394, 11 de septiembre de 1925, p. 6.

VOLPI SCOTT, Ana Silvia. "As duas faces da imigração portuguesa para o Brasil (décadas de 1820-1930)". En: Pérez Moreda, Vicente y Blanca Sánchez Alonso (orgs.). *Congreso de Historia Económica de Zaragoza*, 2001. Disponible en: https://www.aehe.es/wp-content/uploads/2001/10/volpiscott.pdf [Acceso: 23 de febrero de 2020].

Fecha de recepción: 31 de julio de 2020
Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2020

Para citar este artículo:

CORDERO HOYO, Elena. "Empreza de Films d'Arte Portugueza, una distribuidora a la conquista de Brasil", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 207-237. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/288> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Elena Cordero Hoyo** es doctoranda becada por la FCT (PD/BD/128075/2016) en el Centro de Estudos Comparatistas de la Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa donde desarrolla una tesis sobre el acceso de las mujeres al cine mudo en España y Portugal. Es parte del equipo editorial de la revista de historia del cine *Secuencias*. Su trabajo se ha publicado en *Nineteenth Century Theatre and Film*, *Women Film Pioneers Project* y recientemente ha editado, junto a Begoña Soto-Vázquez, un libro titulado *Women in Iberian Filmic Culture. A Feminist Approach to the Cinemas in Portugal and Spain*. Actualmente pertenece a los grupos de investigación 'O Cinema e o Mundo' e 'DIIA- Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos' (CEC/FLUL) y al proyecto 'Mundos virtuales en el cine de los orígenes: dispositivos, estética y públicos' (Universitat de Girona – PGC2018-096633-B-I00). E-mail: ehoyo@campus.ul.pt.

Um episódio na vida de Italia Almirante Manzini ou
O filme brasileiro da diva italiana

Carlos Roberto de Souza [*]

Resumo: Em meados de 1926, a caminho de uma temporada contratada para a Argentina, a Companhia Dramática Italiana Italia Almirante fez algumas apresentações no Rio de Janeiro e em São Paulo. Encerrada a temporada paulista, estoura um escândalo: a atriz havia querido conspurcar a imagem do Brasil numa filmagem de pretos ébrios dançando um batuque e sendo chicoteados por um fazendeiro. Tais cenas, exibidas no exterior, argumentavam jornalistas, projetariam do Brasil a imagem falsa de uma civilização atrasada. O que significava tão viva reação das camadas dominantes brasileiras expressa através de seus jornais?

Palavras chave: Italia Almirante Manzini, filmagem estrangeira no Brasil, teatro, cinema silencioso italiano, racismo.

Un episodio en la vida de Italia Almirante Manzini o
La película brasileña de la diva italiana

Resumen: A mediados de 1926, la Compañía Dramática Italiana Italia Almirante, en camino hacia Argentina para realizar a una temporada teatral, hizo algunas presentaciones en Río de Janeiro y San Pablo. Al final de la temporada paulistana estalló un escándalo: la actriz había querido manchar la imagen de Brasil en una película de negros borrachos bailando un *batuque* y siendo azotados por un granjero. Los periodistas argumentaros que tales escenas, exhibidas en el extranjero, proyectarían la falsa imagen de Brasil como una civilización atrasada. ¿Qué significó esta intensa reacción de las elites brasileñas dominantes expresada a través de sus periódicos?

Palabras clave: Italia Almirante Manzini, filmación extranjera en Brasil, teatro, cinema silente italiano, racismo.

An episode in the life of Italia Almirante Manzini or
The Brazilian film of the Italian diva

Abstract: In mid-1926, the Italian Dramatic Company Italia Almirante made some presentations in Rio de Janeiro and São Paulo on its way to Argentina for a theatrical season. At the end of the São Paulo season, a scandal broke out: the actress had wanted to tarnish the image of Brazil in a film of black drunks dancing a *batuque* and being whipped by a farmer. Journalists argued that such scenes, exhibited abroad, would project a false image of Brazil as a backward civilization. What did this intense reaction from the dominant Brazilian elites, expressed through their newspapers, mean?

Keywords: Italia Almirante Manzini, foreign filming in Brazil, theatre, Italian silent cinema, racism.

Italia Almirante, nascida em Taranto (Itália) em 1890, era, por parte de pai e de mãe, de famílias de artistas do palco cênico. Os Almirante, sobretudo, eram conhecidos atores desde o início do século XIX. A geração de Italia foi fiel continuadora da carreira familiar: além dela própria, o primo Luigi teve longa trajetória nos palcos (também como diretor) e simultaneamente nas telas de cinema; outro primo, Mario, também ator, dedicou-se à direção cinematográfica e realizou muitos filmes silenciosos e alguns sonoros.[1] Italia estreou no teatro muito jovem e participou de diversas companhias renomadas, como a de Ruggero Ruggeri e Lyda Borelli, com a qual esteve, em 1909, no Rio de Janeiro e São Paulo.[2] Fez seu primeiro filme em 1911 e atuou em meia dúzia de outros até que, em 1914, interpretou o papel feminino de maior destaque em *Cabiria*, de Giovanni Pastrone. Propagandeado como tendo sido escrito pelo famosíssimo escritor e dramaturgo Gabriele D'Annunzio[3] –que, corre a lenda, teria indicado Italia para a personagem–, *Cabiria* fez sucesso internacional e Italia Almirante Manzini (seu sobrenome de casada) ficou célebre no papel de Sofonisba, filha de Asdrúbal, grande general de Cartago, que combateu o Império Romano.

A partir de então, Italia Almirante Manzini ocupou lugar proeminente no panteão das divas do cinema italiano silencioso. Trabalhou para diversas produtoras, criou a sua própria, e estrelou boa quantidade de fitas sobretudo na segunda metade da década de 1910.

A base de dados "Filmes estrangeiros exibidos no Brasil: 1896-1934", compilada por José Inácio Melo Souza,[4] indica que pelo menos no Rio de Janeiro e em São Paulo era sistemática a exibição de filmes de que participava a atriz, que em geral não era

[1] Dados familiares e profissionais de Italia, Luigi e Mario estão presentes na obra de ALMIRANTE, Pasquale. *Da Pasquale a Giorgio Almirante - Storia di uma famiglia d'arte*. Veneza: Marsilio Editore, 2016.

[2] Embora fosse apenas do elenco de apoio, Italia Almirante mereceu, no fim da temporada, uma menção no *Comércio de São Paulo* de 9 de agosto de 1909 p. 3: "Almirante e Rossi, duas talentosas atrizes que têm muito valor pela naturalidade e inteligência da interpretação".

[3] D'Annunzio escrevei os intertítulos.

[4] Abrigada no sítio Mnemocine, a base pode ser acessada em http://silenciosos.l2o.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/.

nomeada, como de resto a quase totalidade dos membros de elencos de filmes até meados do decênio.



Italia Almirante, ca. 1915. Fonte: IMDB

A partir do lançamento no Brasil de *Cabiria*, no final de 1915, o nome de Italia Manzini –que utilizou durante a década– permanecerá indissoluvelmente ligado ao papel de Sofonisba.[5] Em 1916, por exemplo, o Odeon carioca exibiu *Presente macabro* (?, Itala Film) e *Vertigem de amor* (*Il Poeta, la donna*, Itala Film, 1916); os anúncios deste nos jornais proclamavam ao lado de uma fotografia da atriz: "a excelsa rival de BERTINI e de HESPERIA, a graça em pessoa e a mulher ideal pela sua formosura arrebatadora que o público já apreciou na princesa Sofonisba da *Cabiria*".[6] Outro anúncio –grande– do mesmo filme destacava os atributos que doravante a caracterizariam: "artista em seus menores gestos –mulher admirável pela sua plástica de Vênus, pelo seu sorriso que cativa, pela sua elegância natural, realçada pelas toaletes luxuosas que traz".[7]

[5] Além de Italia Almirante Manzini, *Cabiria* fez do ator Bartolomeo Pagano um ídolo das plateias cinematográficas, muito embora seu nome fosse praticamente ignorado em detrimento do da personagem: Maciste.

[6] *Correio da Manhã*, 21 de junho de 1916, p. 12. Bertini era Francesca Bertini; Hesperia era o nome artístico de Olga Mambelli, ambas divas italianas consagradas pelo público cinematográfico.

[7] *Correio da Manhã*, 13 de julho de 1916, p. 12.

"Vênus italiana" de "beleza diabólica" ou "quase divina" eram os traços que a maior parte das propagandas de seus filmes estampava, além de seus elegantes figurinos.

Vivia-se a fase dourada dos filmes europeus nos mercados de todo o mundo: franceses, nórdicos, alemães e italianos. A presença de Italia Manzini era constante nas telas. Entre 1917 e 1918 foi exibida no Brasil a quase totalidade dos filmes estrelados por ela, inclusive o primeiro dos três *Maciste* estrelados pela diva e por Bartolomeo Pagano.[8]



Anúncio da exibição de *Maternidade* (*Maternità*, Ugo De Simone, 1917) *O Imparcial Diario Illustrado do Rio de Janeiro*, 8 de janeiro de 1918, p. 10. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira

Não apenas nas salas cariocas e paulistas o nome de Italia Manzini atraía o público. Um rápido exame das publicações já incluídas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira permite localizar a exibição nesses anos de filmes estrelados pela atriz no Helvética, no Royal, no Moderno e no Politeama do Recife; no Morse da Paraíba; no Éden, de São Luís do Maranhão; no Palace Theatre e no Rio Branco, de Belém do Pará. Nesta última sala, por ocasião da exibição de *Ironias da vida* (*Ironie della vita*, Mario Roncoroni, 1917), os elogios transbordam à atriz "tão querida do público paraense", "cujos olhos fascinadores interpretam maravilhosamente os mais recônditos sentimentos d'alma, em suas eloquentes expressões mudas, pela força mágica de seu

[8] Em 1918 foi exibido *Maciste poliziotto* (Roberto Roberti, 1918); em 1919, *Maciste atleta* (Vincenzo Denizot e Giovanni Pastrone, 1918) e *Maciste médium* (Vincenzo Denizot, 1918).

invejável, incontestável e calorosamente aplaudido talento artístico. Italia Almirante Manzini! Basta este nome no cartaz para garantia segura de fitas que anuncia".[9]

O início da década de 1920 marca a exibição dos últimos sucessos de Italia Manzini: *Femmina* (Augusto Genina, 1918), *A Máscara e o rosto* (*La Maschera e il volto*, Augusto Genina, 1919), *Hedda Gabler* (Gero Zambutto e Giovanni Pastrone, 1920), *A Horizontal* (*L'Innamorata*, Gennaro Righelli, 1920). A propósito desse último, o semanário carioca *Para todos...* reproduziu algumas linhas de um crítico italiano não identificado:

> Não tendo sobre a beleza feminina concepções correspondentes exatamente à maioria dos meus patrícios, não saberia exprimir se Mlle. Itália Almirante Manzini é o tipo perfeito da mulher violentamente desejável e ardentemente desejada. Se for o peso o argumento decisivo do problema, é incontestável que Mlle. Manzini [...] terá sérias probabilidades de vencer. Com efeito, é muito raro que a tela tenha se enchido com carnes tão abundantes, e tamanha exibição planturosa de saúde. Mlle. Manzini tem uma estrutura atlética, é uma verdadeira *poilue,*[10] pois que os seus primeiros planos no-la mostram com um indiscreto bigode.[11]

Não identifico nenhum discreto buço nem em fotografias nem nas imagens da atriz nos filmes a que tive acesso. Percebe-se pelas palavras do crítico italiano que ele já sucumbira ao fascínio das silhuetas ágeis e de carnes cada vez mais parcas das atrizes que o cinema norte-americano tornou modelo a partir de seu predomínio nos mercados internacionais depois da I Guerra Mundial. O padrão das divas cinematográficas italianas era o da beleza feminina do século XIX, com mulheres de carnes fartas, opulentas, com gestos lentos, majestáticos. A encarnação de Sofonisba em *Cabiria* é exemplar: uma mulher monumental, de cara imensa, gestos lânguidos e grandiosos, que ternamente brinca com seu tigre de estimação. Italia Almirante Manzini aparece aí como uma figura gigantesca, o que não era verdade a tomar, por exemplo, pela personagem Helena de Roveda, que interpreta em *Noite de tormenta* (*Notte di tempesta*, Guglielmo Zorzi, 1916): uma jovem da nobreza rural, discretamente vestida, robusta, é verdade, mas de estatura que poderíamos chamar de normal. A

[9] *Estado do Pará*, 18 de setembro de 1918, p. 4.
[10] *Poilu* era a designação que recebiam os bigodudos soldados franceses da linha de frente na I Guerra Mundial.
[11] *Para todos...*, 26 de junho de 1920, p. 15.

sensação de volume corporal avantajado volta na Mara Flores, de *A Horizontal*, mas agora o corpo é adornado permanentemente de figurinos elegantes, com peles, chapéus, *aigrettes*, colares, brincos etc. Ao corpo seminu de Italia Almirante em *La Statua di carne* (Mario Almirante, 1921) chega a ser atribuído um significado político simbólico, uma espécie de Afrodite Pandêmia, temporariamente pacificadora de uma Itália pré-fascista, dilacerada por profundos conflitos sociais.[12]

A partir de 1922 há um hiato na presença de Italia Almirante nas telas e na imprensa brasileiras. Foram anos que a atriz dedicou menos aos estúdios de cinema e mais aos palcos teatrais italianos. E será na função de atriz teatral que reaparecerá nos jornais cariocas em janeiro de 1926 quando se informa que o empresário argentino Fernando Aranda, de passagem pelo Rio de Janeiro, assinou contrato com a Empresa Paschoal Segreto para que a "Grande Companhia Italiana de Comédias Italia Almirante Manzini, dirigida pelo ator Luigi Almirante" faça alguns espetáculos no Rio e em São Paulo, quando passar pelo Brasil a caminho da Argentina.[13]

Era procedimento corriqueiro que os grandes transatlânticos com destino a Buenos Aires fizessem escala do Rio de Janeiro. Personalidades políticas, literárias, artísticas demandavam a Argentina, onde a vida cultural era muito mais dinâmica do que a brasileira. Nessas oportunidades, autorizados pela vigilância sanitária da capitania dos portos, jornalistas subiam a bordo para fazer a resenha dos viajantes e entrevistar celebridades. Em geral anotavam a admiração pelas belezas naturais brasileiras, o maravilhamento ante a grandiosidade da baía da Guanabara etc., antes que os entrevistados seguissem viagem. Algumas vezes, pessoas ligadas aos espetáculos de entretenimento desciam à terra e faziam passeios; outras vezes, aproveitavam a escala para fazer algumas apresentações, contratadas com antecedência. Esse foi o

[12] A atribuição –mencionada por ALMIRANTE, *op. cit.*, p. 82– é de Pietro Bianchi, no ensaio "Italia Almirante: il romanticismo carnale". In: *Francesca Bertini e le dive del cinema muto*. Turim: Utet, 1969, p. 145. *La Statua di carne* não chegou a ser exibido no Brasil.

[13] A mesma notícia é dada no dia 28 de fevereiro de 1926 simultaneamente no *Jornal do Brasil* p. 11, *A Manhã*, p. 4 e *O País*, p. 8.

caso da Companhia Dramática Italiana Italia Almirante em meados de 1926, antes de se dirigir a Montevidéu e a seu porto final, Buenos Aires.

Durante os meses seguintes, pingam notícias sobre as futuras apresentações da companhia no Rio de Janeiro e em São Paulo. Anuncia-se que, aproveitando a oportunidade, entrará em cartaz a 14 de junho, no Palais carioca, sua fita mais recente, *O Bobo* (*L'Arzigogolo*, Mario Almirante, 1924). As representações no Rio de Janeiro seriam em número de seis, no teatro João Caetano; em São Paulo, de colônia italiana mais numerosa, seriam dez apresentações, no teatro Municipal. Uma circunstanciada matéria do *Jornal do Brasil* enumera todos os nomes do elenco, diretores, além de pontos, mecânicos, costureiras etc., num total que soma meia centena de pessoas.[14] Reportagem posterior acrescentará à trupe o cinegrafista da fábrica Alba Film, "de que a artista italiana é uma das proprietárias".[15]



Italia Almirante en *L'Arzigogolo* (Mario Almirante, 1924). Fonte: en.paperblog.com

[14] *Jornal do Brasil*, 30 de maio de 1926, p. 11.
[15] *O Jornal*, 18 de junho de 1926, p. 2. O cinegrafista era Antonio Cufaro.

Também em junho informa-se que a companhia embarcou em Gênova, no "Principessa Mafalda", e durante a quinzena que dura a viagem as notas continuam a divulgar os futuros espetáculos. Quando o navio ancora no porto do Rio de Janeiro, jornalistas do *Correio da Manhã* e de *O Jornal* sobem a bordo para entrevistar Italia Almirante Manzini. No texto do *Correio*, Italia rememora sobretudo sua carreira no teatro e no cinema, e cita seus dramaturgos prediletos. "Contudo, não abandonou completamente a cena muda, e ainda agora está posando para o filme *La Belezza del mondo*, que tem algumas cenas filmadas a bordo, durante a viagem, enquanto outras aqui serão feitas".[16]

A reportagem de *O Jornal* é bastante mais descritiva:

> Em um dos mais luxuosos salões do vapor, encontramos a artista sra. Italia Manzini, cercada das principais figuras da sua companhia, como sejam os srs. Renato Cialente, Luigi Almirante, Guglielmo Barnabò, Felippo Sceizo, Vittorio De Sica, e sras. Haidée Urbani, Medea Fantoni, Vittorina Benvenuti, Nini Dinelli e muitos outros cujos nomes nos escaparam. [...]
>
> Quando nos aproximamos, a estrela italiana fumava uma cigarrilha. A sua rica toalete, com um grande decote, era simples: sem mangas, um vestido de seda negra com uma rosa de pano verde à cintura. Fomos apresentados à artista. A sra. Italia Almirante Manzini é a mesma que vimos há pouco na tela: olhar grave, sorriso franco, boca rasgada, deixando transparecer os dentes perfeitos [...].[17]

A temporada carioca foi de 19 a 23 de junho e recebeu excelente cobertura crítica. Aos colunistas especializados do *Jornal do Brasil* e de *O País* impressionou muito a frequência da noite de estreia, descrita pelo primeiro: "O João Caetano oferecia o aspecto de temporada oficial do Municipal, pois só ali costuma reunir-se a sociedade elegante que ontem vimos no velho teatro da praça Tiradentes, onde, além do corpo diplomático, com o sr. embaixador da Itália à frente, estavam muitas das altas autoridades da República".[18]

[16] *Correio da Manhã*, 18 de junho de 1926, p. 2.
[17] *O Jornal*, 18 de junho de 1926, p.2. *Para todos...*, 26 de junho de 1926, p. 33 publica fotografia do desembarque de Itália e Luigi Almirante com um cachorro no colo.
[18] *Jornal do Brasil*, 19 de junho de 1926, p. 11. Crítica a "Le due dame", de Paolo Ferrari, escrita por Abel Araújo. Nela encontramos a única referência a Vittorio De Sica na temporada: "O sr. De Sica fez-se notar num pequeníssimo papel".

A entrada da atriz em cena foi aclamada: "Mal assoma [...] a grande comediante italiana no palco, a assistência numerosa e seleta que enchia o grande teatro da praça Tiradentes manifesta-se por uma estrepitosa ovação". A anotação é feita em longo texto do jovem jornalista Danton Jobim, que chegaria a senador da República. Jobim coloca nas nuvens as interpretações de Italia e Luigi Almirante: "A primeira é uma artista de mérito indiscutível, como poucas tenho visto pisar os palcos da cidade. [...] O gesto solto, admirável de espontaneidade, a inflexão das frases própria e simpática, a voz clara, sem excessos, tudo isto a par de um extraordinário poder de expressão fisionômica, faz de Italia uma das grandes comediantes mundiais".[19]

O prestigiado crítico teatral Mario Nunes ficou impressionado com a figura da atriz. Ao comentar a encenação de "Les marionettes", de Pierre Wolff, escreveu: "Sua grande beleza prejudicou a intenção do autor no 1º ato. Dificilmente se acredita que o marido dela a desdenhasse". No 2º ato, "pareceu-nos sempre fria demais. Triunfa aí pelo porte senhorial e esplendor de sua beleza".[20]

Destoa um pouco de certo embevecimento provocado pela presença de Italia Almirante na então capital da República o artigo anônimo "Os astros mortos", publicado em *O Imparcial*. O articulista lembra que "a brilhante artista italiana foi sol na constelação de lindas patrícias que, antes do predomínio das películas californianas, fulguraram no céu da cinematografia". O tempo delas, contudo, passara, e hoje resta "evocar a saudade dos belos astros italianos, eclipsados menos por mérito artístico que pelos processos de confecção que o ouro americano soube criar com profusão e eficiência".[21]

Efetivamente o tempo passara desde a primeira vez que Italia Almirante estivera na cidade, o que uma charge publicada na revista *Careta* não perde a oportunidade de ressaltar.[22]

[19] *A Manhã*, 20 de junho de 1926, p. 7. Danton Jobim escreveu sobre outros espetáculos da companhia no mesmo jornal a 22 e 23 de junho, pp. 8 e 6, respectivamente.
[20] *Jornal do Brasil*, 20 de junho de 1926, p. 11.
[21] *O Imparcial*, 19 de junho de 1926, p.2.
[22] *Careta*, 26 de junho de 1926, p. 22.

Encerrada a temporada carioca e após um almoço de homenagem na embaixada italiana,[23] a trupe embarca no trem para São Paulo onde permanecerá de 25 de junho a 23 de julho, data em que se encerra sua temporada no teatro Municipal da cidade. Os preços cobrados foram elevados: 15$000 a poltrona na plateia;[24] houve uma récita a preço "popular" –8$000, também elevado, numa época em que a entrada num cinema lançador custava 3$000.



Charge sem assinatura publicada em *Careta*, 26 de junho de 1926, p.22. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira.

A recepção aos espetáculos foi boa. No comentário ao espetáculo de estreia, o responsável pela coluna "Teatros" do *Correio Paulistano* escreveu: "Guarda-roupa luxuoso, rigorosamente a caráter, e cenários magníficos, notadamente os do segundo ato, que são deslumbrantes. Não nos lembramos de ter visto *mise-en-scène* igual no teatro de comédia".[25] Ao comentar "Les marionettes", sua opinião coincidiu em tudo com a de Mario Nunes sobre o mesmo espetáculo: "Se falha porventura houvesse na composição da personagem, dela certamente culpa alguma caberia à sra. Italia Almirante, mas... à sua beleza. Mesmo na simplicidade da sua educação, no recato dos seus modos, na singeleza das suas vestes, não haveria marido capaz de a desdenhar...".[26]

Il Moscone, semanário humorístico da colônia italiana paulistana, publicou uma pseudo entrevista com Italia Almirante Manzini, "La diva del silenzio parla...", da

[23] *Correio Paulistano*, 24 de junho de 1926, p. 1.
[24] No João Caetano, o mesmo lugar custava 14$000.
[25] *Correio Paulistano*, 27 de junho de 1929, p. 2.
[26] *Correio Paulistano*, 28 de junho de 1929, p. 2.

lavra de Roberto de Salvis, que usava o pseudônimo Monocle. O texto tem pinceladas de realidade sobre a carreira precoce da atriz e alguns momentos de poesia satírica:

> Italia Almirante, alta como um pinheiro e ereta como o conde Francisco Matarazzo, apoiada à janela do grande hotel contemplava, com olhos de leoa domesticada, o tardio crepúsculo de ouro paulistano, enquanto os arranha-céus escureciam, possuídos pela sombra de uma noite invernal brasileira.
>
> Sua boca, que tremia de comoção, [...] era um relâmpago vermelho na penumbra de seu rosto angelical, puro como um frasco de Chianti e pulsante de emoção como uma Bugatti...[27]

Quanto aos boatos de amores trágicos que circulam sobre ela, a atriz explica: "Culpa de minhas fotografias. Creio que sou a atriz mais fotografada do mundo. E fotografada em todas as posições. As mais antigas e as mais modernas. As pessoas se enamoram de minhas poses e querem me fotografar. E eu deixo. Um episódio interessantíssimo: em Mogi das Cruzes vi um negro que, no lugar de uma Nossa Senhora de Pirapora, tinha a minha fotografia".[28]

Apesar de boas críticas e da admiração que sua beleza provocava, percebe-se que a temporada no Municipal não foi coroada de êxito de bilheteria. Há várias referências à escassez de público e *O Saci*, revista do folclorista e conferencista Cornélio Pires, notou que tanto a companhia de Italia Almirante quanto a de Dario Niccodemi –que fazia sua temporada no Santana, simultaneamente– pareciam haver sido "dolorosamente abandonadas pelo nosso público".[29] *Il Pasquino Coloniale*, outra

[27] No original: "Italia Almirante, lunga como um *pinheiro* ed eretta como il conte Francesco Matarazzo, appoggiata a la finestra del grande hotel guardava, coi suoi occhi di leonessa addomesticata, il tardo tramonto d'oro paulistano, mentre i grattacieli si imbrunivano posseduti dall'ombra di una notte invernale brasiliana. / La sua bocca, que tremeva di commozione, [...] era un fulmine rosso nella penombra del suo volto angelico, puro come un fiasco di Chianti e pulsante di emozioni come una Bugatti..." [todas as traduções do italiano são minhas].

[28] *Il Moscone*, 3 de julho de 1926, p. 34. No original: "Colpo delle mie fotografie. Credo che io sia l'attrice piú fotografata del mondo. E fotografata in tutte le posizioni. Le piú antiche e le piú moderne. La gente si innamora delle mie pose e vuole fotografarmi. Ed io lascio fare. Un episodio interessantissimo: a Mogi das Cruzes ho visto un negro che al posto della Madonna della Pirapora aveva la mia fotografia".

[29] *O Saci*, 23 de julho de 1926, p. 9.

publicação em italiano para a colônia de São Paulo, também lamentou, para as duas companhias, os "públicos inacreditavelmente escassos".[30]

Ao analisar, no artigo "A decadência do teatro", a grave crise de espetáculos do tipo na capital federal, o titular da coluna "Teatros" do *Correio Paulistano*, que em geral atribuía essa "decadência" à preferência do público pelo cinema, fala do pouco "apoio público" que a companhia de Italia Almirante recebera, e cripticamente se refere à trupe como "a dos filmes restauradores da escravidão no seu pior aspecto, aliás raríssimas vezes desenrolado em terras brasileiras".[31]

O que acontecera foi que, encerrada a temporada e embarcado o grupo rumo ao rio da Prata, o jornal *Diário Popular* viera a público denunciar a Companhia Italia Almirante pela intenção de fazer uma "fita numa suposta fazenda paulista em que vigora o regime da escravidão, pois só aparecem pretos sofrendo os mais duros castigos corporais, inclusive apanhando de chicote". Tais imagens amesquinhariam o Brasil e os brasileiros "pois não se pode explicar que, tendo aqui tanto assunto interessante para uma cinta cinematográfica, fossem filmar cenas de crueldade praticadas outrora, quando no país ainda havia escravidão, isso há 30 anos".[32]

A notícia correu como rastilho de pólvora, inicialmente pelos jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro, e depois por periódicos de todo o país. Os acontecimentos foram contados dezenas de vezes e, como em geral acontece nessas ocasiões, o tema assumiu contornos cada vez mais escabrosos, com maior ou menor dose de fantasia, com maior ou menor exaltada adjetivação.

Tentemos resumir os acontecimentos com alguma objetividade, valendo-nos das diferentes reportagens encontradas (certamente há várias outras).

---

[30] *Il Pasquino Coloniale,* 24 de julho de 1926, p. 11. No original: "pubblici inverosimilmente scarsi".
[31] *Correio Paulistano,* 26 julho de 1926, p. 2.
[32] O *Diário Popular* foi uma das publicações a que não pude ter acesso devido à pandemia. Os trechos acima foram reproduzidos de transcrições feitas respectivamente pela *Gazeta de Notícias,* 28 de julho de 1926, p.8 e *Folha da Manhã,* 26 de julho de 1926, p.3.

Como dito, a companhia trouxera consigo um operador cinematográfico, Antonio Cufaro. O objetivo era fazer um filme de ficção entremeado com cenas rodadas nos diferentes países que a trupe percorreria. Filmes e equipamentos foram liberados pela alfândega brasileira quando do desembarque no Rio de Janeiro e já nessa cidade haviam sido rodadas algumas vistas, aparentemente cenas da natureza, sobretudo.

Em São Paulo, as filmagens foram retomadas. Morador do bairro da Aclimação, o major, ou coronel, Adalberto Lima Vieira, ao passar pelo parque do bairro, tivera a atenção atraída por uma filmagem que ocorria no local. Cientificou-se de que se tratava da filmagem de um batuque de negros. Não gostou do que viu e procurou as autoridades. A denúncia foi parar nas mãos do dr. Aquiles Guimarães, chefe da delegacia de Ordem Política e Social.

Procedidas algumas investigações, a polícia localizou e apreendeu, a 17 de julho, no laboratório da produtora Independência Omnia Filme, 5.800 metros de negativos do filme da Companhia Italia Almirante, desde as filmagens a bordo do "Principessa Mafalda", as feitas no Rio de Janeiro e as das cenas no Jardim da Aclimação. Com a colaboração de Armando Leal Pamplona, proprietário da Independência, nomeado depositário do material apreendido, membros da polícia e o censor Antônio Campos examinaram esses materiais e separaram cerca de 150 metros correspondentes às filmagens em São Paulo. Uma cópia foi feita a partir do negativo separado, e projetada numa sala improvisada no Gabinete de Investigações, à rua Santa Ifigênia, na noite de 26 de julho. A projeção dos cerca de cinco minutos de filme reuniu plateia seleta: o prefeito de São Paulo, dr. Pires do Rio; o chefe da Polícia; o comandante da Força Pública; o secretário de Justiça, dr. Bento Bueno, e sua filha (aparentemente a única presença feminina na sessão); deputados, outras autoridades militares e representantes de jornais da cidade. "Todos os presentes mostraram-se verdadeiramente indignados ante as cenas brutais e selvagens com que a Companhia Italia Almirante desejava patentear, perante a plateia europeia, os costumes típicos de S. Paulo".[33]

[33] *O Jornal*, 27 de julho de 1926, p.12. Outros jornais também publicaram reportagens nesse mesmo dia: *Correio Paulistano,* p.6; *O Estado de S. Paulo,* p. 5; *Folha da Manhã,* p. 1.

A sessão no Gabinete de Investigações provocou uma avalanche de matérias e artigos revoltados contra as imagens e contra a trupe italiana. Mas o que havia de tão indignante nesses cinco minutos de imagens em movimento?

Na tentativa de compreender as reações da época, comecemos por reconstituir pelo menos parcialmente o que seria o entrecho do filme.

Ao que tudo indica, não existe mais nenhuma cópia de *La Bellezza del mondo*,[34] filme no qual se encaixaria o episódio retratado nas filmagens realizadas em São Paulo.[35] De *La Bellezza del mondo* também não consegui localizar nenhum resumo do enredo, o que nos deixa limitados aos repetitivos –e às vezes contraditórios– fiapos de história alinhavados pelos jornais ao noticiar a apreensão das cenas filmadas no Jardim da Aclimação. Juntando diferentes fontes,[36] vejamos o que nos é possível saber do enredo de *La Bellezza del mondo*.

A bordo do transatlântico "Principessa Mafalda" uma companhia dramática italiana parte do porto de Gênova para realizar uma temporada na Argentina. No navio, embarca também o jovem conde Reni (Renato Cialente) que quase imediatamente se apaixona pela bela Diana Altieri (Italia Almirante Manzini), primeira dama da companhia teatral. Passageiro do navio achava-se um fabulosamente rico fazendeiro brasileiro, ou português (Guglielmo Barnabò), que por sua vez também corteja a bela dama.

Numa versão simples, o "Principessa Mafalda" aporta no Brasil e a companhia desembarca. Em outra, o fazendeiro tenta fazer com que a rota do navio seja desviada e ele permaneça no Brasil, mas seu intento fracassa. Apaixonadíssimo pela diva, o fazendeiro resolve não descer no Brasil, embora uma noiva o espere, com os olhos

[34] A informação me foi confirmada por Paolo Cherchi Usai em mensagem eletrônica de 6 de julho de 2020. Aparentemente o filme nunca foi exibido no Brasil. A única referência que encontrei a ele é uma nota no *Correio Paulistano,* 12 de fevereiro de 1927, p.7, que informa que está pronto para exibição. De acordo com a base de dados IMDB, a fita foi lançada na Itália em março de 1927- https://www.imdb.com/title/tt0157374/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt [Acesso: 5 de julho de 2020].

[35] Outro motivo para lamentar a perda da fita é que ela marcou a estreia de Vittorio De Sica adulto no cinema. Adolescente, ele aparecera como Clemenceu menino em *Il Processo Clemenceu* (Alfredo De Antoni, 1917).

[36] *O Combate,* p. 1; *Correio Paulistano,* p. 6; *Folha da Manhã,* p. 1; *O Jornal,* p. 12; todos de 27 de julho de 1926. Existem também algumas linhas do enredo em https://www.comingsoon.it/film/la-bellezza-del-mondo/3899/scheda/ [Acesso a 8 jul 2020] que informa que a Censura (provavelmente a italiana) proibiu uma cena na qual se via uma mulher sair nua da água.

úmidos de lágrimas, no cais do Rio de Janeiro. Seguem, portanto, a companhia teatral e o fazendeiro, para a Argentina, onde são cumpridos os compromissos contratuais da trupe. Alucinado de paixão, o fazendeiro decide então contratar a companhia para que faça apresentações teatrais em sua monumental fazenda no Estado de São Paulo.

A companhia chega à fazenda –com incontáveis colonos, todos negros– e é festivamente recebida. Após algumas apresentações no teatro da fazenda, a companhia recebe homenagens da colônia. Ou a festa é em comemoração da lei de 13 de maio de 1888, que aboliu oficialmente a escravidão no Brasil. De qualquer maneira, o que acontece é um batuque com danças por 35 pretos e pretas. Atores e atrizes –de cabelo *à la garçonne* e saias curtas– assistem à selvagem coreografia num misto de terror e curiosidade. A aguardente corre solta.

Um dos atores italianos, entusiasmado, começa a dançar com uma das negras. Cheio de ciúmes, o chefe do batuque, apaixonado pela moça, tenta que uma das atrizes também dance com ele. Os outros atores "tentam arrancá-la da sanha daquela multidão andrajosa, suada, de catadura hedionda". "Os trechos mais odiosos são colocados em primeiro plano, de modo a dar ao espectador uma visão terrível, que nunca mais se apagará do seu cérebro".[37] Surge então o fazendeiro, botas e chapéu largo, de chicote em punho, e açoita o negro audacioso, ante os "esgares de pavor" de seus companheiros. Mas o braço delicado de Diana Altieri, com seus dedos longos e fidalgos, segura o pulso forte do carrasco fazendeiro e interrompe a selvageria.

Embora muito se tenha escrito sobre a filmagem, foram publicadas poucas fotografias de cena, a maior parte muito ruins. Numa delas, vê-se uma pequena multidão de negros –nenhum dançando– e, à esquerda, um grupo de três ou quatro brancos, o homem de palheta. Na outra, o gordo fazendeiro ameaça um negro com o chicote enquanto uma mulher, à esquerda, da qual não se vê o rosto semi-oculto pelo chapéu, segura o punho do gordo. "É essa cena capital do filme e, como se vê, bem andaram as autoridades em apreendê-lo, sejam quais forem os verdadeiros intuitos dos organizadores do tal *capolavoro*".[38]

[37] *O Estado de S. Paulo*, 27 de julho de 1926.
[38] *O Combate*, 27 de julho de 1926



Fotografias das cenas censuradas pela polícia, publicadas na *Gazeta*, 27 de julho de 1926, p.1. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira.

Quais os "verdadeiros intuitos" dos realizadores do filme, não é possível saber. Armando Pamplona, que introduziu a sessão policial explicando como os negativos estavam em seu laboratório, foi entrevistado por *O Estado de S. Paulo*.[39] Relatou que no início de julho fizera contato com ele o sr. Henrique Fiori, ao que tudo indica o produtor local da fita, e o "sr. Mario Almirante, encenador cinematográfico [...]. Declarou-me aquele senhor que estava filmando uma película enquadrada na paisagem brasileira e que para isso aproveitara a excursão da companhia italiana. Trazia técnicos, câmaras etc."

Era necessário agora revelar toda a metragem filmada até o momento "nos pontos de onde vinha e no Rio de Janeiro, cujas formosas paisagens me disse ter fixado para emoldurar o seu trabalho", mais "cenas europeias e aspectos de bordo". "Aceitei o trabalho que me era proposto, [...] e [...] estabeleci um preço ínfimo, pois sentia grande prazer em colaborar numa obra em que figuravam nomes tão respeitáveis e que iria levar a paisagem brasileira até o grande público do mundo inteiro".

O contato de Pamplona com o prestigiado diretor italiano permitiu-lhe observar que

> São Paulo não estava bem representado. Em lugar dos nossos trechos urbanos tão movimentados e alegres, das fábricas e dos monumentos em que o sr. Mario Almirante poderia dar uma ideia da contribuição dos seus patrícios na vida brasileira, o encenador andava de automóvel pelos bairros afastados, a surpreender com sua objetiva aspectos de uma cidade que já não existia, relegada para os confins do município. Comuniquei-lhe as minhas observações e ele respondeu:
>
> –S. Paulo é uma cidade que se parece com todas as cidades europeias; é preciso dar-lhe uma cor local inconfundível...
>
> Depois, começou para ele a caça ao preto. Havia no sr. Mario Almirante uma obsessão pelos nossos patrícios de cor. Queria-os para figurar em toda a parte, com uma manifesta exclusão dos brancos. Mais uma vez fiz sentir ao sr. Mario Almirante que ele se afastava da verdade, ao que ele retrucou:
>
> –Se eu representar na Europa uma fita brasileira em que figurem só brancos, ninguém acreditará que ela foi filmada no Brasil.

[39] *O Estado de S. Paulo*, 27 de julho de 1926, p. 5. As citações seguintes são dessa fonte.

> Foi então que lhe veio a ideia daquele batuque de pretos no Jardim da Aclimação. Embalde lhe observei que, se ele pretendia imprimir ao seu trabalho uma forte cor local, não precisava exumar coisas que eu mesmo não cheguei a conhecer, pois estão perdidas no passado; sugeri as cenas de roça, o caboclo violeiro e as festas de S. João. Tudo foi inútil, porém. Uma tarde ele me comunicou que se tinha realizado o batuque no Jardim da Aclimação e que, no dia seguinte, mandaria a fita impressionada. Quando cheguei a ter ciência daquelas cenas, já o caso estava no conhecimento da polícia.

A insistência de Armando Pamplona em alegar desconhecimento das "cenas ignominiosas" é suspeita. Em resposta a artigo de *A Gazeta* onde se acusava explicitamente a Independência Omnia de haver trabalhado com a Companhia Italia Almirante na filmagem do Jardim da Aclimação,[40] Pamplona escreve uma longuíssima carta, publicada pelo mesmo jornal no dia seguinte, reafirmando sua ignorância.[41] Nesse mesmo dia, porém, a *Folha da Manhã* publica uma carta do já mencionado coronel, ou major, Adalberto Lima Vieira contestando as afirmações de Armando Pamplona de que soubera das filmagens apenas quando o negativo lhe fora entregue para revelação.

> Queira [...] o ilustre cavalheiro desculpar-me. Esta não é a verdade. S.s. é que, no Jardim da Aclimação, estava dirigindo os "pretos", pois foi a s.s. a quem me dirigi naquele local e protestei contra o ato indigno que se estava praticando. Foi ainda a s.s. que eu disse mais de uma vez que o que se estava fazendo era um desaforo e que s.s. sabia perfeitamente, como eu, que no nosso Brasil não se pratica uma ação tão vergonhosa como aquela que se estava gravando em uma película para exibição no estrangeiro. [...]

Daí o sr. Lima Vieira procurou a polícia e fez sua denúncia, "tendo nesta ocasião dito àquela autoridade que o dr. Pamplona era quem estava dirigindo a filmagem do batuque".[42] Imediatamente o acusado põe mãos à obra e redige nova carta, publicada pela *Folha da Manhã* no dia seguinte. Nela, Pamplona retruca:

> ao que parece, pretende-se agora desviar a questão para, talvez, sob sugestão de interessados, ser eu apontado como culpado de tudo quanto ocorreu quando, na realidade, outra coisa não

[40] "Má fé ou ignorância?", *A Gazeta*, 27 de julho de 1926, p. 1.
[41] "Ignorância ou má fé?", *A Gazeta*, 28 de julho de 1926, p. 5. A mesma carta, com mínimas modificações, foi publicada também no Rio de Janeiro, em *O País*, 8 de agosto de 1926, p. 17.
[42] *Folha da Manhã*, 28 de julho de 1926, p. 3.

> fiz senão prestar todo o meu concurso às autoridades, mal soube do conteúdo do filme que o meu laboratório apenas revelou.
>
> Discutir ainda o assunto seria dar o almejado pasto à maledicência dos que injustamente me acusam.

Membro da elite econômica e política paulista, Armando Pamplona[43] sabia se cercar bem de instrumentos de defesa e apresenta como prova de sua inocência um documento que lhe fora fornecido, a seu próprio pedido, pelo delegado da Ordem Política e Social, Aquiles Guimarães, onde se atestam a "muita lisura e correção" da Independência Omnia na colaboração com a delegacia, e que a empresa apenas "se encarregara de revelar o filme, não tendo a menor conivência com sua confecção".[44]

Na volta para a Itália, após um período de repouso em Santos, Italia Almirante Manzini deu uma entrevista ao *Jornal do Brasil*. Segundo suas declarações –que o jornal considera "também um pouco de *mea culpa*"– não tinha havido de sua parte a "menor indelicadeza de intenção para com um país que admiro há muitos anos, onde tenho uma irmã que se considera brasileira de adoção, e onde de boa vontade ficaria se a minha carreira artística mo permitisse". De qualquer maneira, a atriz declara que houve sim, de sua parte, alguma leviandade por "não ter examinado com a necessária ponderação o argumento do filme, que para mim era um capricho de um companheiro entusiasta da dança dos negros". "Mas é preciso afastar absolutamente a suposição de que ela e seus companheiros tivessem o propósito de menosprezar a civilização e a cultura dos brasileiros, antes de tudo porque o argumento do filme

[43] Armando Leal Pamplona, em 1921, criara, com os irmãos Del Picchia, a Independência, com o objetivo de obter, com exclusividade, as regalias e isenções federais para a realização de documentários para a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil. Em 1933, o *Diário Carioca*, 12 de fevereiro p.2, publicou virulento artigo contra Pamplona, a propósito de sua indicação, pelo interventor federal em São Paulo, como representante da lavoura cafeeira paulista num encontro em Minas Gerais. O artigo, além de lembrar as acusações de desfalque contra os fundos da Rádio Educadora de São Paulo, refere-se à sua participação no filme da Companhia Italia Almirante, "de quem era empregado" e de quem "foi um ótimo cicerone". Vale lembrar que, quando de uma reforma policial no final de 1927, Pamplona foi nomeado funcionário da Censura Teatral e Cinematográfica (*Correio Paulistano*, 7 de dezembro de 1927, p. 2).

[44] *Folha da Manhã*, 29 de julho de 1926, p. 9. A mesma declaração fora publicada em *A Gazeta*, 28 de julho de 1926, p. 5.

devia servir de enredo só à reprodução do característico samba dos negros [...]". Embora não se exima de alguma responsabilidade, Italia Almirante minimiza o filme: era "sem importância e improvisado", sem "a menor pretensão de seriedade histórica" e a ação poderia ocorrer tanto "nas colônias portuguesas da África como na América Central, no Brasil como nos Estados Unidos".[45]

Se assim era, por que cinco minutos de filmagem de um batuque de negros e sua manifestação coreográfica, seguidos de um conflito em que um fazendeiro ameaça ou efetivamente chicoteia um dos participantes, no que é detido por uma grande diva cinematográfica, provocara tal celeuma na imprensa brasileira? No conjunto, e com pequenas variações, alguns termos foram repetidamente utilizados: "deprimente para nossos foros de civilização", "intenção injuriosa", "achincalhe grosseiro", "cenas que implicariam na degradação de nosso país", "filme tendencioso e agressivo", "cenas deprimentes ao bom nome do nosso país", "afronta ao Brasil", etc.

Lembremos que a escravidão havia sido abolida então há menos de quarenta anos. Para vergonha nacional, o Brasil fora o último país do mundo ocidental a aboli-la. Mas essa vergonha deveria ficar contida dentro das fronteiras do país. Joaquim Nabuco, escrevendo em 1883 a propósito da chamada Lei do Ventre Livre, de 28 de setembro de 1871, afirma que, após sua promulgação, "o governo brasileiro tratou de fazer acreditar ao mundo que a escravidão havia acabado no Brasil". A propaganda dizia que os escravos seriam "gradualmente libertados em proporção considerável e que os filhos das escravas nasciam completamente livres". A "mortalidade dos escravos" não aparecia "nessas estatísticas falsificadas, cuja ideia é que a mentira no exterior habilita o governo a não fazer nada no país"; "tudo o que é indecoroso, humilhante, triste para o governo, é cuidadosamente suprimido".[46] Invisibilizar a escravidão era um procedimento de tal modo arraigado que "pela Constituição não

[45] *Jornal do Brasil*, 11 de novembro de 1926, p. 6. A mesma entrevista foi publicada resumidamente em *A Gazeta*, 12 de novembro de 1926, p. 4.

[46] NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012, p. 94. Todos os grifos que aparecem neste artigo são originais.

existia a escravidão no Brasil. [...] A verdade é que ofende a suscetibilidade nacional o confessar que somos –e não o sermos– um país de escravos".[47] Isso

> seria muito patriótico, se melhorasse a condição dos escravos. Mas quando não se legisla sobre estes porque a escravidão é repugnante, ofende o patriotismo, é uma vista que os nervos de uma nação delicada não podem suportar sem crise, e outros motivos igualmente ridículos, [...] esse receio de macular as nossas leis civis com disposições vergonhosas só serve para conservar aquelas no estado bárbaro em que se acham.

Vários jornais, ao atacar as filmagens de Italia Almirante, lembravam que, como a abolição fora decretada há décadas, as cenas filmadas eram absurdas e inadmissíveis. Um artigo de *A Gazeta* chega a contemporizar com a escravidão em nome da elevação da alma brasileira:

> A memória do cativeiro não pode mais deprimir a geração atual do nosso país. Correspondendo às necessidades de uma época e, mais do que às necessidades, à moral de um tempo que vai muito distanciado de nós, essa prática repulsiva, trazida às jovens terras da América pelos europeus, prestou o inestimável serviço de estimular o altruísmo da alma genuinamente nacional.[48]

Ainda se a Companhia houvesse querido fazer um filme reconstituição da época em que havia escravidão, "poderíamos queixar-nos da nossa pouca sorte, mas de nenhum modo protestar contra isso"; o que é intolerável é que inventassem "o que não existe".[49] "Se não há, já houve em nosso país um cativeiro assim repelente e incompatível com uma nação civilizada".[50]

A repulsa às imagens do fazendeiro vergastando o negro é tal que se acreditaria que a escravidão e os castigos corporais estavam, em 1926, inteiramente banidos do território nacional. Nada mais longe da verdade. Menos de um mês depois de estourar o escândalo a propósito do filme de Italia Almirante, o jornal *Folha da Manhã* publicou uma nota sob o título "Escravos depois de 13 de maio". Nela comentava-se uma notícia

[47] *Ibid.*, p. 99. A citação seguinte é da mesma fonte, p. 100.
[48] *A Gazeta*, 27 de julho de 1926, p. 1.
[49] *O Combate*, 27 de julho de 1926, p. 1.
[50] *Correio da Manhã*, 27 de julho de 1926, p. 2.

do periódico *A Semana*, de Cuiabá, onde um ex-marinheiro havia sido vendido numa transação com um coronel proprietário de engenho e era "tratado como escravo". O comentário, na conclusão, aludia aos fatos de que nos estamos ocupando: "Amanhã, quando algum aventureiro estrangeiro, a exemplo de Italia Almirante, perder-se por estas plagas e quiser reproduzir fatos do tempo da escravidão, atualizando-os como fez a atriz italiana, havemos de nos encher de indignação. Precisávamos, entretanto, apagar, antes, todo e qualquer vestígio de fatos como o explorado pela *Semana* e que, segundo se murmura, não é único no interior do Brasil".[51]

Não era o único, nem o primeiro, nem seria o último, embora os vestígios de muitos fossem apagados pela própria imprensa. Embora os fatos tivessem persistido antes, na época e nas décadas seguintes, até os dias atuais volta e meia surgem denúncias de locais cujos proprietários exploram e tratam seres humanos com castigos e sevícias típicos do tempo da escravidão. A abolição da escravatura era, em 1926, fato relativamente recente e era frequente a convivência com negros que haviam sido escravos ou que eram filhos de escravos –tratados, sobretudo nas áreas rurais, como se o cativeiro ainda não houvesse terminado. Por décadas, as famílias ricas –inclusive nas metrópoles– tinham, como agregados, "negrinhas" que, a troco de um prato de comida e uma enxerga para dormir, faziam trabalhos domésticos e suportavam, muitas vezes em silêncio, as malvadezas e castigos corporais a elas infligidos por diversão pela criançada branca e por deleite pela sinhazinha.

Ainda que se refira às "raízes quase inextirpáveis" da escravidão na sociedade brasileira, Joaquim Nabuco[52] nega que a mesma seja portadora de racismo: "nunca desenvolveu a prevenção da cor"[53] e em vários momentos de sua admirável obra *O Abolicionismo* deixa claro que não vê no Brasil nada semelhante ao racismo explícito e cruel dos Estados do sul estadunidense. Sua crença na miscigenação aproxima-se da abordagem aristocrática que Gilberto Freyre desenvolveria extensamente em *Casa-grande & senzala*, publicado em 1933.

[51] *Folha da Manhã*, 21 de agosto de 1926, p. 4.
[52] NABUCO, *op. cit.*, p. 110.
[53] *Ibid.*, p. 134.

Esse ponto de vista era compartilhado por jornalistas de 1926, como num artigo de *O Combate* sobre o episódio da Companhia Italia Almirante: o redator até concorda que "no Brasil há negros ou coisa mais ou menos parecida" –"tipo racial já hoje em minoria" [sic]. "Afinal, não vemos em que nos há de envergonhar a verificação honesta desse fato. Temos até de que nos orgulhar pela maneira como estamos resolvendo o problema da fusão desse elemento constitutivo da nossa nacionalidade sem admitir antagonismos intransponíveis ou ódios mesquinhos, tão sensíveis em outros países".[54]

Mas, ao mesmo tempo, o mais corriqueiro eram abordagens em que fica evidente que a integração do que então se chamava de "raças" não se dava de forma tão harmoniosa. Em 1922, as cinzas de Estácio de Sá, fundador do Rio de Janeiro, foram transferidas de uma igreja no morro do Castelo para a campa definitiva na igreja de São Sebastião dos Frades Capuchinhos. O evento foi filmado. Ao comentar a exibição de um documentário sobre o assunto, um articulista, após elogiar a nitidez das imagens, confessa a má impressão que provoca "o predomínio de gente de cor" [negra, obviamente] entre as pessoas que acompanhavam a procissão. "Nem de propósito: quase todos negros. Até parecia procissão de S. Benedito ou festa de Treze de Maio. Não significa isto de modo algum o nosso desapreço à raça que tanto colaborou para a grandeza do Brasil. Significa apenas que, por mero acaso, a objetiva surpreendeu esses magotes de populares de cor, cujo número não corresponde à porcentagem dos habitantes pretos da capital da República".[55] O que tranquiliza o articulista é a fita não ser exibida na Europa, o que daria razão aos estrangeiros que pensam que o Brasil é "uma terra de negros". Em suma, o povo brasileiro estava se branqueando –em pouco tempo seríamos um país quase nórdico...

Mesmo um jornal "progressista" como o *Diário Nacional*, ligado ao Partido Democrático –oposto ao Republicano que, desde a proclamação da República, dominava o poder–, em artigo que tinha como chamada "Fitas cinematográficas em

[54] *O Combate*, 27 de julho de 1926, p. 1.
[55] *A Gazeta*, 26 de janeiro de 1922, p. 1.

que se representa o Brasil como uma colônia africana", a propósito de outro filme rodado no Rio de Janeiro e que provocou reclamo por parte de nosso representante diplomático na Holanda, usa expressões como: "Um crioulo a rir parvamente é fotografado nos pontos mais pitorescos da Capital Federal. A presença desse personagem, a cada passo, é evidentemente, intencional. Trata-se de um contraste ridículo que se tentou estabelecer entre a beleza da paisagem e o suposto elemento étnico predominante".[56]

Voltando às filmagens da Companhia Italia Almirante, algumas palavras e expressões utilizadas nos jornais –como "pretalhada constrangida e sofredora", "esgares simiescos", entre outras– demonstram que a negação do racismo era uma das manifestações da hipocrisia nacional.

Que me sejam permitidas algumas linhas de autobiografia retrospectiva. Minha avó materna, criança ainda, veio para o Brasil com a família em fins do século XIX. Italianos pobres, vieram para trabalhar como camponeses nas fazendas de café no interior do Estado de São Paulo. Aos 14 anos, ela, loira e de olhos azuis quase translúcidos, casou-se com um negro. Tiveram meia dúzia de filhos, todos com a pele mais ou menos escura. Viúva, ela casou-se com um espanhol muito branco e teve outra meia dúzia de filhos. Filho da caçula dos brancos cresci, sem dosar pela cor da pele meu carinho por tios e tias brancos e pretos. A ala mais pobre da família era a ala preta, enquanto quase todos os brancos ascenderam da classe C para a classe B. Recordo-me de, em criança, estranhar um pouco o incômodo que tios brancos enricados demonstravam ao ter de apresentar a terceiros seus irmãos pretos pobres. Entretanto, até a adolescência, se perguntado se havia racismo no Brasil, eu juraria que não. Essa era a minha experiência de vida e o discurso brasileiro predominante. Fui lento em perceber que esse discurso não era coerente com o comportamento das pessoas, que, por palavras e gestos, demonstravam que havia um racismo dissimulado –hoje dizemos racismo estrutural– na sociedade brasileira.

[56] *Diário Nacional*, 7 de dezembro de 1927, p. 5.

Racismo dissimulado que se torna explícito e violento nas assustadoramente crescentes estatísticas de pretos mortos pela polícia nesta segunda década do século XXI. Poder-se-ia supor que esse racismo tenda a se diluir e desaparecer nas classes mais letradas, o que também está longe da verdade. Veja-se, como um exemplo desse equívoco, as situações de discriminação racial infligidas ao ministro Joaquim Barbosa por seus pares do Supremo Tribunal Federal, descritas pelo ex-ministro da Justiça Ernesto Aragão em entrevista gravada pelo Diário do Centro do Mundo a 17 de julho de 2020.[57]

Na referida sessão dos 5 minutos, em 1926, não havia nenhum negro, ou pelo menos, se houve, nenhum se manifestou em nome das pessoas dessa cor. Em geral falava-se a respeito de negros, mas estes não tinham veículos ou oportunidades de se expressar publicamente. Por outro lado, Francisco Soares, chefe da claque e da comparsaria do teatro Municipal de São Paulo, se viu na obrigação de percorrer as redações dos jornais na tentativa de se eximir de conivência com a filmagem italiana: ele havia apenas contratado os 35 pretos e pretos que tomaram parte no batuque da Aclimação.[58]

Infelizmente o distanciamento social imposto pela pandemia de Covid-19 impediu-me de acessar o *Fanfulla*, principal jornal da colônia italiana de São Paulo e o único que parece ter vindo a público defender a Companhia Italia Almirante, de acordo com texto do *Diário Popular* transcrito num jornal carioca.[59] O *Fanfulla* provavelmente deve ter noticiado também sobre a intercessão solicitada pelos empresários da Companhia Italia Almirante ao cônsul italiano para liberação dos 150 metros apreendidos pela polícia,[60] já que o restante do material filmado lhes havia sido devolvido.

---

[57] Entrevista disponível no DCM TV, https://www.youtube.com/watch?v=ZT6G0c8hIIc&t=3880s [Acesso: 21 de julho de 2020]. A descrição está a partir de uma hora e quatro minutos do início.

[58] *Correio Paulistano*, 28 de julho de 1926, p. 9 e *Folha da Manhã*, mesma data, p. 5.

[59] *Gazeta de Notícias*, 28 de julho de 1926, p. 8. De acordo com a transcrição, o *Diário Popular*, ao criticar o *Fanfulla*, lembrava que eram frequentes os comentários deste a propósito dos equívocos de filmes norte-americanos que supostamente retratavam cidades e ambientes italianos.

[60] A solicitação é informada pelos jornais *O Estado de S. Paulo*, 27 de julho de 1926, p. 5 e *Folha da Manhã*, da mesma data, p. 5, mas nenhum relata o andamento do pedido.

Além das mencionadas, o alvoroço levantado pela filmagem no parque da Aclimação provocou outras manifestações, desde a reivindicação por maior rigor da censura para com fitas brasileiras destinadas a exibições no estrangeiro[61] à detenção de pessoas e equipamentos envolvidos na realização de um filme paulista. Dessa vez tratava-se de índios, outra das chagas nacionais que era melhor deixar ocultas. Ocorre que o diretor italiano Vitório Capellaro, há uma década domiciliado no Brasil, rodava sua segunda versão cinematográfica do romance de José de Alencar *O Guarani*[62] e, em busca de maior autenticidade, decidira rodar algumas cenas entre uma tribo que habitava próxima ao município de Itanhaém. Sentindo no ar "qualquer coisa parecida com o caso de Italia Almirante", a polícia local prendeu o operador de câmara e o diretor do filme, bem como apreendeu filmes e equipamentos. Verificado, entretanto, que a fita em nada era "ofensiva aos nossos brios", foi providenciada a liberação de todos.[63]

O filme de Italia Almirante Manzini teve pouca repercussão nas colunas cinematográficas de periódicos ou nas poucas revistas especializadas que existiam no Brasil. A mais importante delas, *Cinearte*, apenas se refere ao episódio e o faz de maneira irônica, omitindo a enorme contribuição que os italianos vinham dando ao cinema brasileiro. Após mencionar a apreensão do filme pela polícia paulistana, a revista afirma: "Ora, aí está o que vêm fazer entre nós os cinematografistas estrangeiros! À cata do pitoresco, agarram um bando de crioulos e convertem-nos em ESTRELOS de cinema, para que a sra. Manzini, que por esse fato deve ser rebaixada do almirantado, apareça no meio de uma cena, como um anjo de paz, o ramo simbólico de oliveira nas mãos frementes, a impedir que as facas, já relampejando ao sol, se afundassem nas carnes palpitantes, num sururuguaçu!..."[64]

[61] *Correio Paulistano*, 27 de julho de 1926, p. 6.
[62] Havia rodado uma primeira em 1916.
[63] *A Gazeta*, 6 de agosto de 1926, p. 3.
[64] *Cinearte*, 11 de agosto de 1926, p. 5. "Sururuguaçu" deve significar "grande confusão". A revista omite também que semanas antes recebera com simpatia o filme *A Esposa do solteiro*, dirigido pelo italiano Carlo Campogalliani e estrelado por sua esposa Letizia Quaranta, co-produção com a Argentina e cuja produtora brasileira era a Benedetti Filme, do italiano Paolo Benedetti, há mais de década domiciliado no Brasil. Quanto ao racismo de *Cinearte*, Paulo Emilio já o notara no capítulo "O cinema

Citemos, para concluir, uma nota que destoa ligeiramente das outras, publicada na coluna teatral da revista *Vida Doméstica*. Depois de constatar que a atriz e seus companheiros haviam sido "excomungados pelo patriotismo jornalístico brasileiro" por quererem filmar um batuque de negros, lembra: "Paris, no entanto, neste momento glorifica o negro e vai sendo moda, em todo o mundo, ter maneiras de negro, vestir-se a gente como os negros, cheirarmos todos a negro... Mme. Rasimi,[65] que nas temporadas anteriores metera negros em cena, conhecendo agora melhor os nossos melindres, não nos trouxe nenhum [...]".

A nota ainda recorda que enquanto São Paulo "se escandalizava com a sra. Italia Almirante", alcançava sucesso no teatro Rialto, do Rio de Janeiro, a Companhia Negra de Revistas, organizada por Jaime Silva e De Chocolat, formada apenas por atores e atrizes pretas. "Ah! Se a Manzini pudesse ter apanhado ao magnésio aspectos de várias cenas e da boa disposição da plateia! Teria substituído, com vantagem, as cenas destruídas pela polícia paulista do seu filme sobre o Brasil pitoresco!".[66]

Após a partida da Companhia Italia Almirante, vários periódicos que haviam elogiado o esmero de suas encenações publicaram comentários desabonadores às mesmas, e sobretudo à principal atriz. Para citar apenas um exemplo, tomemos a *Gazeta de Notícias* de 28 de julho que, numa página, chama Italia Almirante de "vedete em declínio"[67] e, em outra, publica extenso artigo de Mendes Fradique[68] taxando-a de "pouco prendada de formosura física", com "deplorável ausência de donaire", um verdadeiro "mostruário de joalheria"; em resumo: "o trabalho cênico da senhora Italia Almirante Manzini é a apoteose da mediocridade".[69]

---

brasileiro visto de *Cinearte*". GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Editora Perspectiva e Edusp, 1974, p. 310.

[65] Madame Rasimi era a diretora da companhia teatral de revistas francesa Ba-ta-clan, que excursionara diversas vezes pelo Brasil.

[66] *Vida Doméstica*, agosto de 1926, p. 100.

[67] *Gazeta de Notícias*, 28 de julho de 1926, p. 8.

[68] Mendes Fradique (pseudônimo do médico Madeira de Freitas) era um escritor cômico que adquirira certa notoriedade com seu livro *História do Brasil pelo método confuso*, publicado inicialmente em 1923.

[69] *Gazeta de Notícias*, 28 de julho de 1926, p. 2.

Certamente essas palavras, e outras semelhantes, não agradaram a atriz, embora ela tenha declarado em sua última entrevista à imprensa brasileira: "Como no meu espírito não existe mais a impressão das palavras que, no primeiro legítimo ressentimento, a imprensa brasileira me dirigiu, assim espero que também da generosa alma de vosso povo desapareçam as dúvidas de que eu e meus companheiros tivéssemos a menor intenção de desrespeitar a dignidade desta República".[70]

* * *

Quase uma década depois dos acontecimentos acima descritos, Italia Almirante Manzini voltou ao Brasil, agora definitivamente. Certamente o *Fanfulla* noticiou essa vinda, mas isso é ainda a verificar. Uma nota na coluna "Vespàio teatrale" de *Il Moscone* indica um momento em que ela já se integrara à colônia: "A grande novidade da Dopolavoro: Italia Almirante Manzini. Dizem que a Italia tratá muitas novidades da Itália".[71]

A Dopolavoro era uma das diversas associações de mútuo socorro da colônia italiana, criadas na segunda década do século XX, que, além das beneficentes, desenvolviam atividades sociais e culturais, como bailes e grupos de teatro. E que tiveram papel importante no cinema brasileiro, como demonstra Maria Rita Galvão em seu clássico estudo *Crônica do cinema paulistano*. Algumas dessas associações eram patrocinadas por famílias italianas enriquecidas em atividades agrícolas e industriais no Estado de São Paulo. A Dopolavoro foi uma delas e, em meados da década de 1930, sua Sezione Filodrammatica organizava apresentações teatrais mensalmente no teatro Municipal. *Il Pasquino Coloniale* anunciou que Italia Almirante, "desde há pouco entre nós, bela têmpera de artista italiana, que vem precedida de merecida fama", interpretaria a heroína da tragédia pastoril de 1904 "La figlia di Iorio", de

[70] *Jornal do Brasil*, 11 de novembro de 1926, p. 6.
[71] *Il Moscone*, 6 de julho de 1935, p. 12. No original: "La grande novitá del Dopolavoro: Italia Almirante Manzini. Dicono che l'Italia ci porterá molte novitá dell'Italia"

D'Annunzio.[72] O mesmo periódico comentou as apresentações: "Todos os intérpretes, que não frustraram a expectativa do numeroso público, receberam merecidos aplausos, especialmente a senhora Italia Almirante Manzini, que desempenhou o papel principal de Mila di Codro".[73] Fiel ao espírito jocoso, *Il Moscone* comentou apenas, em sua coluna teatral, a propósito da atriz de quarenta e cinco anos: "Filha de Iório? Essa não. Italia Almirante Manzini podia ser a mãe de Iório..."[74] Apesar do reparo, a representação foi repetida no Municipal e, de acordo com o *Correio Paulistano*, "o teatro apanhou boa casa e a impressionante peça foi mandada com muito gosto". Os atores "portaram-se todos de modo louvável, sendo digno de destaque o trabalho de Italia Almirante, que foi realmente bom".[75]

Para o espetáculo seguinte, no teatro Santana, informa-se que havia sido escolhida a comédia "Sogno delle mille e una notte", de Alfredo Vanni.[76] Além de Italia Almirante, tomava parte na apresentação Georgina Marchiani, que trabalhava nos grupos teatrais italianos desde a década de 1910 e que foi a Ceci em 1916, na primeira versão cinematográfica de *O Guarani*, de Vitório Cappelaro.[77]

Os nomes de Italia Almirante e de Georgina Marchiani aparecem juntos por algum tempo nos meses seguintes, em geral acompanhadas pelo de Rafaella Almirante Chenet, a irmã a que a diva havia se referido na última entrevista antes de deixar o Brasil em 1926. Outros nomes frequentes dos elencos são os do casal Cesare e Iolanda Fronzi.

---

[72] *Il Pasquino Coloniale,* 6 de julho de 1935, p. 2. No original: "da poco tra noi, bella tempra di artista italica che ci viene preceduta da una meritata fama".

[73] *Il Pasquino Coloniale,* 3 de agosto de 1935, p. 15. No original: "Tutti gli esecutori, che non delusero l'aspettativa del publico numeroso, ebbero meritati applausi, in modo speciale la signora Italia Almirante Manzini, che sosteneva la parte principali di Mila di Codro".

[74] *Il Moscone,* 10 de agosto de 1935, p. 12. "La figlia di Iorio? Ma no. Italia Almirante Manzini poteva essere la madre di Iorio..."

[75] *Correio Paulistano,* 1 de setembro de 1935, p. 13.

[76] *Il Pasquino Coloniale,* 14 de setembro de 1925, p. 2.

[77] Georgina trabalhou também em *Dioguinho* (1916) e *Pátria brasileira* (1917), realizados por seu marido, o jornalista Guelfo Andaló, especialmente para que sua mulher os estrelasse. Maria Rita Galvão fez com a atriz uma comovente entrevista. Ver GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Editora Ática, 1975, pp. 124-135.

Alguns meses depois, porém, um conflito irrompe na aparente cordialidade da Dopolavoro. Cesare Fronzi, "para o bem dos dopolavoristas e pela vontade das autoridades, foi dispensado". Italia Almirante também deixa a companhia, "por desejo de Georgina Marchiani".[78]

Não demora nada para que se noticie que os "expurgados" da Dopolavoro haviam se congraçado em nova sociedade, a Companhia Dramática Italiana que, a 4 de junho, estreia no teatro Santana com a peça de G. Forzano, "Le campane di San Lucio". O *Correio Paulistano* noticiou a realização do espetáculo e elogiou a iniciativa de Cesare Fronzi e Italia Almirante, "muito conhecidos em São Paulo". A "peça impressionante" permitiu aos dois artistas "porem em prova seus reconhecidos méritos artísticos. [...] A assistência foi pródiga em aplausos".[79]

Apesar dos aplausos, o nome de Italia Almirante Manzini não volta a aparecer em encenações teatrais, pelo menos nos periódicos da colônia consultados. Em contrapartida, surge, pelo menos em duas oportunidades, em comissões de senhoras que organizam eventos beneficentes. Uma primeira vez, em dezembro de 1936, numa comissão encabeçada pela condessa Castruccio, "esposa do Real Cônsul da Itália em São Paulo";[80] uma segunda, por ocasião de quermesse em prol de obras assistenciais organizada pela mesma condessa e um enorme grupo de senhoras da sociedade paulistana, entre as quais Renata Crespi da Silva Prado e a condessa Matarazzo.[81]

"O que acontece com Italia Almirante Manzini, de quem não ouvimos mais falar?", pergunta *Il Moscone* algum tempo depois; e o próprio jornal responde, irônico: "Vai ao teatro e conta anedotas 'impróprios para menores'..."[82] A atriz, ao que tudo indica,

[78] *Il Moscone,* 9 de maio de 1936, p. 13. No original: "per il bene dei dopolavoristi e per la volontá delle autoritá, é stato messo in disparte" e "per il desiderio della Georgina Marchiani".
[79] *Correio Paulistano,* 5 de junho de 1936, p. 3.
[80] *Correio Paulistano*, 11 de dezembro de 1936, p. 9.
[81] *Il Pasquino Coloniale,* 28 de agosto de 1937, p. 15.
[82] *Il Moscone,* 5 de fevereiro de 1938, p. 10. No original: "Ma che fa Italia Almirante Manzini che non se ne sente piú parlare?" e "Va al teatro e racconta aneddoti 'impróprios para menores'..." Além da provocação ao linguajar desabusado da atriz, o responsável pela coluna "Vespàio teatrale" faz alusão a uma coluna da publicação, "Impróprios para menores".

não tinha pudores verbais, como podemos constatar num seu poema, publicado sob o título "Vieni!", com declarado sabor erótico.[83]

Depois de viver e trabalhar alguns anos com a irmã Rafaella, proprietária de uma casa de modas na rua Barão de Itapetininga, Italia Almirante Manzini, a opulenta Sofonisba de Cabiria, morreu em São Paulo, Brasil, distante da glória que alcançara nos palcos e telas da Itália e do mundo.

O *Correio Paulistano*, em setembro de 1941, deu notícia sobre uma reunião ocorrida na Sociedade Italiana de Cultura Muse Italiche em homenagem à atriz, "recentemente falecida nesta capital". O presidente da reunião, o comendador Francisco Pettinati, fez um "rápido histórico do teatro italiano no Brasil" e "traçou um perfil de Italia Almirante Manzini, pondo em relevo as qualidades da grande intérprete e seus triunfos obtidos nos principais centros do mundo". O conselho da Muse Italiche "determinou inaugurar em seu salão de honra o retrato da grande atriz".[84] Dias depois, a Muse Italiche dedicou à sua memória o espetáculo que apresentou no teatro Municipal. A peça era "Tutto per bene", de Pirandello, e o elenco, encabeçado pelo casal Cesare (também diretor artístico) e Iolanda Fronzi, tinha no elenco a adolescente Renata Fronzi, futura estrela do teatro de revista carioca.[85]

Praticamente todas as fontes de consulta disponíveis indicam que Italia Almirante Manzini teria falecido a 15 (ou 16) de setembro de 1941,[86] vítima das consequências da picada de um inseto venenoso. A lenda do inseto se perpetuou, mas não passa de lenda. Um artigo do jornalista Frederico Mengozzi, escrito a partir de declarações de Maria Almirante, sobrinha de Italia que acompanhou os últimos anos da tia, esclarece que a diva morreu em agosto de 1941, no Hospital Samaritano, em São Paulo, de

[83] *Il Pasquino Coloniale*, 18 de dezembro de 1935, p. 145.
[84] *Correio Paulistano*, 3 de setembro de 1941, p. 2.
[85] *Correio Paulistano*, 14 de setembro de 1941, p. 14.
[86] A única exceção parece ser o *Dizionario Biografico Treccani*, que informa "entre o fim de agosto e os primeiros dias de setembro". Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/italia-almirante_%28Dizionario-Biografico%29/ [Acesso: 19 de julho de 2020]. Agradeço à professora Mariarosaria Fabris a indicação dessa fonte.

câncer no seio. "Um Cristo de bronze sobre uma cruz de mármore" encimavam o túmulo no Cemitério São Paulo, no bairro paulistano de Pinheiros, onde estão enterradas as irmãs Italia e Rafaella.[87]

Hoje em dia é não é possível localizar o túmulo, pois, sem manutenção, o Cristo de bronze foi roubado e talvez também a cruz de mármore. Através de uma consulta ao computador da administração do Cemitério São Paulo, obtivemos finalmente a informação concreta: Italia Almirante Manzini faleceu a 15 de agosto de 1941, devido a caquexia e carcinoma do seio. Não morreu vítima de nenhum inseto venenoso brasileiro, mas carregou pela curta vida as marcas do envenenamento, não letal, a que fora submetida por uma imprensa racista e pretensamente nacionalista.

Seus filmes sobreviventes são poucos, pouco vistos e estudados, exceto obviamente *Cabiria*. Mas nem ela, nem ninguém, sabiam que no Brasil sobrevivia uma cópia em nitrato de celulose de um filme seu, graças à qual ela pode ser vista, trágica e elegante, no papel da mundana Mara Flores. Aliás, o filme, parte do acervo em nitrato da Cinemateca Brasileira, ficou por algum tempo conhecido com o nome de "Em casa de Mara Flores" porque esse era o primeiro intertítulo existente na desgastada cópia. Repatriado, no início da década de 1990, para a Itália dentro da política de colaboração entre as cinematecas membros da Federação Internacional de Arquivos de Filme, foi posteriormente identificado como *L'Innamorata* e restaurado por iniciativa da Cinemateca de Bolonha.[88] Que esse trabalho e este texto sirvam pelo menos um pouco para manter viva sua lembrança.

Referências bibliográficas

ALMIRANTE, Pasquale. *Da Pasquale a Giorgio Almirante - Storia di una famiglia d'arte.* Veneza: Marsilio Editore, 2016.

[87] Essas informações estão no artigo "Italia Almirante, uma diva em São Paulo", *O Estado de S. Paulo*, 30 de setembro de 1984, p. 186. Agradeço a José Francisco de Oliveira Mattos a localização desse artigo.

[88] Uma cópia com todos os problemas da cópia nitrato, além de enquadramento que mutila imagens e intertítulos, está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dSL-4yUVzoQ [Acesso: julho de 2020].

GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Editora Ática, 1975.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Editora Perspectiva e Edusp, 1974.

NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

Data de recepção do artigo: 18 de agosto de 2020
Data aceitação do artigo: 17 de novembro de 2020

Para citar este artigo:

DE SOUZA, Carlos Roberto. "Um episódio na vida de Italia Almirante Manzini ou O filme brasileiro da diva italiana", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica,* n. 6, diciembre de 2020, pp. 238-270. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/304> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Carlos Roberto de Souza** é Graduado em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (1972), Mestre em Artes pela USP (1979) e Doutor em Ciências da Comunicação pela USP (2009) com a tese "A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil". Ocupou vários cargos de coordenação e direção da Cinemateca Brasileira até se aposentar em 2015. Professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos. Curador da *Jornada Brasileira de Cinema Silencioso* (2007-11). Foi bolsista de pós-doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp, com o projeto "O impacto da chegada do som no cinema do Brasil - 1926/1936". Presidente da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual/ABPA, desde 2016. E-mail: ca.roberto2012@gmail.com.


0
Artículos de
investigación

El cinematógrafo contra el caníbal:
Ruido y modernidad en el primer cine sonoro venezolano

Luis Duno-Gottberg*

Resumen: Este trabajo explora los orígenes del cine sonoro venezolano, a partir de mecanismos de representación del género y la "raza". Discutiré, en particular, *La Venus de Nácar* (Efraín Gómez, 1932) y *La danza de los esqueletos* (Herbert Weisz, 1934). Estos dos ejemplos ponen en escena un régimen escópico surgido de un contradictorio proceso de modernización bajo la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935), quien fundó los Laboratorios Nacionales donde se produjeron las primeras películas sonoras del país. Ambas articulan, además, una "racialización de mirada", en la que se confunden la pulsión modernizadora y la incomodidad frente a lo que se concibe como el ruido atávico o el lastre premoderno de lo indígena y lo africano. Una realidad social se percibe como "disonante" por no asimilarse a las pautas modernizadoras de la *intelligentsia* gomecista o por obstaculizar los proyectos económicos de las élites.

Palabras clave: cine sonoro, representaciones sociales, racialización, modernización, Venezuela

---

The Cinematograph against the Cannibal: Noise and Modernity in Early Venezuelan Talkies

Abstract: This essay explores the origins of Venezuelan sound cinema, along with issues of representation of gender and "race". I discuss *La Venus de Nácar* (Efraín Gómez, 1932) and *The Dance of the Skeletons* (Herbert Weisz, 1934). These exemplify a "scopic regime" emerging from a contradictory modernization process during the dictatorship of Juan Vicente Gómez (1908-1935). He founded the National Laboratories where the first national sound films were produced. In addition, both films articulate a particular "racialization of the gaze", in which a modernizing impulse coexist with a deep discomfort in the face of the "noise" generated by ethnic realties of the country.

Keywords: talkies, social representations, racialization, modernization, Venezuela.

O cinematógrafo contra o canibal: barulho e modernidade nos primeiros filmes falados venezuelanos

Resumo: Este ensaio explora as origens do cinema sonoro venezuelano, junto com questões de representação de gênero e "raça". Discuto *La Venus de Nácar* (Efraín Gómez, 1932) e *A Dança dos Esqueletos* (Herbert Weisz, 1934). Estes exemplificam um "regime escópico" emergindo de um contraditório processo de modernização durante a ditadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935). Fundou os Laboratórios Nacionais onde foram produzidos os primeiros filmes sonoros nacionais. Além disso, os dois filmes articulam uma particular "racialização do olhar", em que coexiste um impulso modernizador com um profundo desconforto diante do "ruído" gerado pelas realidades étnicas do país.

Palavras chave: filme de som, representações sociais, racialização, modernização, Venezuela.

Este no es el siglo de las luces sino el siglo de la bulla
Fantoches, Caracas, 1931

1. Oír *al* margen: nueva tecnología y ruido social

En un trabajo anterior,[1] propuse que "mirar *al* margen" podía ser, simultáneamente, un acto que resulta en la sujeción de un objeto (apropiado y consumido desde un lugar de poder), así como un acto de resistencia que se despliega estratégicamente desde la periferia. En esa oportunidad, me interesaba retener la ambigüedad de la contracción *"al"*, considerándola productiva para comprender el carácter *relacional* y *contradictorio* de esa complejísima práctica de producción de mundos y sujetos a partir del acto socialmente determinado de ver, al cual denominamos "mirar".

A partir de aquella idea, formulé entonces la propuesta de que el cine, la fotografía y demás discursos visuales generados en América Latina constituyen una mirada *al* margen por tratarse de una perspectiva periférica que, a su vez, genera sus propias subalternidades: mirar *desde* el margen o mirar *hacia* el margen se confunden, así, en un mismo gesto donde encarnan las dinámicas del poder y la representación.

Partiendo de estos postulados, quisiera centrarme ahora en los orígenes del cine sonoro venezolano a fin de pensar en los mecanismos de representación del género y la "raza" que permean algunas de las poquísimas cintas de esa época que han llegado hasta nuestros días. Discutiré, en particular, *La Venus de Nácar. Fantasía aborigen* (Efraín Gómez, 1932) y *La danza de los esqueletos* (Herbert Weisz, 1934). Estos dos ejemplos ponen en escena un régimen escópico[2] surgido de un contradictorio proceso

[1] DUNO-GOTTBERG, Luis (ed). *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2008.

[2] Sin definir realmente el término, Christian Metz acuñó "régimen escópico" en *El significante imaginario*. Allí distingue el cine del teatro en los siguientes términos: "lo que define al régimen escópico específicamente cinematográfico, no es tanto la distancia… como la ausencia del objeto visto". METZ, Christian. *El Significante Imaginario: Psicoanálisis y Cine*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 61. Quiere decir que la representación es allí independiente de lo representado, al menos como un estímulo presente, tanto espacial como temporalmente. Me interesa más, sin embargo, la teorización de Martin Jay en "Scopic Regimes of Modernity." Éste define el concepto como las formas históricas de la visualidad;

de modernización bajo la férrea dictadura del caudillo Juan Vicente Gómez, quien gobernó Venezuela entre 1908 y 1935, y cuyo gobierno fundó los Laboratorios Nacionales donde se produjeron las primeras películas sonoras del país. Ambos filmes articulan, además, lo que he denominado "la racialización de mirada"[3] dentro del primer cine venezolano, donde se confunden la pulsión modernizadora y la incomodidad frente a lo que se concibe como el ruido atávico o el lastre premoderno de lo indígena y lo africano.

No me detengo en la banda sonora de estas películas, que con frecuencia se encuentran deterioradas, incompletas o ausentes. Me interesa, más bien, la contradicción entre el entusiasmo por una nueva tecnología (el sonido) y lo que podríamos entender, metafóricamente, como la ansiedad frente a "los ruidos de la nación". Me concentro en la respuesta de ese primer cine frente a una realidad social que se percibe como "disonante", por no asimilarse a las pautas modernizadoras de la *intelligentsia* gomecista o por obstaculizar los proyectos económicos de las élites, tanto nacionales como extranjeras. En lo que toca a este cine, podemos decir que los puntos ciegos son también sordos y que la representación romantizada o caricaturesca de ciertos sujetos sociales constituyó una respuesta a lo que se entendía como residuo primitivo, como amenaza a la voluntad de progreso del régimen. *Oír al margen* es, entonces, atender a esta dinámica de representación y exclusión en los albores del cine sonoro latinoamericano.

2. Una fantasía aborigen, no una historia de caníbales

La primera película sonora realizada en Venezuela, *La Venus de Nácar*, permaneció durante décadas en el archivo de Bolívar Films. Fue restaurada en colaboración con la Cinemateca Nacional en 1995 y fue objeto, después, de algunos comentarios generalmente centrados en su importancia en el desarrollo de la industria cinematográfica venezolana. Sin embargo, el tema de las diversas miradas que

estableciendo entonces los "modelos" que constituyen la experiencia visual moderna. La perspectiva cartesiana es, según él, dominante y, para los efectos de mi trabajo, significativa. La *intelligentsia* gomecista se caracterizó por su vocación positivista; lo que se manifestaba en su (contradictoria) voluntad modernizadora y sus discursos "civilizatorios". JAY, Martin. "Scopic Regimes of Modernity". En: Lash, Scott y Jonathan Friedman (eds.). *Modernity and Identity*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.

[3] Entiendo como "racialización de la mirada" aquel proceso de interpelación que genera identidades raciales a partir de la representación visual. Elaboro este concepto como parte de un proyecto en curso que he titulado "La racialización de la mirada en el cine venezolano".

constituyen la narrativa es uno de esos aspectos que aún quedan por explorar y que, acaso en la mejor tradición del logocentrismo, fue opacado por el interés en un sonido ahora parcialmente ausente. En efecto, resulta paradójico que la banda sonora no haya podido restaurarse en su totalidad, por lo que la película pareciera abrazar nuevamente el cine silente que pretendía dejar atrás con la llegada del sonido.

La Venus de Nácar cuenta la leyenda de un pescador indígena que descubre una perla, la cual se transforma en una hermosa bailarina que danza para el embelesado espectador (en la diégesis y fuera de ella), hasta consumirse ante (o por) una mirada ávida. La historia es, además, un cuento relatado por una madre a su pequeña hija en el interior de una lujosa y moderna vivienda. Se trata de "una dama de alta sociedad" que, ante la solicitud de la niña y en el espacio privado, cuenta una "bella leyenda" sobre un "indio". La primera historia contrasta con la segunda al colocarnos en un espacio natural, con personajes que exhiben sus cuerpos semidesnudos ante múltiples receptores: la familia burguesa del relato, el Benemérito (Juan Vicente Gómez), a quien se dedica la película, y nosotros (Fig. 1).



Fig. 1.- Fotogramas de *La Venus de Nácar. Fantasía aborigen* (Efraín Gómez, 1932)

Este recurso de "la historia dentro de la historia", afín a la cinematografía latinoamericana del momento, crea un juego de perspectivas que funciona de modos concéntricos, haciendo que unos sujetos sean objeto de la mirada de otros. Resulta pues, ideal para ejemplificar los problemas que supone la mirada *al* margen en un momento singular de la historia de Venezuela. Se trata de una oportunidad para pensar el régimen escópico de un país que, bajo la mirada férrea de un caudillo, y en un proceso irregular y contradictorio de modernización, pone en escena su gusto por los nuevos desarrollos tecnológicos (el sonido) mientras revela también sus puntos ciegos, borraduras y omisiones.

Es una historia que se refiere al "tema del indígena" y el reparto plantea el consabido asunto de quién representa a quién. El pescador y la "Venus de Nácar" son actuados por una pareja de bailarines húngaros, Yola y Paul. Ella, perla al fin, se presenta blanquísima y coronada con un arreglo de plumas digno de la mejor tradición del *western* y sus apaches imaginarios. Él, también blanquísimo y musculoso, la toma en sus brazos y la lleva a una caverna donde la verá consumirse ante (por) su deseo. En realidad, la historia es apenas un pretexto para el baile que permite exhibir el sonido: el nuevo logro tecnológico de los Laboratorios Nacionales. No interesa si Yola y Paul, desempeñando una rutina de ballet clásico con visos de acrobacia atropellada, resultan verosímiles como dúo romántico indígena, pues lo que importa es que, ahora, somos modernos.

Cabe decir que la referencia al indígena había aparecido ya unos años antes en una breve escena de la película silente *Don Leandro, el inefable* (Venezuela, Lucas Manzano, 1918).[4] En este caso, se narran las vicisitudes de un provinciano de fortuna que viaja a Caracas, donde es deslumbrado y casi esquilmado por los encantos (y los encantadores) de la ciudad.

La escena en cuestión muestra a Don Leandro bajándose de un coche para contemplar la llamada "India de El Paraíso" (Fig. 2). Se trata de un monumento

[4] Para un detallado estudio de esta película, ver MARROSU, Ambretta. *Don Leandro, el inefable: análisis fílmico, crónica y contexto*. Caracas: Instituto de Investigaciones de la Comunicación, 1997.

conmemorativo concebido por Cipriano Castro, pero construido finalmente por quien lo derrocó, Juan Vicente Gómez, como un homenaje al centenario de la Independencia. Con ese fin, se comisionó la obra al escultor venezolano Eloy Palacios. Éste diseñó una base de rocas que representan el territorio liberado por Simón Bolívar. Sobre la misma se colocaron tres figuras que representan las tres repúblicas que integraron la Gran Colombia. Alzándose sobre ellas, se encuentra una indígena desnuda que representa la Libertad (Fig. 3).



Fig. 2.- Fotogramas de *Don Leonardo, el inefable* (Venezuela, Lucas Manzano, 1918)



Fig. 3.- Monumento de la India, tarjetas postales de la época

En la película de Lucas Manzano, el monumento es apenas una locación que proporciona una oportunidad para el desarrollo de la historia (la burla continuada al inocente Don Leandro). Sin embargo, los intertítulos revelan una interesante dinámica de la racialización y el deseo. Los tres jóvenes que tratan de estafar a Don Leonardo le comentan que el placer de contemplar la desnudez de la indígena tiene un precio y que ellos lo han costeado. *Mirar tiene un precio,* cosa que el público que asiste a las salas de cine entiende muy bien. Por otro lado, el cuerpo de la indígena aparece como mercancía que los tres jóvenes citadinos administran, consumen y venden.[5]

Otra película de "tema indígena" es *Ayarí o el veneno del indio* (Venezuela, Finí Veracochea 1932).[6] El material parece extraviado y sólo contamos con información dispersa. Basada en un cuento de Ramón David León, es descrita como una "historia dramática que se desarrolla en algunos lugares populares de Caracas y en la extensa selva de la Guayana venezolana".[7]

La imagen del indígena aparece también en el repertorio cultural venezolano de la época, vinculada a la oposición antigomecista. El poema *Homenaje y demanda del indio*, de Pío Tamayo, fue leído durante la Semana del Estudiante de 1928 y supone un desplazamiento más cercano al travestismo populista que a la impostura de Paul y Yola en *La Venus de Nácar*. En este poema, como explica Raquel Rivas Rojas, la voz lírica busca *conectarse* con la figura del pueblo y su raigambre ancestral.[8] El texto se dirige a la Reina del Carnaval:

> ¡Me han quitado mi novia!
> ¡La novia que me quiso; mi novia enamorada!

[5] Es importante señalar que Lucas Manzano fue él mismo objeto de comentarios racistas. Los retratos de la época lo pintaron como un hombre de tez oscura, y varios sainetes publicados en la prensa hicieron mofa de ello. Ver MARROSU, *ibid.*, p. 262.

[6] Las fechas son también inciertas. Diversas fuentes sugieren 1931 como la fecha de estreno de *Ayarí*. Sigo los datos de *Filmografía venezolana 1897-1938*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997.

[7] *Ibid.*, p. 46.

[8] RIVAS ROJAS, Raquel. *Bulla y buchiplumeo: masificación cultural y recepción letrada en la Venezuela gomecista*. Caracas: Fondo Editorial La Nave Va, 2002, p. 64.

[…]
Vuelve a llorar el indio con su llanto agorero…
Pero no, Majestad,
que he llegado hasta hoy
Voz sonriente promesa de encendidos anhelos
y el nombre de esa novia se me parece a Vos:
se llama Libertad.

Decidle a vuestros súbditos
tan jóvenes que aún no pueden conocerla
que salgan a buscarla,
Vuestra justicia ordene,
y yo, enhiesto otra vez,
vibrante el junco en silbo de indígena romero
continuaré en marcha
con la confianza altiva de los de antigua raza,
pues con Vos, Reina nuestra,
juvenil, en su trono, se instala el porvenir.

Esta petición de libertad, articulada desde la esfera intelectual de los jóvenes de la Generación del 28, se pronuncia desde una suerte de disfraz: el indio-pueblo encarnado en el letrado. Sin embargo, a diferencia de las películas que me ocupan en este ensayo, en el poema opera una inversión simbólica frente a la representación habitual del otro de la nación en términos de sujeto abyecto: el indio aparece aquí como "hombre del pueblo orgulloso y altivo".[9] Frente al texto literario, cuyo racismo se vincula más a las sutilezas de la democracia racial, el moderno cine venezolano pareciera entregarse a formas de racialización más severas: *Don Leandro, el inefable* y, más tarde, *La Venus de Nácar* ofrecen ejemplos de un cuerpo femenino racializado que se presta para el consumo de una mirada masculina, criolla y autoritaria. Las formas discursivas que comunican este proyecto son, sin embargo, las de la comedia y la ilusión romántica. La "fantasía aborigen" desplaza la conflictividad que, como se verá más adelante, caracterizó la dinámica etno-racial durante el régimen gomecista.

[9] RIVAS ROJAS, *ibid*., p. 66.

3. Una historieta de caníbales, no una fantasía aborigen

La danza de los esqueletos es un curioso experimento de animación sonora que ha pasado completamente desapercibido ante la crítica. Producido apenas dos años después de *La Venus de Nácar*, se trata de una cinta que reproduce fielmente el régimen escópico que vengo discutiendo. El fragmento que se conserva en los archivos de Bolívar Films, de apenas cuatro minutos y medio, agudiza en su trama lo que he calificado como una expresión de ansiedad frente al proceso modernizador venezolano durante las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, el advenimiento del cine sonoro parece poner nuevamente en evidencia la contradicción de una modernidad periférica que se debate frente a la colonialidad con su impronta racista y sexista. En efecto, como veremos en lo que sigue, la trama de la película podría resumirse en la presencia amenazante de unos caníbales frente a los avances tecnológicos literalmente encarnados en la nueva cinematografía.

La historia se inicia con la imagen de un camión rotulado que se desplaza ocupando casi la totalidad del plano y al ritmo de una música bufonesca (Fig. 4). A un lado de la cabina puede leerse, en grandes letras, "Western System" y, más abajo, "Laboratorio Nacional". Inmediatamente, llama la atención el contrapunto irónico entre la voluntad nacionalista y el proyecto de modernización tecnológica en manos del capital norteamericano. La disposición de estos nombres, el uno sobre el otro, son testimonio de la situación de dependencia en la que surgen nuestras industrias cinematográficas y que Paulo Antonio Paranaguá resumió muy bien al señalar que "el cine apareció en Latinoamérica como otra importación extrajera".[10]

[10] "[O] cinema aparece na América Latina como mais uma importação estrangeira". PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Cinéma na America Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L & PM Editores 1985, p. 9. El tema es ya clásico en los estudios sobre cine latinoamericano. Tal vez el manifiesto más conocido en torno a esta problemática es el de Solanas y Getino, "Hacia un Tercer Cine" [1969], *Cuadernos de Cine*, n. 20. México: UNAM, 1972. Ver también SHNITMAN, Jorge. *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*. Norwood, N. J.: Ablex Pub. Corp., 1984 y GETINO, Octavio. *Cine y dependencia: el cine en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1990.

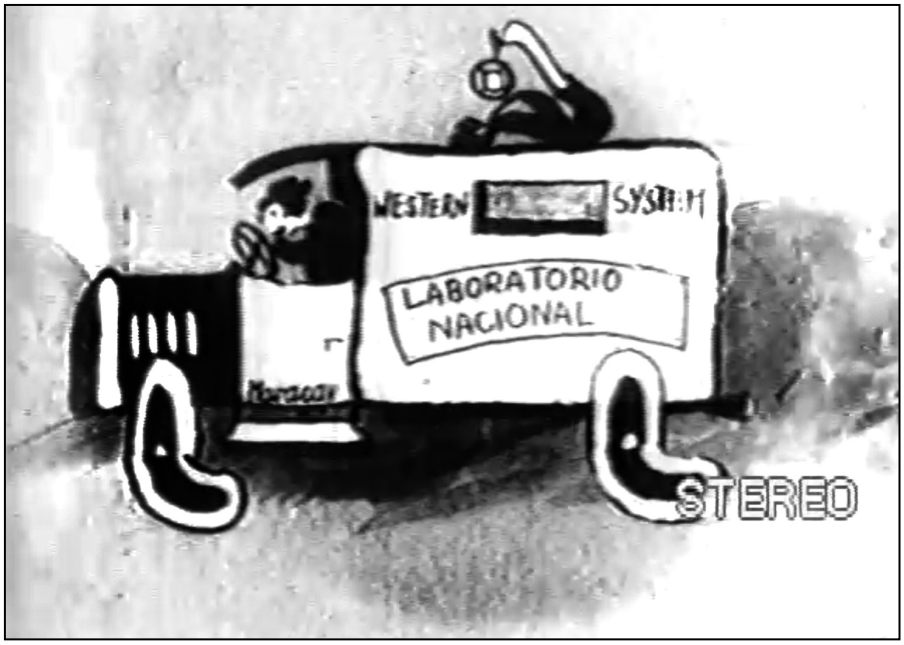


Fig. 4.- *La danza de los esqueletos* (Herbert Weisz, 1934). Los rótulos del camión aportan señas interesantes para pensar en las fuerzas que determinan los inicios de la industria cinematográfica venezolana: la lógica del estado gomecista y el empuje del capital norteamericano.

Aunque resulte difícil comprobarlo, existe un referente concreto para esta imagen. Se trata de un equipo de sonido instalado en una camioneta que, como lo indica un listado del Ministerio de Obras Públicas, fue adquirido en 1933.[11] De ser esto correcto, *La danza de los esqueletos* es mucho más que el primer dibujo animado realizado en Venezuela. Se trataría, también, de un film autorreferencial sobre la llegada al país de una tecnología de punta y de un comentario, oculto bajo un tono de chanza, sobre las dificultades de ese proyecto modernizador.

Pero volvamos al vehículo. Esa imagen privilegiada por el primer cine, fascinado con las máquinas, veía en él un índice de la modernidad. En la puerta delantera aparece, aunque con poca claridad, la palabra "Maracay". Se trata no solamente de una referencia a la sede de los Laboratorios Nacionales, sino también al asiento del gobierno de Juan Vicente Gómez. El nuevo cine avanza, así, con el aval del "Benemérito". Es un asunto de Estado. Este dato resulta de gran importancia cuando establecemos un vínculo entre el tema de la historieta animada (la expedición de un

[11] Ver los anexos de ACOSTA, José Miguel. *La década de la producción cinematográfica oficial. Venezuela 1927-1938*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1998. En particular, me llama la atención el listado n. 1, donde aparece reseñada la compra de "Un equipo de sonido 'Sistema Western' instalado en una camioneta" (p. 83).

equipo cinematográfico) y la producción de materiales audiovisuales por parte de los Laboratorios Nacionales entre los años de 1927 y 1938. En efecto, la *Filmografía venezolana 1897-1938* revela que para esos años se realizó una gran cantidad de *actualités* (en particular, la *Revista Nacional*, el *Noticiero Cinegráfico* y el *Noticiero Nacional*) y también de películas educativas, técnicas y científicas. Sus títulos son reveladores de la voluntad estatal de difundir (o publicitar) su proyecto modernizador: *Carretera Choroní* (1929), *El dique Petaquire* (1929), *Gran carretera trasandina* (1929), *La Guaira, su puerto* (1929), *El café* (1930), *Los campos petroleros* (1930), *Caracas-La Guaira por ferrocarril* (1930), *La aviación comercial venezolana* (1937).[12]

Dos películas llaman la atención cuando evaluamos la cinta animada de Herbert Weisz: *Un viaje al África* (Venezuela, 1932), que responde a un proyecto de la Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales, y *Viaje a La Rubiera* (Venezuela, 1927), que relata la expedición de un grupo de especialistas de la comisión Rockefeller a los llanos de Venezuela y las dificultades afrontadas en el trayecto. Uno de los incidentes incluye, por cierto, lo que le ocurrió al camión que transportaba a los especialistas, el cual debió ser rescatado de lo que parece haber sido la crecida de un río. ¿No evoca esto de algún modo las peripecias del camión de la Western en *La danza de los esqueletos*? De una manera u otra, ya sea siguiendo la referencia a las dificultades experimentadas por la comisión Rockefeller, la expedición científica al África o el inventario de los proyectos desarrollistas, *La danza de los esqueletos* parece dialogar con un amplio repertorio audiovisual que cifra las inquietudes del proyecto estatal gomecista.

Volvamos a *La danza de los esqueletos*, que continúa con un giro prosopopéyico, presentando a los personajes principales que conducen el vehículo: una Cámara, un Micrófono y un Sincronizador de Sonido (Fig. 5).

[12] Otras películas ameritan un breve comentario: *Central Tacarigua* (1928) expone el procedimiento para refinar el azúcar en una de las propiedades de Juan Vicente Gómez y *El paludismo* (1936) incluye diversos fragmentos animados junto con el registro documental de los lugares en los que se produce el foco infeccioso.

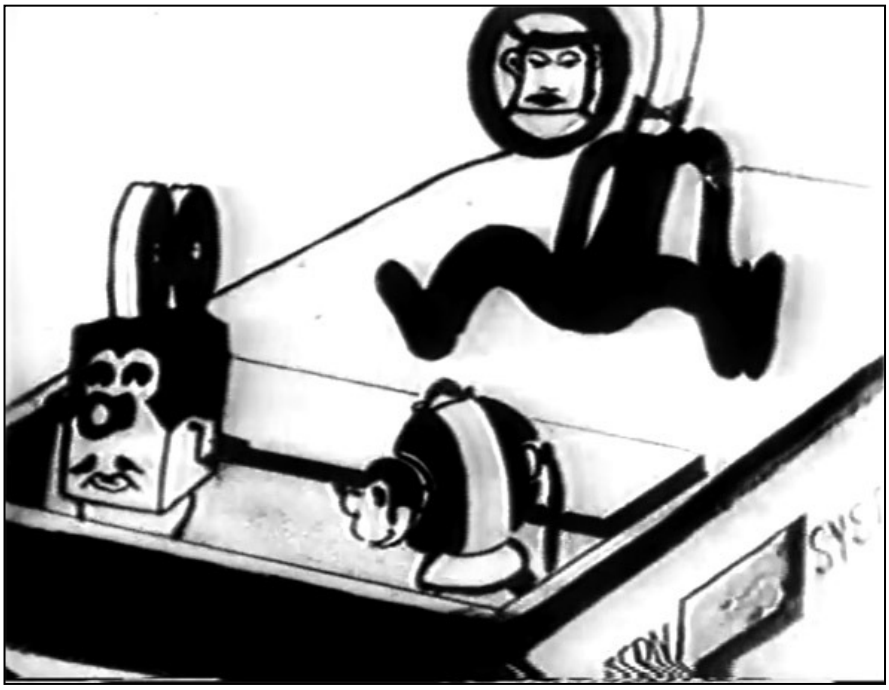


Fig. 5.- *La danza de los esqueletos* (Herbert Weisz, 1934). Una cámara, un micrófono de pértiga o jirafa y un sincronizador de sonido (¡*Western*!) se desplazan en búsqueda de un tema. Se trata, precisamente, de una serie de equipos comprados el año anterior por el Ministerio de Obras Públicas de Venezuela.

Entendemos que estos van en búsqueda de "un tema" (acaso como la comisión Rockefeller en *Viaje a La Rubiera*) y lo encuentran muy pronto en lo que parece ser una "aldea primitiva" donde se desarrollan por lo menos cuatro acciones, un tanto desarticuladas en términos narrativos pero unidas por un mismo tono satírico frente a "los nativos". En primer lugar, vemos la explosión de una choza que se asemeja a un palafito y de donde surge, en medio de una gran humareda, un personaje negro que toca el piano a la manera de muchos de los representados en la temprana animación de Walt Disney: movimientos de trazo circular, como los de *Steamboat Willie* (*Barco de vapor Willie*, EE. UU., Ub Iwerks y Walt Disney, 1928) o *The Opry House* (EE. UU., Ub Iwerks y Walt Disney, 1929), por ejemplo, y gestos exagerados y posturas imposibles, como en *Haunted House* (*La casa encantada*, EE. UU., Walt Disney y Jack King, 1929), por ejemplo. En la siguiente secuencia, asistimos a la danza de una serie de esqueletos que siguen el ritmo marcado por el pianista y que resultan reminiscentes de la famosa *The Skeleton Dance* (*La danza del esqueleto*, EE. UU., Walt Disney, 1929). En la tercera secuencia, ya casi al finalizar, observamos a una mujer negra que amamanta de modo grotesco a sus tres niños, lanzándolos al aire antes de salir espantada por la presencia de los modernísimos forasteros que se acercan para grabar la escena (Fig 6).

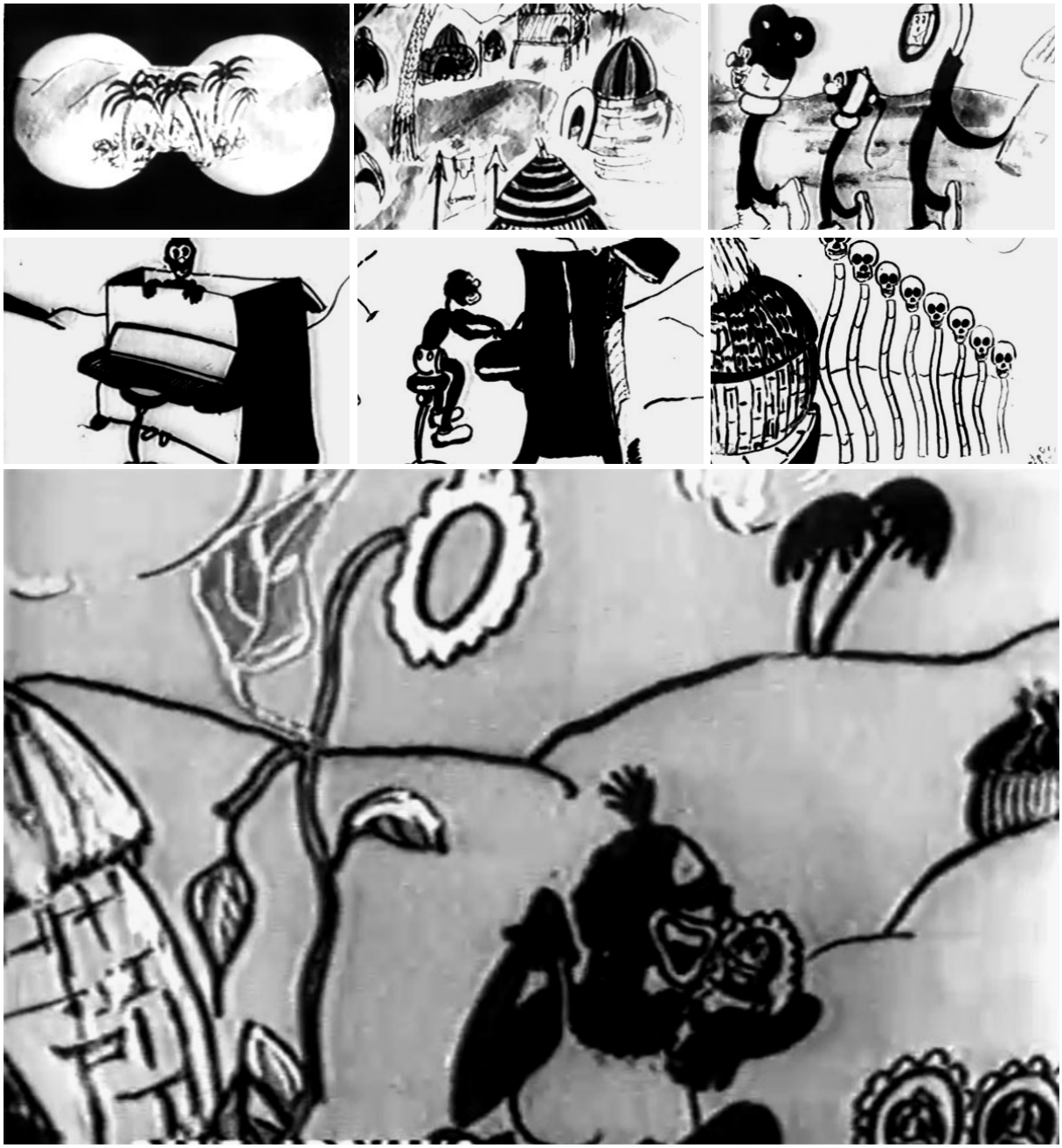


Fig. 6.- *La danza de los esqueletos* (Herbert Weisz, 1934). La cámara observa a lo lejos, la locación de su próximo proyecto: una aldea primitiva. Junto con el equipo de sonido, se acercan al lugar donde reside una primitiva tribu. Los recibe un pianista negro que se mueve elásticamente, casi descoyuntado, escurriéndose entre las teclas del instrumento. Los esqueletos danzan y una madre negra que parece reproducirse sin medida mientras, descubre sus senos.

Frente a estas tres secuencias, no deja de llamar la atención el dialogo con Walt Disney, considerando particularmente que *La danza de los esqueletos* anuncia la llegada de una novedosa importación norteamericana: el sonido Western. Por un momento cabe preguntarse si, junto con la nueva tecnología adquirida por los Laboratorios

Nacionales, no llega también una mirada racial que resulta más propia de la cultura norteamericana. Sin embargo, como veremos más adelante, no es necesario ir fuera del país para encontrar las fuentes de estas representaciones. Los factores políticos, económicos y socio-culturales que determinan esta particular racialización de la mirada son aquellos que se gestaron en la Venezuela gomecista.

Pero volvamos al film de Weisz, el cual concluye con los tres personajes (recuérdese el gesto prosopopéyico) registrando en imagen y sonido las peripecias de los "salvajes", hasta ser final y fatalmente capturados por los caníbales (Fig. 7). Lo cómico de esta conclusión supone también un elemento de ansiedad: el objeto de la mirada se torna en sujeto activo y violento. En efecto, ¿qué nos dice este relato sobre las perspectivas de un proyecto modernizador en Venezuela? ¿Cuáles son los referentes reales de esta resistencia a la modernidad? Quedamos con la poderosa impresión de que la nueva tecnología, orgullo de los Laboratorios Nacionales, ha sido devorada por los caníbales.

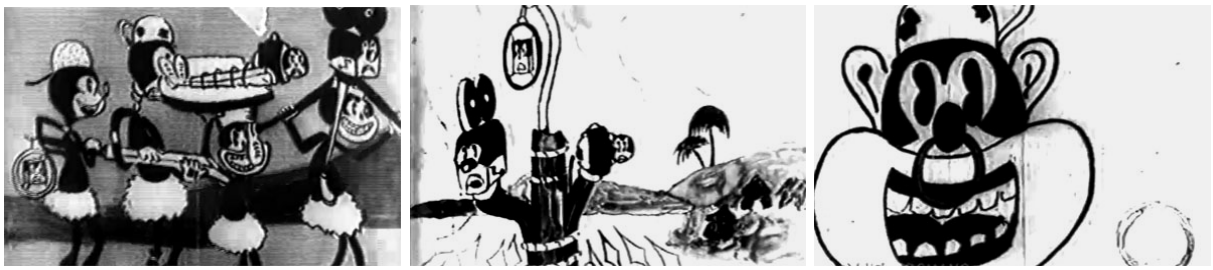


Fig. 7.- *La danza de los esqueletos* (Herbert Weisz, 1934). Los caníbales capturan el equipo cinematográfico. La barbarie parece imponerse al final, aunque no conservamos la totalidad de la película. La última escena nos presenta un primerísimo plano de uno de los caníbales después de haber atrapado a los tres forasteros (la tecnología moderna). Asistimos al triunfo de una tecno-fagia que amenaza el "progreso".

4. Los ruidos *al* margen del primer cine sonoro en Venezuela

¿Cómo leer estas borraduras o reinscripciones de un sujeto étnico en el contexto de la Venezuela gomecista? ¿Cómo analizar *La Venus de Nácar* y *La danza de los esqueletos* en la especificidad histórica venezolana y en el ámbito de lo que denomino la "racialización de la mirada"? Es posible que, en una Venezuela que pugnaba por modernizarse, gracias a los primeros ingresos petroleros, el afrovenezolano y el indígena sólo pudieran concebirse como presencia sublimada bajo la fórmula de una

leyenda exótica o como una presencia amenazante. De ser así, la mirada modernizadora habría desdibujado lo étnico para entregarse al género del relato romántico de la época (en el caso de la película de Efraín Gómez) o al género de animación burlesco y fóbico (en el caso de Herbert Weisz).

Por otro lado, frente aquellos elementos étnicos que "hacían ruido" al programa regenerador de la república, se alzaba la nueva técnica cinematográfica nacional. Esta constituía, en sí misma, una (visible y audible) evidencia de superación. Ello concuerda con la función general de este cine temprano que, estrechamente vinculado al aparato de Estado, dirigía sus mayores esfuerzos a la propaganda. En efecto, una buena parte de los proyectos desarrollados por los Laboratorios Nacionales, desde su fundación por el Ministerio de Obras Públicas hasta la fecha de realización de *La Venus de Nácar* y *La danza de los esqueletos*, giraba en torno a la difusión de la labor modernizadora del Estado.[13] Aquí conviene recordar el estudio de Ana M. López, "Early Cinema and Modernity in Latin America", donde la autora explica las relaciones entre el desarrollo de las cinematografías nacionales latinoamericanas y los procesos desiguales y contradictorios de una modernización periférica: "El cine fue bienvenido primero y principalmente como un signo y una herramienta de expresión de ímpetu racionalista de la modernidad. Se alineó profundamente con los deseos civilizatorios de las élites modernizadoras urbanas y se desvinculó de la 'barbarie' de los 'otros' de la nación".[14]

Es posible pensar también en el borramiento y en la bestialización (en el sentido de Fanon[15]) de la diferencia étnica a partir del discurso positivista de los intelectuales y

[13] Ver *Filmografía Venezolana 1897-1938*, *op. cit.*

[14] "The cinema was welcomed first and foremost as a sign of and tool for expressing the rationalistic impetus of the modern. It was thoroughly aligned with the civilizing desires of the urban modernizing elites and disassociated from the 'barbarism' of national 'others'". LÓPEZ, Ana M. "Early Cinema and Modernity in Latin America", *Cinema Journal*, vol. 40, n. 1, 2000, p. 57.

[15] Lo que plantea Fanon en relación con el proyecto colonial podría ser también aplicado a la experiencia pos o neocolonial de Venezuela: "Cuando se reflexiona acerca de los esfuerzos que han desplegado para realizar la enajenación cultural, tan característica de la época colonial, se comprende que nada se ha hecho al azar y que el resultado global buscado por el dominio colonial era efectivamente convencer a los indígenas de que el colonialismo venía a arrancarlos de la noche. *El*

las prácticas semifeudales desarrolladas en las haciendas venezolanas de la época. La representación del caníbal o del indígena estetizado constituye una estrategia "pacificadora" o neutralizadora de una diferencia incómoda (por "atávica", por "levantisca"), un mecanismo para lidiar con un residuo o *ruido* del proceso modernizador. Esta representación encarna no sólo la violencia del régimen escópico moderno (con sus proyectos disciplinarios en el campo médico, etnográfico y penal), sino, más específicamente, aquella experiencia inmediata del gomecismo con sus propias prácticas de exclusión y opresión (articuladas ya sea mediante el ejercicio dictatorial del poder o mediante prácticas de colonialismo interno que trascienden la duración misma del régimen).

Compárese la "fantasía aborigen" de Efraín Gómez con el uso del trabajo indígena forzado que aún subsistía durante la dictadura de su tío, Juan Vicente.[16] Compárese la docilidad de los personajes de la película con, por ejemplo, el vigor de los peones guajiros de la hacienda El Chao, quienes en 1930 se resistieron a trabajar y, luego de una trifulca en la que dos indígenas fueron asesinados, exigió la presencia de refuerzos armados para controlar una rebelión en ciernes.[17] El dato es, además, revelador si se considera que la hacienda pertenecía, precisamente, a Juan Vicente Gómez, "el Pacificador". Por último, frente a la escena de la madre y la hija en el interior de la vivienda en *La Venus de Nácar*, cabe recordar la percepción de los indígenas por parte de la oligarquía criolla. Las declaraciones de Lucas E. Rincón, un hacendado de la zona del Sur del Lago, quien acusó a uno de sus peones indígenas de intentar envenenarlo, es significativa. Luego de tomar las medidas "necesarias" para controlar la situación, concluye que los guajiros son "de mala índole y salvajes".[18]

---

resultado, conscientemente perseguido por el colonialismo, era meter en la cabeza de los indígenas que la partida del colono significaría para ellos la vuelta a la barbarie, al encanallamiento, a la animalización". FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 90 (cursiva mía).

[16] Para una detallada revisión del tema, ver el trabajo de LINDEN, Peter S., "'An Immoral Speculation': Indian Forced Labor on the Haciendas of Venezuela's Sur del Lago Zuliano, 1880-1936", *The Americas*, vol. 56, n. 2, octubre de 1999, pp. 191-220.

[17] *Ibid*., p. 214.

[18] *Ibid*., p. 213.

Los incidentes generados por la explotación petrolera a manos de la Colon Development Company en el distrito Colón del estado Zulia resultan igualmente relevantes para nuestra discusión de estas películas.

En el *Engineering and Mining Journal* de 1921 aparecen reseñados una serie de violentos encuentros con los indígenas de la región: "La exploración geológica y el subsecuente desarrollo del campo de Colón fueron considerablemente obstaculizados por la depredación de los indios motilones, por lo que se necesitó guardia armada, día y noche, de los campos y de la maquinaria de perforación".[19] La analogía con la cinta de animación de Weisz resulta obvia: no podemos dejar de pensar que, tal como incursionan la Cámara y el Sistema-de-Sonido en la aldea de los caníbales dentro de *La danza de los esqueletos*, así mismo incursionaban las compañías extranjeras en el territorio motilón donde se desarrollaba la incipiente explotación petrolera. La belicosidad de los nativos, ridiculizada en la cinta de animación, posee entonces otro correlato: la resistencia indígena frente a la penetración de las transnacionales.

No deja de llamar la atención la posible analogía entre la industria petrolera y la industria cinematográfica: ambas dependían de una tecnología importada, ambas suponían la promesa de la modernidad, ambas traían consigo un repertorio propio de violencia (violencia de la representación, violencia económica, etc.). En última instancia, tal como la Western Electric pugnó por controlar el negocio imponiendo sus máquinas de sincronización, cuidando sus patentes y mercados, así mismo operaron las compañías petroleras que invirtieron en el país.

Con respecto a los modelos de representación de lo étnico, no podemos ignorar el pensamiento de la época. Dominado por la filosofía positivista, el intelectual gomecista consideraba necesario el rediseño del factor humano de la nacionalidad mediante una inmigración selectiva que habría de combatir (borrando) lo que percibía como "lastre

[19] "The geologic exploration and the subsequent development of the Colon field were considerable hindered but the depredations of the Motilones Indians, necessitating an armed guard about the field camps and drilling machinery day and night". *The Engineering and Mining Journal*. Nueva York, vol. 8, 19 de febrero, 1921, p. 357.

étnico". En este sentido, pensadores como Laureano Vallenilla Lanz, Gil Fortoul, César Zumeta y Pedro Arcaya coincidían en su rechazo de la influencia africana,[20] mientras que divergían ligeramente en su percepción del indígena. El primero de estos escritores constituye uno de los ejemplos extremos de la visión racista: "Entre las causas locales que determinan en nuestro pueblo la inclinación hacia el particularismo desorganizador y anárquico incapaz de elevarse a la idea de nacionalidad, debemos señalar en primer término la organización de nuestras tribus aborígenes".[21] Estas valoraciones se enmarcan dentro de la creciente "hispanofilia" que nutría la ideología del régimen en su proyecto de redefinición de la nacionalidad en torno a los intereses del caudillo y la clase criolla que lo acompañaba en el poder. Por otro lado, la aceptación tímida y "arqueológica" del elemento indígena funciona dentro de un discurso legitimador del "gendarme necesario".[22] Pedro Arcaya escribe: "Revivió [la guerra] la necesidad psíquica de someterse a un Jefe, de obedecerlo ciegamente como antaño, en la época precolombina, se obedecía a un régulo o cacique [...] este Jefe, este caudillo reclamado por la voz de la raza, resonando sordamente en las regiones inconscientes del alma [...]".[23] Según esta lógica poco sutil, Gómez encarnaba al cacique que reclamaba la psiquis colectiva del país.

La Venus de Nácar y *La danza de los esqueletos* parecen actualizar precisamente este régimen escópico, incluyendo los matices de su repertorio racista: la severidad de la representación de lo africano en la segunda película, frente al gesto romántico de la

[20] Vallenilla Lanz escribe en *Disgregación e integración*: "[E]s a la mezcla con el negro a que en mucha parte se debió la anarquía, al mismo tiempo que la violenta evolución que ha realizado Venezuela hacia la efectividad del ideal igualitario al empuje de las revoluciones. La disociación de los caracteres antropológicos del blanco y del indio producía la intervención de la sangre africana y determinando una población polícroma, correspondió a una disgregación social y política que durante largos años debía también dificultar la creación de vínculos necesarios para unir a nuestros pueblos en un ideal común de nacionalidad y de patria". Citado en PÉREZ MONTERO, Ana Yasmín. *Los conceptos de Raza y Herencia en la sociedad venezolana durante el período gomecista*. Caracas: Editorial AbreBrecha, 1991, pp. 84-85.

[21] VALLENILLA LANZ, Laureano. "Los gérmenes del Federalismo", *El Cojo Ilustrado*, n. 480, 1911.

[22] VALLENILLA LANZ, Laureano. "El gendarme necesario". En: *Cesarismo democrático y otros escritos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1991, pp. 94-109.

[23] *Estudios sobre personajes y hechos*. Citado en PÉREZ MONTERO, *op. cit.* , p. 125.

primera, podría responder específicamente a la ideología racial de la *intelligentsia* gomecista.[24]

5. Conclusión: un cine sonoro mudo

Existe una mirada diegética en *La Venus de Nácar* y en *La danza de los esqueletos*. En la primera película, se localiza en el indígena pescador y en la familia burguesa que cuenta el relato de la "Venus de Nácar". En la segunda, se localiza en los personajes; es decir, en el equipo de cinematografía antropomorfizado. Unos y otros consumen el cuerpo marcado por una diferencia racial y sexual. Asimismo, cabe decir que, por encima de todas aquellas miradas (diegéticas) que habitan los relatos, se sitúa también la mirada severa del Estado: "Este es un film nacional. Primera película sonora. Hecha en Venezuela y editada por el Laboratorio Nacional. Dedicada al Benemérito General J.V. Gómez en homenaje de gratitud y admiración" (*La Venus de Nácar*).

Este juego de miradas, donde las posiciones del sujeto y objeto se desplazan continuamente, pone en escena el carácter relacional y móvil de la subalternidad en un momento en que el cine venezolano apuesta por "un gran salto tecnológico". En términos generales, podríamos establecer que tres ejes dominan la representación: la mirada racializada por la ideología positivista; la mirada de género, en los términos que ha descrito Laura Mulvey en su clásico estudio sobre el régimen escópico falocéntrico y la identificación del espectador,[25] y la "mirada fuerte" del padre-caudillo, que representa la conjunción del gobernante y el Estado. Desde esta lectura,

[24] Ver nota 12.

[25] Ver MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, n. 3, 1975, pp. 6-18. La autora explica los procedimientos empleados por el cine de Hollywood a fin de reforzar la perspectiva masculina del espectador y la reificación (o cosificación) de la mujer. Dentro de estos procesos de representación, la mujer deviene objeto de la mirada y el hombre ocupa el lugar activo de quien mira. Este importante trabajo no consideraba, sin embargo, las estrategias de resistencia que se establecen desde la posición de la mujer. En "Afterthoughts", la autora regresa al tema para abordar estos aspectos. Ver MULVEY. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946)". En: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989, pp. 29-38. Los estudios realizados desde la perspectiva de feministas negras, *queer* y poscoloniales exploran en profundidad esta dimensión de una "mirada opositora" ("*oppositional gaze*", al decir de bell hooks) que subvierte el orden falocéntrico, heteronormativo y eurocéntrico.

La Venus de Nácar y *La danza de los esqueletos*, primera película sonora y primer dibujo animado realizados en Venezuela, ponen en escena los poderes reificadores de la representación audiovisual y su capacidad de producir objetos que, en su condición de mudez y fijeza, son relegados al silencio.

Referencias bibliográficas

ACOSTA, José Miguel. *La década de la producción cinematográfica oficial. Venezuela, 1927-1938*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1998.

DUNO-GOTTBERG, Luis (ed.). *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2008.

FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Filmografía Venezolana: 1897-1938. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997.

GETINO, Octavio. *Cine y dependencia: El Cine en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1990.

GETINO, Octavio y Fernando Solanas. "Hacia un Tercer Cine" [1969], *Cuadernos de Cine*, n. 20. México: UNAM, 1972.

HERNÁNDEZ, Tulio. *Panorama histórico del cine en Venezuela, 1896 - 1993*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997.

JAY, Martin. "Scopic Regimes of Modernity." En: Lash, Scott y Jonathan Friedman (eds.). *Modernity and Identity*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992

LINDEN, Peter S. "'An Immoral Speculation': Indian Forced Labor on the Haciendas of Venezuela's Sur del Lago Zuliano, 1880-1936", *The Americas*, vol. 56, n. 2, 1999, pp. 191-220.

LÓPEZ, Ana M. "Early Cinema and Modernity in Latin America", *Cinema Journal*, vol. 40, n. 1, 2000, pp. 48-78.

MARROSU, Ambretta. *Don Leandro, el inefable: análisis fílmico, crónica y contexto*. Caracas: Instituto de Investigaciones de la Comunicación, 1997.

METZ, Christian. *El Significante Imaginario: Psicoanálisis y Cine*. Barcelona: Paidós, 2001.

MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, n. 3, 1975, pp. 6-18.

____. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946)". En: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989, pp. 29-38.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Cinéma na America Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L & PM Editores, 1985.

PÉREZ MONTERO, Ana Yasmín. *Los conceptos de Raza y Herencia en la sociedad venezolana durante el período gomecista*. Caracas: Editorial AbreBrecha, 1991.

RIVAS ROJAS, Raquel. *Bulla y buchiplumeo: Masificación cultural y recepción letrada en la Venezuela gomecista*. Caracas: Fondo Editorial La Nave Va, 2002.

SCHNITMAN, Jorge. *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*. Norwood, N. J: Ablex Pub. Corp., 1984.

TAMAYO, Pío. *Obras rescatadas de Pío Tamayo*. Caracas: UCV, 1984.

The Engineering and Mining Journal, Nueva York, vol. 8, 19 de febrero, 1921.

VALLENILLA LANZ, Laureano. "Los gérmenes del Federalismo", *El Cojo Ilustrado*, n. 480, 1911.

____. "El gendarme necesario". En: *Cesarismo democrático y otros escritos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1991, pp. 94-109.

Fecha de recepción: 5 de agosto de 2020
Fecha de aceptación: 21 de ocubre de 2020

Para citar este artículo:

DUNO-GOTTBERG, Luis. "El cinematógrafo contra el caníbal: ruido y modernidad en el primer cine sonoro venezolano", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica,* n. 6, diciembre de 2020, pp. 271-291. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/302> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Luis Duno-Gottberg** es profesor en Rice University, en Houston. Ha sido profesor de la Universidad Simón Bolívar, en Venezuela, y Florida Atlantic University. Se especializa en cultura caribeña de los siglos XIX, XX y XXI. Es autor *La humanidad como mercancía. La esclavitud moderna en América* (2014), *Solventar las diferencias: La ideología del mestizaje en Cuba* (2003). Ha editado los siguientes volúmenes: *Carceral Communities: Troubling Prison Worlds in 21st. Century Latin America* (2021). *La Política Encarnada. Biopolítica y Cultura en la Venezuela Bolivariana* (2015), *Submerged. Sumergido. Alternative Cuban Cinema.* (2013), *Haiti and the Americas* (2013), *Miradas al margen. Cine y Subalternidad en América Latina* (2008), *Imagen y Subalternidad. El Cine de Víctor Gaviria* (2003), y *Cultura e identidad racial en América Latina Revista de Estudios Culturales e Investigaciones Literarias* (2002). E-mail: luis@rice.edu.

Los hermanos Page:
Precursores del cine sonoro chileno

Luis Horta*

Resumen: El siguiente trabajo propone a los hermanos Eric y Lionel Page como autores de los primeros films sonoros realizados en Chile a inicios de los años treinta por medio de la técnica Vitaphone. Por medio de un análisis comparativo entre fuentes documentales de época, bibliografía e investigaciones previas, se reconstruye el proceso de realización de sus films que fueron muchas veces considerados silentes, pero que en realidad constituyen los primeros pasos en la introducción de nuevas tecnologías sonoras al país. De esta manera, se busca problematizar el rol que cumplen las técnicas modernas en el campo cultural e historiográfico desde una perspectiva latinoamericana.

Palabras clave: cine chileno, cine sonoro, cine silente, Vitaphone, Eric Page

---

The Page brothers: Pioneers of Chilean sound cinema

Abstract: The present article claims that the brothers Eric and Lionel Page were the authors of the first sound films made in Chile in the early 1930s by means of the Vitaphone system. Through a comparative analysis between documentary sources of the period, bibliography and previous researches, we reconstruct the making of their films, that were often considered silent but actually constitute the first steps in the introduction of new sound technologies into the country. We seek to problematize the role played by modern techniques in the cultural and historiographic field from a Latin American perspective.

Keywords: Chilean cinema, sound cinema, silent film, Vitaphone, Eric Page

---

Os irmãos Page: Precursores do cinema sonoro chileno

Resumo: O trabalho a seguir propõe os irmãos Eric e Lionel Page como autores dos primeiros filmes sonoros feitos no Chile no início dos anos 1930 por meio da técnica Vitaphone. Através de uma análise comparativa entre fontes documentais da época, bibliografia e pesquisas anteriores, reconstrói-se a realização de seus filmes que, muitas vezes considerados silenciosos, constituem na verdade os primeiros passos na introdução de novas tecnologias sonoras no país, contribuindo para a revelação do filme. A partir disso, buscamos problematizar o papel desempenhado pelas técnicas modernas no campo cultural e historiográfico a partir de uma perspectiva latino-americana.

Palavras chave: cinema chileno, cinema sonoro, cinema mudo, Vitaphone, Eric Page.

Técnicas en disputa: el sistema Vitaphone versus el sonido óptico[1]

Si bien el concepto de sonoridad ya existía durante el cine silente,[2] será solamente luego que Hollywood alcance las condiciones tecnológicas suficientes para realizar sus primeros films sonoros, cuando se cristalicen los problemas estéticos y culturales de esta nueva tecnología. Estos tendrán directa implicancia en los países de habla no inglesa, particularmente en Latinoamérica, donde el cine industrial gozaba de gran popularidad.[3] Uno de ellos surge con la implementación casi paralela de dos sistemas de sonorización, el Vitaphone y el sonido óptico, que abre una disputa en la que se enfrentan estética y mercado, colocando al centro de esta discusión el verosímil de la ilusión cinematográfica.

El Vitaphone, creado por las compañías Bell Telephone y Western Electric, fue el primer sistema que permitió sonorizar películas, empleando como recurso la sincronización de discos junto a la proyección de imagen[4]. Fue aplicado inicialmente en cortometrajes musicales, hasta que sus resultados técnicos fueron satisfactorios para ser implementados en los largometrajes *Don Juan* (Estados Unidos, Alan Crosland, 1926) *y The Better 'Ole* (Estados Unidos, Charles Reisner, 1926), de la empresa Warner Brothers, cuya aceptación por parte del público norteamericano allanó el camino a un estreno mucho más ambicioso comúnmente denominado como hito fundacional del

[1] Esta investigación ha sido desarrollada por la Cineteca de la Universidad de Chile y ha contado con el financiamiento del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes por medio del concurso Programa de apoyo al resguardo del patrimonio audiovisual, convocatoria 2016.

[2] Véase VERTOV, Dziga. *El Cine Ojo*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1973; CHION, Michel. *La Audiovisión*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993; BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Libros de Cine Rialp, 2004 y EISENSTEIN, Sergei. *La forma del cine*. México DF: Siglo XXI Editores, 2017.

[3] Véase MOUESCA, Jacqueline. *El cine en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Planeta, 1997; RINKE, Stefan. *Cultura de masas, reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos: Centro de Investigación Barros Arana, 2002 y BONGERS, Wolfgang; Torrealba, María José; Vergara, Ximena. *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908 – 1940*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2011.

[4] Un antecedente directo es el trabajo experimental desarrollado por William Kennedy Dickson, asistente de Thomas Alva Edison, en 1894. Bautizado como kinetófono, era un sistema de registro y reproducción simultánea de imágenes y sonidos, que conceptualmente será la matriz para la posterior producción de películas sonoras. Aún con falencias en la calidad de registro, estos experimentos no llamarán la atención de las empresas cinematográficas sino hasta la década del veinte.

cine sonoro: el de *The Jazz Singer* (Estados Unidos, *El cantante de jazz*, Alan Crosland, 1927), que significó la consolidación del sistema a nivel industrial. Aun cuando es una película parcialmente sonora, que emplea dispositivos narrativos propios del cine silente como los intertítulos, su alcance mediático y el rótulo de "primera película sonora" permitirán la masificación de esta tecnología tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo.

Simultáneamente surgirá el Movietone o sonido óptico, desarrollado por la empresa Western Electric, que disputará el mercado con un sistema que imprimía directamente sobre la película una onda sonora. *The Broadway melody* (Estados Unidos, *La melodía de Broadway*, Harry Beaument, 1929), el primer largometraje estrenado con esta técnica, será galardonado con el premio Oscar, otorgado de manera inédita a una película sonora[5].

La competencia entre estas tecnologías acelerará la implementación mundial de nuevas salas que indistintamente utilizarán ambos sistemas y el mismo rótulo de "cine sonoro". Harry M. Geduld diferencia en este periodo experimental el ejercicio de tres categorías: "habladas, parcialmente habladas y sincronizadas con efectos sonoros y/o música".[6] Sin embargo, cuando el Vitaphone comienza a distribuirse por todo el mundo, empiezan a evidenciarse sus deficiencias técnicas dadas principalmente por la pérdida de sincronía producto de saltos accidentales o daño en los fotogramas, generando con ello el malestar del público. Sumado a la calidad superior de su competidor directo, esto marcará el declive de los discos sincronizados en el mercado y, por tanto, la evolución de esta tecnología estará fuertemente marcada por las dinámicas de consumo propias de las lógicas capitalistas en las cuales el cine se desenvolvía[7].

[5] En la primera entrega de los Premios Oscar, que se realizó en 1929, se entregó un Oscar Honorario a *The Jazz Singer* y a la empresa Warner Brothers, por su aporte al desarrollo tecnológico. En la segunda entrega, realizada en 1930, se premió como mejor película a *The Broadway Melody* como mejor película.

[6] GEDULD, Harry. *The birth of the talkies: from Edison to Jolson*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1975.

[7] Estas transiciones han sido habituales en la historia de la tecnología audiovisual, como ocurre con la introducción del color en contraposición al blanco y negro, o la diversificación de formatos

La llegada del cine sonoro a Chile

A la par con la radiofonía y las casas discográficas, el cine fue un producto cultural industrializado a nivel mundial, un campo donde numerosos artistas latinoamericanos encontraron la posibilidad de constituir una representación moderna de un estatus. Así, las dimensiones culturales que adquiere el cine en Latinoamérica están íntimamente ligadas al alcance popular que éste logra con la implementación del sonido, con un emergente *star system* hispanoparlante que entró directamente a disputar el mercado del cine hollywoodense a partir de las posibilidades de la palabra hablada[8]. En Chile, la primera película sonora estrenada será *Evangelina* (Edwin Carewe, 1929), producción norteamericana de la empresa United Artist parcialmente sonorizada con el sistema Vitaphone en sus secuencias musicales y abundantemente promocionada por su protagonista, la mexicana Dolores del Río, quien además cantaba algunas canciones. La película se estrenó en febrero de 1930 en el Teatro Imperio, y comenzó a disputar el título de "primera exhibición sonora" con cortometrajes hollywoodenses que comenzaban a copar las pantallas locales, tal como ocurre con el programa del día 20 de febrero del Teatro de La Comedia:

> Anoche, la sala de La Comedia desbordaba de público. Era la primera vez que se hacía en Chile el experimento ante el público.
>
> Primero una película de dibujos animados. Bien. Luego unos trozos de canto por un tenor. Impresión: buena sincronización, pero el efecto de estar la máquina a alguna distancia de aquella boca que emitía los sonidos.
>
> Vinieron luego dos películas de dibujos animados y sonoros, graciosísimas, hechas con gran talento y con mucho buen humor. Al más serio aquello hacía reír, y con justicia. La sincronización en estas dos películas, fue admirable. Sonido y movimiento justos, derechos, marchaban unidos.[9]

---

videográficos como el VHS y el Betamax. Por más información: DEL AMO, Alfonso. *Clasificar para preservar*. México DF: Conaculta, 2016.

[8] Véase OSSANDÓN, Carlos y Eduardo Santa Cruz. *El estallido de las formas. Chile en los albores de la "cultura de masas"*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2005.

[9] *La Nación*, 21 de febrero de 1930, p. 5. La preparación y sistematización de fuentes primarias tales como periódicos, citadas desde acá en adelante, han sido preparadas por la asistente de investigación Camila Campos.

Prontamente se habilitará la primera sala con sonido óptico Western Electric en el Teatro Carrera,[10] inaugurada el 5 de marzo de 1930 con la proyección de *The Broadway Melody*[11], film promocionado de manera profusa por la prensa de la época, conjuntamente con noticieros sonoros y cortometrajes cómicos de la serie *Our Gang* (*La Pandilla,* Robert McGowan, 1929) producidos con sonido a partir del año 1929.[12] Estos elementos, vistos en retrospectiva, permiten corroborar que el cine parlante ingresó tempranamente al país, iniciándose un periodo de transición que sigue teniendo a Estados Unidos como referente principal en los estándares técnicos y culturales. La prensa fomenta este carácter imitativo, destacando que el sistema óptico "es igual al de los grandes cines de Nueva York".[13]

Según Carlos Orellana "hacia fines de año ya hay en Santiago 25 salas que disponen de ese equipamiento",[14] lo cual ilustra el desplazamiento paulatino del cine silente al sonoro, que obtenía rápidamente la favorable respuesta del público con la permanencia de estos films en cartelera por varias semanas. Sin embargo, es aún un periodo de experimentaciones en el cual las películas siguen siendo proyectadas en inglés o, en algunos casos, presentan deficiencias técnicas, tal como detalla *El Mercurio*: "Ya en Chile hay cierto ambiente en contra del cine sonoro, por causa de un ensayo desgraciado que se hizo hace algunos meses con un aparato deficiente".[15] Si bien Mouesca señala que "a mediados de 1930, el 90 por ciento de las 250 salas del país carecía de equipos para exhibir películas sonoras",[16] esta cifra prontamente irá en aumento para satisfacer la demanda por acceder a esta nueva tecnología en una dualidad entre modernidad y ajustes tecnológicos que avanzará en una ruta similar a la de Hollywood:

[10] *La Nación*, 18 de febrero de 1930, p. 8 y *El Mercurio*, 21 de febrero de 1930, p. 17.
[11] La publicidad en la prensa de época también divulgaba la venta de discos con la banda musical de la película, siendo un ejemplo claro del mercado que surge alrededor de los productos culturales.
[12] *El Mercurio*, 3 de marzo de 1930, p. 16.
[13] *El Mercurio*, 5 de marzo de 1930, p. 14.
[14] ORELLANA, Carlos. *El siglo en que vivimos*. Santiago de Chile: Planeta, 1999, p. 66.
[15] *El Mercurio*, 20 de febrero de 1930, p. 18.
[16] MOUESCA, *op. cit.*, p. 25.

> *El cantante de jazz*, cuyo estreno en octubre de 1927 fijó un jalón histórico. Pero como ha sido reiteradamente acotado, esa fecha fue sólo simbólica. Desde entonces y hasta diciembre de 1929 el cine norteamericano vivió una transición del sistema Vitaphone al sistema Movietone (sonido en el celuloide), con films que solo en parte eran sonoros.[17]

Según lo anteriormente descrito, el año 1930 marca la llegada definitiva del cine parlante al país, predominando el sonido óptico en las salas santiaguinas Teatro Victoria, Carrera, La Comedia e Imperio. Posteriormente se habilitará esta tecnología en otras ciudades del país:

> Hacia 1930 cuando el cine parlante ya se ha apoderado de muchos escenarios en todo el mundo, se reanudan los intentos por implementar el sonoro en Antofagasta. Así, en la primera quincena de mayo de 1930, se exhiben en el teatro Alhambra una serie de cortometrajes sonoros entre el 6, 7 y 8 de mayo de 1930.[18]

Proporcionalmente a la llegada del sonido, el cine producido en Chile experimenta una caída progresiva, que se ilustra en sus cifras: mientras en 1925 se estrenan dieciséis largometrajes de ficción, en 1929 solamente lo hacen tres, siendo *La envenenadora* (Rosario Rodríguez de la Serna, 1929) el último film silente local proyectado en salas, aunque solo "se exhibe dos veces".[19] De manera desfavorable, la revolución tecnológica repercutirá en la producción local. Tal como señala el crítico Carlos Ossa Coo,

> era bastante comprensible que los realizadores chilenos vivieran una total desorientación, además que no estaban en condiciones de equiparar sus modestias a los fastos que desplegaba

[17] THEVENET, Homero Alsina. *Historia del cine americano 1. Desde la creación al primer sonido*. Barcelona: Editorial Laertes, 1993, p. 163.

[18] JARA, Eliana; Mülchi, Hans; Zuanic, Adriana. *Antofagasta de película: Historia de los orígenes de un cine regional*. Antofagasta: Ediciones Glocal Films, 2008, p. 77.

[19] JARA, Eliana. *Cine Mudo Chileno*. Santiago de Chile: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación, 1994, p 154. Eliana Jara señala como "la última película muda" (p. 160) a *Patrullas de avanzada* (Eric Page, 1931), aunque empleaba discos sincrónicos. En 1934 se estrena *A las armas*, que según la misma historiadora se habría filmado en 1927, pero su rodaje queda interrumpido con la muerte de su director Nicanor de la Sotta. René Berthelón se encarga de terminar el film para estrenarlo tardíamente bajo la técnica de discos sincrónicos. Por ende, tampoco habría pertenecido al periodo silente, como han replicado erróneamente otros autores posteriormente.

> el cine norteamericano, que no solo había llegado a la cúspide de su industrialización, sino que además poseía todos los medios para realizar una distribución eficaz y rápida de sus películas.[20]

Estos ejemplos permiten también demostrar que los parámetros de producción local se encontraban en una escala no industrial, propiciando ello la hegemonía de películas norteamericanas que establecían los estándares técnicos y discursivos de calidad. Un cineasta del periodo como Jorge Délano relata que al intentar dirigir su primera película "caí en la cuenta de que además de carecer de estudio, cámara y laboratorio, no tenía dinero suficiente ni para comprar el celuloide".[21] Pedro Sienna, director de la exitosa *El húsar de la muerte* en 1925, rememora que "mientras los norteamericanos calculaban, rutinariamente, cinco metros de película perdidos por uno aprovechado, nosotros teníamos que medir al centímetro. Por lo tanto, no se podía repetir una escena incorrecta, salvo en un caso de extrema necesidad".[22] En sus memorias, José Bohr relata los procedimientos artesanales con los que filmó sus películas chilenas, en las cuales "la imaginación suple todo".[23] A pesar de las condiciones técnicas descritas, los cineastas locales desplegarán numerosas operaciones mecánicas conducentes no solo a realizar películas nacionales, sino también a intentar replicar los estándares norteamericanos. La pericia e innovación de numerosos técnicos permitirá el desarrollo de soluciones ajustadas a la realidad local, aun cuando la prensa de la época continuaría resaltando con entusiasmo el estreno de las películas hispanoparlantes realizadas en Hollywood tales como *Sombras de gloria* (Estados Unidos, Andrew L. Stone, 1930), protagonizada por el pionero del cine magallánico José Bohr[24]. Carlos Borcosque, también asentado en Hollywood y director a la distancia de la revista *Ecran*, describía que "hacer películas no ha sido

[20] OSSA COO, Carlos. *Historia del cine chileno*. Santiago de Chile: Editorial Quimantú, 1971, p. 34.
[21] DÉLANO, Jorge. *Yo soy tu*. Santiago de Chile: Editorial Zig – Zag, 1956, p. 145.
[22] PINOCHET, Cecilia; Valenzuela, Mauricio; Schultz, Francisca. *Obras completas de Pedro Sienna*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2011, p. 335.
[23] BOHR, José. *¡Luz!, ¡Cámara!, ¡Acción! Retrospectiva de una vida*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1976, p. 71.
[24] *Sombras de gloria* es la primera película en la historia hablada en español, marcando un hito industrial. Véase HORTA, Luis. *Artistas en la industria. Los orígenes del cine sonoro chileno*. Santiago de Chile: Cineteca Universidad de Chile, 2018.

industria en Chile: ha representado, cuando más, el esfuerzo esporádico y pintoresco de algunos ilusos un poco bohemios".[25] Así, la seducción que significa para el medio local la posibilidad de formar parte del *star system* tendrá un importante componente en la prioritaria cobertura de las fastuosas producciones norteamericanas, colocando con ello una vara demasiado alta para el cine chileno, con una tecnología e infraestructura imposible de replicar al interior del país.

Los hermanos Page y su contribución al cine sonoro chileno

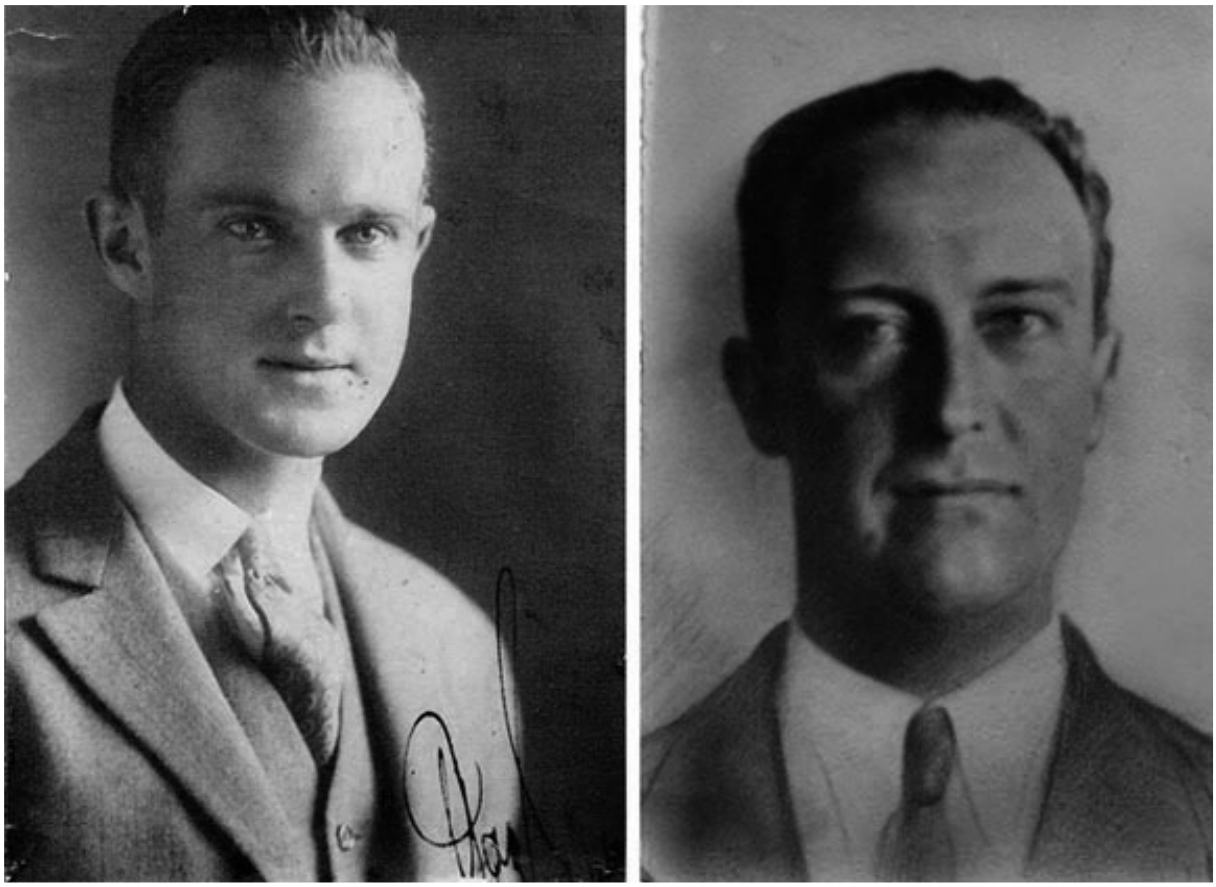
Si bien han sido generalmente omitidos e invisibilizados por la historiografía del cine chileno, los hermanos Wilfred Eric y Lionel Page Guevara cumplirán un rol importante en la etapa de transición del cine silente al sonoro[26]. Su principal contribución será la de desplegar estrategias conducentes al desarrollo tecnológico del cine chileno, marcando un hito al producir el primer largometraje sonoro nacional, *Canción de amor* (Juan Pérez Berrocal) en el año 1930[27]. Descendientes de una familia norteamericana radicada en Valparaíso desde mediados del siglo XIX, Eric nace en 1900 y muere trágicamente en 1934 producto de un accidente, mientras que Lionel nace en 1903 y tiene posteriormente una destacada carrera en el tenis.[28]

[25] BORCOSQUE, Carlos. "Películas nacionales", *Ecran*, n. 86, 13 septiembre 1932, p. 2.

[26] Jorge Délano señala que sus nombres eran Eric y Wilfred, pero Juan Pérez Berrocal menciona a Lionel Page. Los hermanos Page eran cinco: Cirilo, Oolof, Wilfred Eric, Lionel y Lucy. Agradecemos este dato proporcionado por la familia Page.

[27] Ossa Coo, Vega, Mouesca y Orellana no hacen mención de estos cineastas. OSSA COO, *op. cit.*; VEGA, Alicia. *Itinerario del cine documental chileno*. Santiago de Chile: Centro EAC Universidad Alberto Hurtado, 2006 y MOUESCA, Jacqueline y Carlos Orellana. *Breve historia del cine chileno*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2010. Godoy y Jara sólo los mencionan en términos anecdóticos. GODOY, Mario. *Historia del cine chileno*. Santiago de Chile: Sin editorial, 1966 y JARA, *op. cit.* En la actualidad, Morales señala que el primer largometraje sonoro realizado en Chile, producido por los hermanos Page, "es remarcable sólo en el contexto de dar cuenta de que el cine chileno sigue vivo. Aunque sea dando aletazos de ahogado". MORALES, Marcelo. "Los años 30: una década bisagra", *Cinechile*, 23 de diciembre de 2013. Disponible en: https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/los-anos-30-una-decada-bisagra [Acceso: 30 de junio de 2020].

[28] Lionel participará en el Campeonato de Wimbledon y la Copa Davis y, luego, será director de la Federación de Tenis de Chile, falleciendo en el año 1994. Agradecemos los antecedentes biográficos proporcionados por la familia de los cineastas.



Izq: Lionel Page, 1928. Fuente: Colección Cineteca de la Universidad de Chile. Der: Eric Page, sin data. Fuente: Colección Cineteca de la Universidad de Chile.

Los hermanos se asocian en el año 1929 para crear la empresa Page Bros. Company, inicialmente abocada a la producción de noticieros documentales silentes. Desde el 23 agosto de 1929, asumen la realización de *Actualidades*, el noticiero del periódico *El Mercurio*,[29] cuya edición número 127 se estrena en los teatros Septiembre, Victoria y Splendid de Santiago[30]. Entre las ediciones que realizarán durante este mismo periodo se encuentran la *Exposición Internacional de Ferrocarriles. Caminos, turismo y automóviles* que "se exhibirá en el Pabellón de la Exposición, en todos los teatros del país y en el extranjero",[31] posiblemente en el marco del "Tercer Congreso Sud Americano de Ferrocarriles que tuvo lugar en un predio aledaño a la Quinta

[29] *El Mercurio*, 23 de agosto de 1929, p. 18.

[30] Previamente, la realización de estos noticieros estaba a cargo de la empresa *Heraldo Films*, a cargo del cineasta Carlos Borcosque. *El Mercurio*, 22 de agosto de 1929, p. 21.

[31] *El Mercurio*, 22 de agosto de 1929, p. 21.

Normal".[32] *Revista Militar* será otro de estos documentales, estrenado en los teatros Victoria, Splendid y Septiembre de Santiago. [33]

En mayo de 1930 realizarán un primer intento de película sonora, el cortometraje *Melodías Nocturnas* (Eric y Lionel Page, 1930), que la revista *Ecran* reseñaba como "un concierto de piano a cargo de afamados ejecutantes chilenos, como el señor don Armando Palacios".[34] La historiadora Jacqueline Mouesca lo describe como "una serie de imágenes donde se registraban los sonidos de la vida nocturna capitalina. Se trataba de un sonido todavía imperfecto, producto de una sincronización con discos".[35] Este hito tecnológico habría significado la implementación de la misma estrategia de transición hollywoodense, consistente en realizar primero cortos experimentales que allanaran el camino hacia la producción de un largometraje argumental. Así, desde el mes de junio se anunciará en la prensa la filmación del "primer film hablado nacional",[36] el cual finalmente se estrenará el 9 de septiembre de 1930 con el título de *Canción de Amor* y cuya primera función en el teatro Coliseo empleará el sistema Vitaphone. Por sus características, debe ser considerado el primer largometraje sonoro realizado en Chile. "A la excelente filmación, une esta película la sonoridad, cosa que no pensaba nadie que pudiera realizarse en el país, sin las conocidas instalaciones de que nos hablan las descripciones de los estudios norteamericanos".[37] Su argumento, que también imitaba al de las películas norteamericanas que llegaban a la cartelera local, intercalaba números musicales con una historia melodramática: "Rafael, un estudiante de ingeniería que debe abandonar sus estudios para sobrevivir a la ruina de la familia. […] Después de una serie de intrigas donde se mezclan incendios, salvamentos, peleas de box, la película termina con el feliz matrimonio de la pareja".[38]

---

[32] VERA, Rodrigo; Harris, Ronald; Bascuñán, Patricio. "La AEG y la instalación de una visión modernizadora en Chile", *Revista 180*, n. 44, 2019, p. 47. Disponible en: https://dx.doi.org/10.32995/rev180.num-44.(2019).art-564 [Acceso: 22 de octubre de 2020].

[33] *El Mercurio*, 20 de septiembre de 1929, p. 14.

[34] *Ecran*, n. 4, 20 de mayo de 1930, p. 39.

[35] MOUESCA, Jacqueline. *El documental chileno*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2005, p. 48.

[36] *Ecran*, n. 6, 17 de junio de 1930, p. 10.

[37] *Ecran*, n. 13, 23 de septiembre de 1930, p. 4.

[38] JARA, *op. cit.*, p. 157.



El pianista Armando Palacios en un documental de los hermanos Page. *Ecran,* n. 4, 20 de mayo de 1930, p. 39. Fuente: Biblioteca Nacional de Chile.

Para dirigir la película, la empresa contrata al cineasta, actor y dramaturgo Juan Pérez Berrocal, quien había filmado durante el periodo silente tres largometrajes, entre ellos *Canta y no llores corazón o el precio de una honra* (Juan Pérez Berrocal, 1925), que incluía efectos sonoros ejecutados en vivo durante la proyección[39]. Pérez Berrocal afirmará que *Canción de amor* es el primer largometraje sonoro realizado en Chile, describiendo los recursos empleados en la narración:

> el primer intento en Chile de cine sonoro por el sistema de discos en los que se grabaron ruidos, música ambiental y cantos que, luego y desde la caseta de proyecciones de los cines se sincronizaba lo grabado con las imágenes (…).

[39] De esta película se habría realizado también una versión sonorizada en el sistema Vitaphone, tal como es indicado en los créditos. La película fue restaurada en el año 2002 por Carmen Brito, Rodrigo Sáez, Francisco Inostroza y Marcia Orellana, pero la sonorización se encuentra desaparecida. Esta versión restaurada puede verse en el sitio web: http://cinetecavirtual.cl/cineteca/index.php/Detail/objects/4441.

> Gustó al público y a la crítica, pero de Santiago no salió. ¿Por qué? Porque Rafael Duque Rodríguez se pleiteó con Eric Page. Existía un contrato en el que figuraba Duque Rodríguez como socio de la Page Bros., por haber aportado su trabajo de actor y la idea del argumento. Pleitearon y la película no siguió exhibiéndose porque se encapricharon los contendientes y se mató con ello la gallina de los huevos de oro.[40]

La descripción de Pérez Berrocal da pistas respecto al modo de empleo del Vitaphone en términos de lenguaje cinematográfico y atisba la intención por esbozar una sonorización en términos algo más complejos que el mero acompañamiento musical. Sin embargo, y a pesar del testimonio del director Pérez Berrocal, existen opiniones encontradas entre algunos historiadores respecto a si se trató de una película silente o sonora. Esto se debe principalmente a que, contrariamente a lo que ocurre en la historiografía del cine mundial, no se reconoce la técnica de los discos sincrónicos como propia del cine sonoro. Ernesto Muñoz y Darío Burotto, en su *Filmografía del cine chileno*, la describen como "muda", aunque también indican que fue un "intento de cine sonoro, a través de un disco sincronizado".[41] Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana, en su libro *Cine y Memoria del Siglo XX*, la señalan como "un film con acompañamiento musical".[42] Alicia Vega, en *Re-Visión del Cine Chileno* indica que Pérez Berrocal "intenta, con discos monofónicos, sonorizar su lenguaje cinematográfico".[43]

---

[40] PÉREZ BERROCAL, Juan. *Mi vida y el teatro*. s.d.: edición del autor, 1980, pp. 89-91.

[41] MUÑOZ, Ernesto y Darío Burotto. *Filmografía del cine chileno*. Santiago de Chile: Ediciones Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes Universidad de Chile, 1998, p. 34

[42] MOUESCA, Jacqueline y Carlos Orellana. *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 1998, p. 130.

[43] VEGA, Alicia. *Re-visión del cine chileno*. Santiago de Chile: Editorial Aconcagua- Céneca, 1979, p. 27. Algunas investigaciones contemporáneas continúan poniendo en cuestión que *Canción de amor* sea una película sonora. Marcelo Morales señala que "en términos técnicos, lo es, pero sigue concibiendo el sonido como un ente separado de la imagen. No es más que la aplicación del disco sincronizado con la imagen, lo que produce un acompañamiento más que una complementación. Es, como se dijo anteriormente, aún el sonido como algo separado del cine". MORALES, *op. cit.* Ximena Vergara y Antonia Krebs la adjetivan como "largometraje frustradamente sonoro". VERGARA, Ximena y Antonia Krebs. "Por pantallas y páginas: los noticieros cinematográficos y su aporte al cine chileno (1927-1931)" *Cinechile*, 28 de enero de 2016. Disponible en: https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/por-pantallas-y-paginas-los-noticieros-cinematograficos-y-su-aporte-al-cine-chileno-1927-1931/ [Acceso: 30 de junio de 2020. Como se trata de una película actualmente desaparecida, creemos imposible adjetivar los usos narrativos otorgados al sonido, aunque en rigor y en términos historiográficos, ello

Resulta particularmente llamativo que, a diferencia de los trabajos historiográficos, quienes vieron la película en la época de su estreno no dudan en situarla como pionera del cine sonoro chileno, enfatizando además el avance tecnológico que esto implicaba para el país. Jorge Délano señala que "Erick y Wilfred Pague Guevara (sic), (…) iniciaron su carrera con el sello 'Page Bros. Films', editando documentales, y (…) terminaron produciendo la primera película 'sincronizada' producida en Chile, 'Canción de Amor', dirigida por Juan Pérez Berrocal".[44] Patricio Kaulen indica que "hay un dato muy importante: por ahí por el año 1930 hablaban de una película que se llamaba *Una Canción de Amor* (sic). Creo que fue una película muda a la que le sincronizaron música y sonido. Y sonido de ruidos".[45] El mismo Pérez Berrocal recalca que "Eric Page tuvo a su cargo la sincronización sonora de la cinta por medio de discos y desde las casetas de los cines".[46] También el cineasta Alberto Santana es rotundo: "el parlante chileno nace con la 'Page Bross. Film' (sic) que, aprovechando el sistema *vitaphone* de disco acoplado a las máquinas proyectoras, inicia la realización de noticiarios y documentales".[47] La prensa de la época le adjudica igualmente el rótulo de "primera película sonora nacional"[48] o de "el eslabón de oro de la cinematografía nacional".[49] La revista *Ecran* señala:

> Largo tiempo había transcurrido sin que la pantalla de nuestros teatros presentara una obra teatral (sic) realizada en el país. Ha venido a interrumpir el letargo de más de un año "Canción de amor", película sonora del estudio de los hermanos Page, estrenada con ruidoso éxito en el Teatro Coliseo.[50]

Canción de amor es una película que actualmente se encuentra desaparecida, pero estos antecedentes permiten concluir que se trataría del primer largometraje

---

no debiese incidir en el resultado tecnológico obtenido. Los antecedentes documentales expuestos en esta investigación permiten también proponer que la película emplea los mismos dispositivos que otros films sonoros norteamericanos del periodo. Véase GEDULD, *op.cit.*; SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial*. México DF: Siglo XXI Editores, 1989 y THEVENET, *op. cit.*

[44] DÉLANO, Jorge. *Botica de turnio*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1964, p. 167.

[45] RÍOS, Héctor y José Román. *Hablando de cine*. Santiago de Chile: Ocho Libros, 2012, p. 42.

[46] PÉREZ BERROCAL, *op. cit.*, p. 90.

[47] SANTANA, Alberto. *Grandezas y miserias del cine chileno*. Santiago de Chile: Editorial Misión, 1957, p. 44.

[48] *El Mercurio*, 9 de septiembre de 1930, p. 18.

[49] *El Mercurio*, 8 de septiembre de 1930, p. 14.

[50] *Ecran*, n. 15, 23 de septiembre de 1930, p. 2.

nacional sonoro, empleando para ello el sistema Vitaphone, que en 1927 permitió sonorizar también *The jazz singer* en Estados Unidos.



Rafael Duque y Alicia Valenzuela en la película *Canción de amor*, 1930. Fuente: *Ecran,* n. 6, 17 de junio de 1930, p. 10. Biblioteca Nacional de Chile.

Resulta preponderante señalar que este hito tecnológico tuvo una favorable recepción del público, ya que la prensa de la época reportaba que "en solo 8 días de exhibiciones (...) 27.153 personas han acudido a los diversos cines a verla y oírla".[51]

[51] *El Mercurio*, 18 de septiembre de 1930, p. 37

Los hermanos Page iniciarán la producción de su noticiero documental *Actualidades* con el sistema Vitaphone, enfrentando la avanzada de películas norteamericanas realizadas bajo el sistema Western Electric con sonido óptico. Para esta investigación se ha logrado documentar la realización de al menos once *Actualidades* con sonido filmadas durante el año 1930. Sin embargo, actualmente todas ellas se encuentran desaparecidas[52]. La disputa entre ambas tecnologías de sonido se dará con los noticieros producidos por *El Diario Ilustrado* y *La Nación*, que emplearían un sistema de sonido óptico o Movietone, elaborado por el cineasta, laboratorista y fotógrafo Emilio Taulis Bravo[53] –que desde 1928 había comenzado a experimentar con las posibilidades técnicas del sonido. Eliana Jara indica que Taulis intentó primeramente replicar el sistema Vitaphone: "provisto de un tocadiscos, un amplificador y la máquina donde colocaba la película hice miles de pruebas". Sin embargo, luego opta por "cambiar de técnica y (…) probar con lámparas de gas",[54] innovando así con la técnica del sonido óptico:

> El primer noticiario con sonido directo lo realicé para *El Diario Ilustrado* –continúa Taulis-. Comprendía, entre notas, un discurso del Sub Director del diario; la inauguración de los vuelos de Panagra a Estados Unidos, una actuación de Francisco Hunneus, etc. Pero, cosa curiosa, el noticiario que se exhibió en varios cines de Santiago a partir del 21 de septiembre de 1930 pasó completamente inadvertido.[55]

Paralelamente, la empresa Andes Film, que en 1925 había realizado *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925), ingresará también en el negocio de la producción de noticieros documentales promocionando el sistema Andestone, posiblemente una versión artesanal y local del sonido óptico. Esta diversificación de ofertas derivará en una polémica entre las empresas Andes Films y Page Bros., que a inicios de 1931

[52] De este periodo, la Cineteca de la Universidad de Chile conserva el documental silente *Viña del Mar, la ciudad jardín* (Eric Page, 1930) que se especula pudo ser sonorizado por medio de discos. Se encuentra online en el sitio www.cinetecavirtual.uchile.cl

[53] Emilio Taulis había dirigido el largometraje silente *Una lección de amor* (1926) y, junto a su hermano Armando, fueron también importantes en el desarrollo del cine durante este periodo. En palabras de Mario Godoy, "han fabricado elementos cinematográficos, sin los cuales habría sido casi imposible filmar muchas de nuestras películas". GODOY, *op. cit.*, p. 68.

[54] JARA, *op. cit.*, p. 120.

[55] *Ibid.*

entrarán en una disputa pública por los noticieros número 220 de *El Mercurio* –realizado por los hermanos Page– y el número 214 de *La Nación* –realizado por la Andes Films–, titulado igualmente *La carrera automovilística circuito "El Mercurio"*, aunque exhibido con sonido óptico. La potestad sobre el rótulo de "primer film sonoro chileno" detonó una serie de argumentaciones publicadas en la prensa de la época, ya que los hermanos Page catalogaban su cinta públicamente como "totalmente sonora".[56] Esta disputa pública resulta valiosa para entender cómo intentaban definir el cine sonoro los productores locales:

> Hasta ahora solo se habían hecho en el país sincronizaciones de películas para las cuales se aprovechaban discos ya existentes, de gramófono.
>
> Pero, la PRIMERA película de Grabación simultánea de sonido y escena HECHA EN CHILE, ha sido exhibida en público por la Andes Films el 8 de enero de 1931.[57]

En medio de esta polémica, la Page Bros. estrenará el día 6 de enero de 1931 su segundo largometraje argumental sonorizado en Vitaphone, *Sombras del pasado* (Jorge Délano, 1931), definida en la época como un "intenso drama de crudo realismo que evoca el recuerdo del gran incendio de la compañía".[58] Sin embargo, se habría tratado de una nueva versión sonorizada de un largometraje silente estrenado el 18 de mayo de 1926, *Luz y* Sombra (Jorge Délano, 1926). La película de 1926, en palabras de su director Jorge Délano, contaba entre sus escenas con la recreación de un fusilamiento y la elaboración de maquetas que ambientaban de manera verosímil el incendio de la Iglesia de la Compañía ocurrido en 1863. La historiadora Eliana Jara, en relación a la película de 1931, señala que "en esta escena se basaría gran parte del film".[59] Según el historiador Mario Godoy, la película de 1926 "tenía la particularidad que en ella intervenían destacadas figuras de la sociedad. Socios del Club de la Unión, acaudalados hombres de negocios, como don Federico Helfmann, el pintor Juan Francisco González y otras personalidades".[60] Sin embargo, Jorge Délano no aludirá

[56] *El Mercurio*, 1 de enero de 1931.
[57] *La Nación*, 11 de enero de 1931, p. 43.
[58] *El Mercurio*, 3 de enero de 1931, p. 16.
[59] JARA, *op. cit.*, p. 125.
[60] GODOY, *op. cit.*, p. 69.

posteriormente a una versión sonorizada de *Luz y sombra*, y tampoco existen antecedentes suficientes en la prensa de la época que permitan definir si sería una nueva edición del film de 1926, si solo se emplean fotos publicitarias de dicha película o si se incorporaron secuencias nuevas.[61]

En julio de 1931, la Page Bros. anuncia el estreno de una nueva película, *El Derrumbe de un régimen*, sobre la caída del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo y que se exhibe en ocho salas[62]. La Andes Films nuevamente filmará su propia versión de los acontecimientos, produciendo *La película de la revolución* (1931), noticiero sonoro actualmente desaparecido que es estrenado en simultáneo con la Page Bros. En palabras de Alicia Vega, este documental causó estupor en el público: "Los asombrados espectadores de los teatros Carrera, Coliseo, Esmeralda, Nacional, Novedades, O'Higgins y Septiembre tienen la oportunidad de ver las imágenes del derrocamiento y de escuchar simultáneamente los históricos discursos de Juan Esteban Montero y Julio Barrenechea".[63]

Cuatro meses después, la Page Bros. estrena su último noticiero para el periódico *El Mercurio*, coincidiendo con el estreno de su tercer largometraje sonoro el día 24 de noviembre de 1931 y, empleando nuevamente, discos sincrónicos. Esta vez será Eric Page quien asumirá la dirección de *Patrullas de Avanzada*. Pérez Berrocal la recuerda de la siguiente manera:

> Terminó mi contacto con la Page Bros. por otro de los caprichos de Eric Page que, viéndome trabajar en el argumento, guión, preparación del personal, rodaje y compaginación de

[61] Hemos podido elaborar la hipótesis de que *Luz y sombra* y *Sombras del pasado* podrían ser la misma película luego de cotejar la información de prensa y publicitaria emanada por ambas en sus respectivos estrenos. Sin embargo, en ninguna referencia de época se explicita ni enuncia la relación entre ambas películas. Así, proponemos esta idea en infinitivo debido a que ambas se encuentran actualmente desaparecidas, lo que deja abiertas otras posibilidades.

[62] En la Cineteca Nacional de Chile se conserva un archivo rotulado como *La caída de un régimen*. Es una versión muda con una duración de 01'48". A la fecha de su consulta online, se adjudicaba a la empresa Page Bros. Films (sic), aunque no se detallaba información respecto al origen de la copia o antecedentes que permitan esta adjudicación. El fragmento, sin intertítulos ni sonido, puede verse en el siguiente link http://www.ccplm.cl/sitio/la-caida-de-un-regimen/ [Acceso: 30 junio 2020].

[63] VEGA, 1979, *op.cit.*, p. 209. Según la prensa de la época, la película se habría exhibido además en los teatros Politeama y Splendid, dando cuenta del alcance de este documental. *El Mercurio*, julio de 1931.

> "Canción de Amor", supuso que en cinematografía no habían [sic] ya secretos para él, lo había aprendido todo de mí y, entonces, ya no eran necesarios mis servicios como director en la empresa. Filmaría bajo su responsabilidad la segunda producción [sic] de la Page Bros. con Emperatriz Carvajal de protagonista. Se salió con la suya, pero la segunda producción fue un desastre, hundió a la Empresa y se acabó la Page Bros.[64]

Existen versiones contrapuestas de este relato, ya que la historiadora Eliana Jara señala que "el filme obtiene un mediano éxito, probablemente debido a su tema patriótico", el que describe como "un conflicto bélico que obliga a la movilización de las Fuerzas Armadas. Un oficial enviado en patrullaje de exploración se aleja en una hacienda y se enamora de la hija del dueño. Pero su deber y amor a la patria lo obligan a continuar su misión".[65] Otro documental de la empresa, aparentemente del mismo periodo, se conserva en copia muda en la Cineteca de la Universidad de Chile: *Viña del Mar, la ciudad jardín*, con fotografía de Gustavo Zalazar –mismo camarógrafo de *Patrullas de Avanzada* y de las *Actualidades* de *El Mercurio*. Es imposible identificar si esta película fue sonorizada con discos, ya que no existen mayores antecedentes en la prensa en relación a su estreno.[66]

Al poco andar, el sistema Vitaphone había sido abiertamente descartado por la industria norteamericana, marcando el paulatino declive de la producción local de estas películas. El académico Jaime Córdova indica la existencia de una última película producida por los hermanos Page, esta vez con "sonido directo y óptico de densidad variable" y "filmada en 35 milímetros en diciembre de 1931".[67] La película *El acto inaugural de la escuela de artes y oficios y Colegio de Ingenieros "José Miguel Carrera"* (Eric Page, 1931) es coyuntural en la historia del cine chileno por varios aspectos. En primer lugar, se trata de la última película producida por la Page Bros. de la que existe documentación, ya que aparentemente cesará sus actividades. Por otra parte, los créditos dan cuenta de la participación de Jorge Spencer, Ewald Bier y Ricardo Vivado en el sonido, poniendo en evidencia el trabajo inicial que desarrollan estos

[64] PÉREZ BERROCAL, *op. cit.*, p. 91.
[65] JARA, *op. cit.*, p. 60. Eliana Jara, en su libro *Cine mudo chileno*, considera que esta película era silente.
[66] Su versión recuperada puede verse en http://www.cinetecavirtual.uchile.cl/fichapelicula.php?cod=132.
[67] CÓRDOVA, Jaime. *Cine documental chileno: un espejo a 24 cuadros por segundo*. Valparaiso: Universidad del Mar, 2007, p. 37.

técnicos en vías de implementar equipos técnicos profesionales para realizar películas sonoras en el país. Esto se concretará en 1933 cuando, junto con Emilio Taulis, fabriquen un estudio especialmente habilitado para la filmación de la primera película argumental chilena realizada íntegramente en sonido óptico, *Norte y sur* (Jorge Délano, 1934).[68] La sociedad Vivado-Spencer, que había desarrollado numerosos proyectos pioneros para la instalación de estaciones de radio en todo el país, propiciará el desarrollo del cine chileno debido a su experiencia con las nuevas tecnologías del sonido, que despliegan inicialmente en este documental. La introducción del cine con sonido óptico habría marcado la disminución de actividades en la empresa Page Bros., pero será el fallecimiento de Eric en 1934 lo que propiciará el cierre de la productora y el alejamiento definitivo de su hermano Lionel del campo del cine. Igualmente, la desaparición completa de documentos familiares y archivos referidos a la empresa, contribuirá a la invisibilización –que anteriormente hemos descrito respecto a su aporte al cine chileno–, que por medio de esta investigación tratamos modestamente de resarcir.

Conclusiones

El presente texto significó una revisión del proceso de introducción del cine sonoro a Chile y arrojó como resultado una reestructuración de la historiografía que hasta ahora fijaba a la película *Norte y sur* como el primer film sonoro nacional. A partir de las fuentes documentales cotejadas, propusimos que ese rótulo le corresponde al cortometraje *Melodías nocturnas*, mientras que el de primer largometraje sonoro es para *Canción de amor*, ambos producidos por los hermanos Page. Se trata de films realizados con el propósito de implementar la misma tecnología empleada en películas norteamericanas como *The Jazz Singer*, y que posibilitaron la introducción de esta nueva tecnología en el cine nacional, un punto que, hasta la fecha, no había sido tema de estudio en la historia del cine chileno. Este desconocimiento se relaciona directamente con los errores e imprecisiones que existen sobre el cine del periodo, que se prolongan incluso en investigaciones recientes. A partir de lo descrito,

[68] Véase HORTA, *op.cit.*

sostenemos que estas películas son las iniciadoras del cine sonoro nacional, y proponemos este trabajo como una introducción que permite reparar en la necesidad de abordar la historia del cine en Chile también desde la técnica, abriendo lecturas propias del contexto cultural e industrial latinoamericano.

Que los elementos técnicos sean muchas veces obviados o escindidos de los procesos culturales ha propiciado el establecimiento de un relato poco ajustado al contexto en que las obras se producen, lo cual queda evidenciado en la voz propia de los cineastas del periodo. La opinión de quienes vieron estas obras en el momento de su estreno contrasta con la construcción de un relato historiográfico que ha decantado por priorizar la repercusión comunicacional dada por la prensa de época, fuertemente influenciada por la cultura de masas. Con esta investigación sostenemos que, a pesar de las inequidades de infraestructura, existió una apropiación de las tecnologías industriales por parte de los técnicos chilenos, que emplearon indistintamente el documental y la ficción para proponer un modelo de producción desde las condiciones locales, innovando en los mecanismos y operatividades, aun siendo imitativos del sistema y los contenidos propios del cine norteamericano. Estas innovaciones encierran una riqueza que permite entender el alcance de la imagen moderna en las masas a inicios de los años treinta, así como el poder que ejercían la cultura y el modelo comercial del cine norteamericano en las sociedades latinoamericanas.

La desaparición actual de casi la totalidad de las películas producidas en los inicios del cine sonoro chileno también ha impedido determinar la relación efectiva entre imagen y sonido que habrían tenido estas obras, dejando en el campo de la especulación las hipótesis sobre el uso del lenguaje cinematográfico del periodo. Esto también ha incidido directamente en la forma en que han sido leídas estas producciones, en desmedro de las películas nacionales producidas posteriormente con sonido óptico. Rótulos tales como "películas falsamente sonoras", "intentos fallidos" o simplemente "películas mudas" no se corresponden con la introducción de la tecnología Vitaphone al país, ya que no contemplan los elementos adyacentes a la transformación tecnológica que se experimenta a nivel mundial. Esta investigación

podrá aportar en una discusión aún a desarrollar, la cual debiese allanar el estudio en profundidad respecto al rol de las tecnologías y su incidencia en el cine nacional.

Tal como anteriormente se ha señalado, este periodo constituye uno de los más frágiles en términos de conservación en Chile, un resultado lógico si tenemos en cuenta que se trataba de películas creadas para ser puestas a disposición del consumo, considerándose en ese instante valiosas únicamente en relación a su rentabilidad económica. Su pérdida solo puede ser resarcida a partir de los testimonios y documentos de la época, fuertemente permeados por las escalas de valores que imponía el modelo del *star system* norteamericano. El desafío está en articular datos para repensar de manera crítica este periodo de producción eclipsado por su símil norteamericano y al que, décadas después, responderán los cines de ruptura con infraestructura muchas veces igualmente limitada. Convendría repensar en términos críticos la historia del cine nacional, donde la pericia por implementar artesanalmente las diversas técnicas de producción, merece ser puesta en valor de manera independiente a los cánones actualmente existentes. El abrupto fin de la empresa *Page Bros. Company*, marcado por la muerte de Eric Page, coincide con la instalación hegemónica de los films con sonido óptico y su injusta institución en el rol de pioneros.

Referencias bibliográficas

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Libros de Cine Rialp, 2004.

BOHR, José. *¡Luz!, ¡Cámara!, ¡Acción! Retrospectiva de una vida*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1976.

BONGERS, Wolfgang; María José Torrealba y Ximena Vergara, *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908 – 1940*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2011.

BORCOSQUE, Carlos. "Películas nacionales", *Ecran,* n. 86, 13 septiembre 1932, p. 2.

CHION, Michel. *La Audiovisión*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

CÓRDOVA, Jaime. *Cine documental chileno: un espejo a 24 cuadros por segundo*. Valparaiso: Universidad del Mar, 2007.

DEL AMO, Alfonso. *Clasificar para preservar*. Mexico DF: Conaculta, 2016.

DÉLANO, Jorge. *Botica de turnio*. Santiago de Chile: Editorial Zig – Zag, 1964.

____. *Yo soy tu*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1956.

EISENSTEIN, Sergei. *La forma del cine*. México DF: Siglo XXI Editores, 2017.

GEDULD, Harry. *The birth of the talkies: from Edison to Jolson*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1975.

GODOY, Mario. *Historia del cine chileno*. Santiago de Chile: Sin editorial, 1966.

HORTA, Luis. *Artistas en la industria. Los orígenes del cine sonoro chileno*. Santiago de Chile: Cineteca Universidad de Chile, 2018.

JARA, Eliana. *Cine Mudo Chileno*. Santiago de Chile: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación, 1994.

JARA, Eliana; Hans Mülchi y Adriana Zuanic. *Antofagasta de película: Historia de los orígenes de un cine regional*. Antofagasta: Ediciones Glocal Films, 2008.

MOUESCA, Jacqueline. *El cine en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Planeta, 1997.

____. *El documental chileno*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2005.

MOUESCA, Jacqueline y Carlos Orellana. *Breve historia del cine chileno*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2010.

____. *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 1998.

MORALES, Marcelo. "Los años 30: una década bisagra", *Cinechile*, 23 de diciembre de 2013. Disponible en: https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/los-anos-30-una-decada-bisagra [Acceso: 30 de junio de 2020].

MUÑOZ, Ernesto y Darío Burotto. *Filmografía del cine chileno*. Santiago de Chile: Ediciones Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes Universidad de Chile, 1998.

ORELLANA, Carlos. *El siglo en que vivimos*. Santiago de Chile: Planeta, 1999.

OSSA COO, Carlos. *Historia del cine chileno*. Santiago de Chile: Editorial Quimantú, 1971.

OSSANDÓN, Carlos y Eduardo Santa Cruz. *El estallido de las formas. Chile en los albores de la "cultura de masas"*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2005.

PÉREZ BERROCAL, Juan. *Mi vida y el teatro*. Santiago de Chile: edición del autor, 1980.

PINOCHET, Cecilia; Mauricio Valenzuela y Francisca Schultz. *Obras completas de Pedro Sienna*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2011.

RINKE, Stefan. *Cultura de masas, reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos: Centro de Investigación Barros Arana, 2002.

RÍOS, Héctor y José Román. *Hablando de cine*. Santiago de Chile: Ocho Libros, 2012.

SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial*. México DF: Siglo XXI Editores, 1989.

SANTANA, Alberto. *Grandezas y miserias del cine chileno*. Santiago de Chile: Editorial Misión, 1957.

THEVENET, Homero Alsina. *Historia del cine americano 1. Desde la creación al primer sonido*. Barcelona: Editorial Laertes, 1993.

VEGA, Alicia. *Re-visión del cine chileno*. Santiago de Chile: Editorial Aconcagua- Céneca, 1979.

____. *Itinerario del cine documental chileno*. Santiago de Chile: Centro EAC Universidad Alberto Hurtado, 2006.

VERA, Rodrigo; Ronald Harris; Patricio Bascuñán. "La AEG y la instalación de una visión modernizadora en Chile", *Revista 180*, n. 44, 2019, pp. 39-51. Disponible en: https://dx.doi.org/10.32995/rev180.num-44.(2019).art-564 [Acceso: 22 de octubre de 2020].

VERGARA, Ximena y Antonia Krebs. "Por pantallas y páginas: los noticieros cinematográficos y su aporte al cine chileno (1927-1931)" *Cinechile*, 28 de enero de 2016. Disponible en: https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/por-pantallas-y-paginas-los-noticieros-cinematograficos-y-su-aporte-al-cine-chileno-1927-1931/ [Acceso: 30 de junio de 2020].

VERTOV, Dziga. *El Cine Ojo*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1973.

Fuentes hemerográficas

Ecran, n. 4, 20 de mayo de 1930, p. 39.

Ecran, n. 6, 17 de junio de 1930, p. 10.

Ecran, n. 13, 23 de septiembre de 1930, p. 4.

Ecran, n. 15, 23 de septiembre de 1930, p. 2.

El Mercurio, 22 de agosto de 1929, p. 21.
El Mercurio, 23 de agosto de 1929, p. 18.
El Mercurio, 20 de septiembre de 1929, p.14.
El Mercurio, 20 de febrero de 1930, p. 18.
El Mercurio, 21 de febrero de 1930, p.17.
El Mercurio, 3 de marzo de 1930, p. 16.
El Mercurio, 5 de marzo de 1930, p. 14.
El Mercurio, 8 de septiembre de 1930, p. 14.
El Mercurio, 9 de septiembre de 1930, p. 18.
El Mercurio, 18 de septiembre de 1930, p. 37.
El Mercurio, 1 de enero de 1931.
El Mercurio, 3 de enero de 1931, p. 16.
La Nación, 28 de mayo de 1926, p. 8.
La Nación, 18 de febrero de 1930, p. 8.
La Nación, 21 de febrero de 1930, p. 5.
La Nación, 11 de enero de 1931, p. 43.
Sucesos, 27 de mayo de 1926.

Entrevistas

Lionel Page (5 de marzo de 2018).

Referencias fílmicas

Canta y no llores corazón, o el precio de una honra (Chile, Juan Pérez Berrocal, 1925)
Don Juan (Estados Unidos, Alan Crosland, 1926)
Evangelina (Estados Unidos, Edwin Carewe, 1929),
El acto inaugural de la escuela de artes y oficios y Colegio de Ingenieros "José Miguel Carrera" (Chile, Eric Page, 1931)
La caída de un régimen (Chile, Realización no identificada, 1931)
Our Gang (Estados Unidos, Robert McGowan, 1929)
The Better 'ole (Estados Unidos, Charles Reisner, 1926)

The Jazz Singer (Estados Unidos, Alan Crosland, 1927)

The Broadway melody (Estados Unidos, Harry Beaument, 1929)

Viña del Mar, la ciudad jardín (Chile, Eric Page, 1930)

Fecha de recepción: 8 de julio de 2020
Fecha de aceptación: 7 de noviembre de 2020

Para citar este artículo:

HORTA, Luis. "Los hermanos Page: Precursores del cine sonoro chileno", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 292-316. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/274> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Luis Horta** (1980) es magister en Teoría e Historia del Arte por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; licenciado en Cine por la Universidad Artes y Ciencias Sociales (Arcis); coordinador del Programa Académico Cineteca de la Universidad de Chile y académico del Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile. Sus áreas de investigación son el patrimonio audiovisual, la historia del cine chileno y la estética del cine. E-mail: cineteca@uchile.cl,

Los Pactos de Mayo (1902):
Filmar la familia militar en el vecindario

Camilo Matiz Zamorano*

Resumen: Las actividades diplomáticas y sociales relacionadas a los llamados Pactos de Mayo de 1902, fueron de las más filmadas y publicitadas en Chile durante el periodo denominado por algunos autores como "cine temprano". Este texto analizará este caso en particular a partir de su cobertura y recepción, pero además propondrá nuevas asociaciones que problematizan conceptos como profesionalismo, amateurismo y lo doméstico en un contexto donde ninguna de estas expresiones estaba del todo establecida en el cine. Para esto, recurriremos a la prensa escrita de la época, a fotografías oficiales, a estudios comparados y, en especial, a las ideas de Roger Odin sobre cine familiar.

Palabras clave: Chile, Argentina, cine temprano, cine doméstico, cine amateur.

The May Pacts (1902-1903): filming the military family in the neighborhood

Abstract: The diplomatic and social activities related to the so-called May Pacts of 1902 were among the most filmed and publicized in Chile during the period referred by some authors as "early cinema". This text will analyze this particular case from the point of view of its reception, but it will also propose new associations that problematize concepts such as professionalism, amateurism and the domestic in a context where none of these expressions was fully established in the cinema. We will resort to the written press of the time, official photographs, comparative studies, and especially to Roger Odin's ideas about family cinema.

Keywords: Chile, Argentina, early cinema, domestic cinema, amateur cinema.

Os Pactos de Maio (1902-1903): filmando a família militar no bairro

Resumo: As atividades diplomáticas e sociais relacionadas aos Pactos de Maio de 1902 estavam entre as mais filmadas e divulgadas no Chile durante o período chamado por alguns autores como "primeiro cinema". Este texto analisará esse caso em particular a partir de sua recepção, mas também proporá novas associações que problematizam conceitos como profissionalismo, amadorismo e doméstico em um contexto em que nenhuma dessas expressões foi totalmente estabelecida no cinema. Para isso, recorreremos à imprensa escrita da época, fotografias oficiais, estudos comparativos e, especialmente, as idéias de Roger Odin sobre cinema doméstico.

Palavras chave: Chile, Argentina, cinema inicial, cinema doméstico, cinema amador.



"El viaje del San Martín", *Caras y caretas*, n. 209, 4 de octubre de 1902 Fuente: Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España.

Cuando Roger Odin estudia el cine generado por aficionados dentro de un núcleo familiar no especifica si este concepto se circunscribe a algún formato específico ni sitúa temporalmente su nacimiento. El autor diferencia conceptualmente, eso sí, que existirían dos ejes: el "film familiar" como tal, realizado por el miembro de una familia, cuya motivación surge del "placer de jugar con su cámara" y luego "reunir a su alrededor a los miembros de su familia".[1] Y, por otro lado, estaría la "producción *amateur* documental",[2] cuya diferencia radicaría en que para este caso sí habría una cierta "intención previa" y la obra realizada estaría dirigida a "un público mucho más amplio". Al parecer es una cuestión de ambiciones, más que de pericia técnica o siquiera creativa. ¿Para Odin este cine familiar surgiría únicamente con los formatos pequeños?[3] Ante esa pregunta, si lo familiar y lo *amateur* no tienen entonces que ver

[1] ODIN, Roger. "El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático", *Archivos de la filmoteca,* n. *57-58*, 2007-2008, p. 199. Disponible en: http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/193/196 [Acceso: 8 de julio de 2020]

[2] *Ibid*., p. 207.

[3] El formato 9.5mm o Pathé Baby se desarrolló hacia 1912; el 16mm en 1923; el 8mm en 1933; y el súper 8mm. en 1965. Uno de los pioneros del cine en Chile, Salvador Giambiastiani, además de filmar importantes documentales, tenía hacia 1915, en paralelo, un emprendimiento de películas por encargo para familias: "Ha llegado de Buenos Aires el señor Giambiastiani, operador fotográfico que ha instalado un moderno laboratorio para impresionar películas locales, y gracias al cual nuestras familias podrán fotografiar todas las fiestas sociales, procurándose por este medio un archivo gráfico de sus más solemnes actos, los que podrán proyectar en sus mismos salones, mediante un gasto ínfimo, si se toma en cuenta la importancia rememorativa que el hecho encierra". Ver: "Actualidades", *Chile Cinematográfico*, n. 2, 15 de julio de 1915, s/p. En: BONGERS, Wolfgang, María José Torrealba y Ximena Vergara (eds.). *Archivos i Letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011, p. 215. O,

necesariamente con la contingencia tecnológica ni con un periodo específico, sino con una determinada conciencia sobre el espacio íntimo y su conexión afectiva con un público posible, ¿cómo pensar entonces el "cine temprano"[4] desde las categorías de Odin?

Proponemos que muchas de las experiencias de este periodo funcionan casi siempre como producciones documentales *amateur* de raíz familiar. Por una parte, por el contexto tecnológico aún precario e inestable, en el que era frecuente que el mecanismo cinematográfico presentara fallas técnicas que se evidenciaban en la recepción. Y por otra parte, porque el imaginario filmado se circunscribía a eventos públicos ligados a la elite religiosa, política, militar y social que luego se mostraban a un espectador también de elite en espacios públicos, aunque todavía no multitudinarios. Ambos grupos humanos estaban, además, muchas veces unidos por lazos de consanguinidad. Se generaba así una especie de circuito de consumo endogámico. Esta constatación múltiple –técnica, contenido y recepción– se ve reflejada en el minucioso y enfático seguimiento que hizo la prensa local a raíz de las vistas asociadas los Pactos de Mayo.

A lo anterior se debe sumar, ya a nivel geopolítico y sobre todo comunicacional, que en los registros de la época se remite de manera constante a la idea de hermandad o fraternidad entre Chile y Argentina. Por tanto, el plano familiar local se extiende de manera simbólica al de una imperiosa convergencia vecinal –dada la conflictividad bélica latente que tenía como base un conflicto limítrofe que explicaremos de manera sucinta más adelante.

---

ver también, "Chile Film de Giambastiani y Ca", *Cine Gaceta*, n. 8, 15 febrero de 1916. Disponible en: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-78031.html [Acceso: 3 de julio de 2020].

[4] Ana M. López propone que este cine temprano ["*early cinema*"] abarcaría "aproximadamente" el período comprendido entre 1896 y 1920, aunque no desarrolla de manera clara por qué elige 1920 y no, por ejemplo, 1927, fecha que marca la llegada oficial del sonido –una situación tecnológica que reconoce como un cambio "devastador". Ver: LOPEZ, Ana. "Cine temprano y modernidad en América Latina". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, trad. Francisco Álvez Francese, p. 128. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/31 [Acceso: 20 de julio de 2020]. Otros autores como Charles Musser, Andrea Cuarterolo, Mónica Villarroel y Flávia Cesarino también usan esta expresión con más o menos énfasis y desarrollo. En la bibliografía dejamos el estudio en cuestión donde cada uno de ellos lo propone. Sugerimos, en cambio, acotar el periodo –al menos para Chile– y restringirlo solo hasta 1910. Esto, tomando en cuenta el Centenario como punto de inflexión clave, que además coincide con la irrupción del primer filme asumido como "argumental": *Manuel Rodríguez* (1910) de Adolfo Urzúa.

Respecto a las fuentes para analizar este período, Ana M. López apunta con certeza que estos años "son los menos discutidos y los de más difícil documentación en la historia de los medios de comunicación en América Latina".[5] Esta dificultad tiene que ver tanto con la escasa cantidad de documentos o testimonios primarios disponibles, como con la falta de profundidad o detalle de los registros de la época, muchas veces desperdigados en notas a lo largo de meses y años. Respecto de los estudios locales, el enigma sobre la identificación del cine temprano chileno se mantiene a tal punto que Eliana Jara[6] sostiene que en 1902 se organiza una "especie de festival de cortos". De manera casi textual, Alicia Vega[7] identifica un "Festival de vistas de Chile" aludiendo al mismo suceso[8]. Si bien estas licencias podrían entenderse como una manera de sintetizar y evidenciar la dificultad generalizada a la que nos hemos referido, por ahora nos parecen útiles pues nos hace detenernos en ese evento mencionado de forma genérica (sobre todo, cuando hoy sabemos que el fenómeno de los festivales de cine es un asunto muy posterior). Sin embargo, gracias al desliz creativo de las autoras, e indagando más en el periodo en cuestión, hoy sabemos que de cierta manera esos "festivales" existieron –aunque nunca se usó esa palabra en la época–, pues sí fueron un cúmulo de vistas de diversa índole esparcidas en decenas de exhibiciones bajo un cariz celebratorio. Y, dentro de ese popurrí de vistas, emergen las que retratan las múltiples actividades asociadas a los referidos pactos.

---

[5] LOPEZ, *op. cit.*, p. 128. Sobre este punto, Julio Pérez Perucha va incluso más lejos e incluye en este categórico diagnóstico las décadas del 30 y 40: "Es como quien está haciendo egiptología. Uno se mete dentro de una pirámide a ver qué saca (…) Como muchas veces se hace en Historia: coger tres piezas y de éstas deducir cómo era el jarrón. Pues aquí muchas veces hay que deducir, con 3 o 4 cosas sueltas qué pasó". Ver el film *Pasajes de la historia. Los orígenes del cine en España* (España, Juan Guerra, 2012). Disponible en: https://www.rtve.es/alacarta/videos/paisajes-de-la-historia/paisajes-historia-pioneros-hollywood/640602/ [Acceso: 10 de julio de 2020]

[6] JARA, Eliana *El Cine mudo chileno*. Santiago: Imprenta Los héroes, 1994, p. 20.

[7] VEGA, Alicia. *Itinerario del cine documental chileno, 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2006, p. 49.

[8] Vergara, Krebs, Morales y Villarroel, junto a once colaboradores, no emplean la expresión "festival de vistas" pero si caracterizan este año con la "connotada llegada de una delegación argentina al país" identificando 21 vistas. Con esta nueva revisión focalizada hemos podidos identificar cerca de 42 films, solo sobre las actividades asociadas a los Pactos de Mayo, exhibidos entre octubre de 1902 y agosto de 1903. Ver VERGARA VERSLUYS, Ximena; Antonia Krebs Holmgren; Marcelo Morales Cortés y Mónica Villarroel Márquez. "Documental chileno silente. Hallazgos del corpus en la prensa e identificación de vestigios sobrevivientes", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 137-151. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/131 [Acceso: 2 de agosto de 2020]

Algunos antecedentes históricos

Los llamados Pactos de Mayo son el punto cúlmine de un largo proceso de negociación, mediado por Gran Bretaña, que sostuvieron Chile y Argentina a raíz de una serie de conflictos limítrofes arrastrados desde mediados del siglo XIX y agudizados tras la Guerra del Pacífico. La tensión territorial se generó particularmente en la Patagonia y en Tierra del Fuego (canal de Beagle) porque ambas naciones ambicionaban, entre otras cosas, una salida oceánica a las costas del país enemigo. Hacia 1900 se generaron incidentes por las "frecuentes entradas que en territorio nacional hacían algunos soldados argentinos, ejecutando allí actos de dominio y cobrando contribuciones".[9] Este roce constante incrementó una carrera armamentista en la que cada estado aumentó su gasto en barcos de guerra e insumos bélicos. Según Pablo Lacoste, esto "llevó a [ambas naciones a] poseer dos de las ocho flotas de guerra más poderosas del mundo en términos absolutos, y dos de las tres más grandes (después de Gran Bretaña) en proporción al número de habitantes".[10] Tal era la gravedad del asunto que el presidente Julio Argentino Roca (1898-1904) llegó a decir que, si estallaba la guerra, "ellos [los chilenos] se quedarán en cueros y nosotros en paños menores".[11]

Esta conflictividad, de por sí complejísima y plagada de entramados diplomáticos, ardor nacionalista y disputas en la prensa, desembocó a fin de cuentas en actividades con visos fraternales para aligerar las pasiones y allanar el camino para el laudo inglés, que se concretó en noviembre de 1902. La primera visita clave tuvo lugar con el convite de una comitiva oficial a bordo del acorazado San Martín, que llegó a Valparaíso el 14 septiembre de 1902. El viaje de una delegación chilena, de similar tenor, y a modo de agradecimiento, se produjo al año siguiente entre el 22 mayo y el 6 de junio[12]. Si bien no

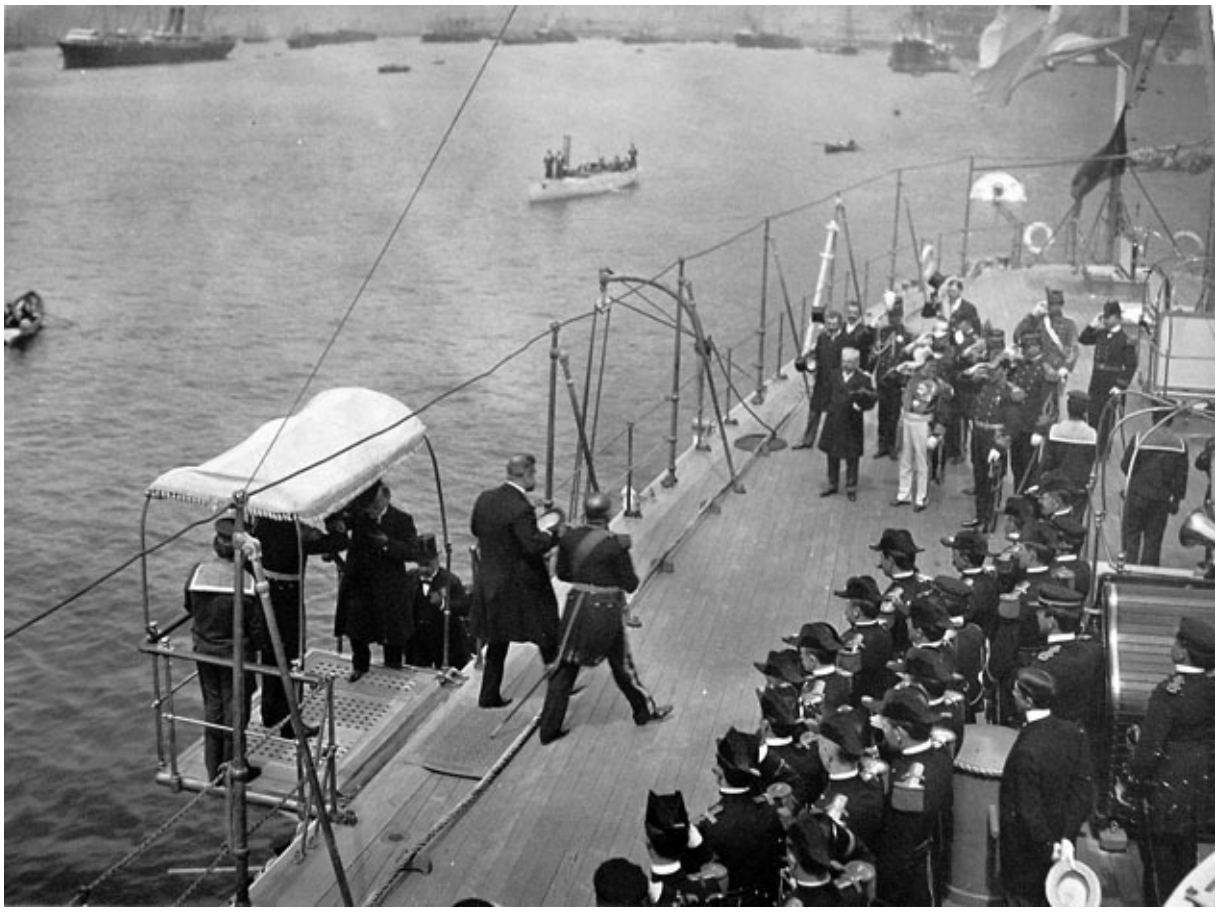
[9] CARRASCO, Germán y Octavio Errázuriz. *Historia de las relaciones internacionales de Chile: las relaciones chileno-argentinas durante la Presidencia de Riesco 1901-1906. - El arbitraje británico de 1899 a 1903*. Sus aspectos procesales. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1968, p. 33.

[10] LACOSTE, Pablo. "La disputa por el Beagle y el papel de los actores no estatales argentinos", *Universum*, Talca, vol. *19*, n. 1, 2004, p. 91. Disponible en: https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762004000100005 [Acceso: 8 de julio de 2020].

[11] PÁRAMO DE ISLEÑO, Martha S. "Conmemoraciones, Notas, Reflexiones, Entrevistas… Un Centenario: los Pactos de Mayo", *Revista de Historia Americana y Argentina*, n. 39, 2002, p. 173.

[12] A propósito de la visita chilena, un cronista local también ensalzó con entusiasmo ese evento: "Los Pactos de Mayo, que van ahora a recibir su consagración definitiva, son hasta un ejemplo que da la

habrían sobrevivido hasta la actualidad los materiales fílmicos que registraron estas actividades,[13] se han conservado fotografías que dan una idea bastante plausible del tono y magnitud de los hechos, además de múltiples crónicas y notas de prensa.



Presidente Germán Riesco recibido en el San Martín, 3 de octubre de 1902. Fuente: www.histarmar.com.ar.

América joven a la vieja Europa (…) Grande es, sin duda, la gloria de las armas; pero es mas grande la de los hombres que hacen prevalecer las soluciones de la paz (….) Y para el progreso de sus democracias, para alcanzar los destinos a que una ley histórica los llama, es necesario conservar todas sus energías, robustecer todos sus elementos, e inspirar todos sus actos en la política fraternal que los hermanos han de guardar entre sí". "A Buenos Aires", *El Diario ilustrado*, Santiago, 4 de mayo de 1903.

[13] Ante esta carencia, podemos considerar –a modo de referencia justa– las filmaciones contemporáneas que hizo Eugene Py. Dos de ellas han sobrevivido hasta la actualidad: *Llegada del Presidente de la República de Brasil Dr. Campos Salles en Buenos Aires* (1900) y *Visita del teniente general D. Bartolomé Mitre al Museo Histórico Nacional* (1901). Y, solo a modo de mención, hay una tercera muy pertinente pero inubicable: *La revista de la Escuadra Argentina en mayo de 1901* (1901). Ver MARINO, Alfredo. *Cine argentino y latinoamericano. Una mirada crítica*. Buenos Aires: Nobuko, 2006, p. 14. Disponible en: https://www.panoramadelarte.com.ar/hamal/pdf/cine-argentino-y-latinoamericano-una-mirada-critica-alfredo-marino.pdf [Acceso: 8 de julio de 2020].



Oficialidad de la delegación argentina en la cubierta del San Martín, en septiembre de 1902 (por Victorio Gianotti[14]. Fuente: *Revistas Sucesos*, n. 5, Valparaíso, 26 de septiembre de 1902

El *San Martín* en aguas chilenas

La visita de la delegación argentina se extendió por treinta días. La comitiva oficial estaba integrada por doce altos mandos y el resto de la tripulación la conformaban cuarenta miembros, incluidos un capellán, un cirujano y un fotógrafo.[15] El repertorio de actividades estuvo nutrido de encuentros oficiales entre autoridades políticas y militares, a saber: saludos protocolares, desfiles, paseos, bailes, banquetes y toda clase de lisonjas ampliamente cubiertas tanto por la prensa escrita y sus fotógrafos, como por las entonces incipientes empresas cinematográficas.[16] Todo comienza con la llegada de

[14] En un artículo se indica que esta imagen a bordo del San Martín fue "facilitada por el fotógrafo del acorazado Sr. Gianotti. Ver "Ecos de las grandes fiestas", *Revista Sucesos*, n. 5, Valparaíso, 26 de septiembre de 1902, p.6.

[15] Ver MARTIN, Juan A. "Viaje del crucero acorazado San Martín a Chile (Septiembre 1902)", *Boletín del Centro Naval*, n. 607, noviembre-diciembre de 1952. Disponible en: https://www.histarmar.com.ar/InfHistorica-3/ViajeCrAcSanMartin-1902.htm [Acceso: 4 de julio de 2020]

[16] De hecho, una crónica en particular llama la atención, pues recalca de forma prístina la presencia que nos interesa: "S. E. y comitiva permanecieron en sus coches, el jeneral Körner, después de dar las órdenes del caso, volvió al lado de su S. E., y se inició el desfile de honor de las tropas. La espectativa [*sic*] era grande y mayor aun la afluencia de espectadores. Listos en sitios de preferencia los

la comitiva el 14 de septiembre al puerto de Valparaíso, para luego seguir hacia Santiago por tren, donde el recibimiento alcanza su paroxismo durante las fiestas patrias chilenas (días 18 y 19). Se fusiona de manera sincrónica la celebración nacional con el encuentro trasandino. En la revista *Sucesos* y varias otras el tono será de este tipo:

> La corrección y gallardía de los huéspedes, unidas al aspecto de hidalga llaneza que se desprende de sus miradas y modales, hizo un efecto espléndido en toda la multitud, y toda ella siguió a los recién llegados como queriendo disputarse el privilegio de hacerles sentir la fraternal simpatía con que se les esperaba. A partir de aquellos primeros instantes los vivas fueron en aumento y las salutaciones y agasajos de todo género tomaron el carácter de una soberbia y aun no interrumpida manifestación de confraternidad.[17]

De manera un tanto providencial justo en abril de ese año, 1902, habían llegado a Chile a bordo del Liguria, provenientes de Buenos Aires, los señores Juan José Pont y Pijoan Trías, empresarios cinematográficos, exhibidores y a la vez realizadores (al parecer españoles ambos)[18] con un *Automatic Biograph*. La empresa Pont & Trías[19] estuvo activa todo aquel año y el siguiente filmando y exhibiendo material asociado a los Pactos de Mayo, pero también compitiendo con otros equipos de manera intermitente –como un Biógrafo Lumière (de Maurice Massonnier),[20] un Biógrafo

---

cinematógrafos comenzaron a funcionar y las máquinas fotográficas, de todas formas y condiciones, en manos de fotógrafos y aficionados que andaban en todo sentido, continuaron enfocando y reproduciendo toda clase de instantáneas". "En el Parque Cousiño. La Parada Militar del 19", *El Diario Ilustrado*, Santiago, 22 de septiembre de 1902, p. 4.

[17] "Ecos de las grandes fiestas", *Sucesos*, n. 5, Valparaíso, 26 de septiembre de 1902.

[18] La única referencia explícita respecto la nacionalidad de Pont se genera a propósito de su encuentro casual con el también cineasta Eugene Py en Chile. Es descrito como un "simpático español". Ver BARRIOS BARÓN, Carlos. *Pioneros del cine en la Argentina: Cardini, Py y Ducrós Hicken*. Buenos Aires: Edición del autor, 1995. p. 50.

[19] "Se encuentra en Santiago don José Pons *[sic]*, dueño de un biógrafo automático de última novedad, que piensa exhibir en la capital después de haberlo dado a conocer con éxito halagüeño en Valparaíso. El señor Pons tiene, además, los aparatos necesarios para tomar vistas cinematográficas que puede exhibir 24 horas después de tomadas. Ya ha hecho algunas vistas nacionales. Este biógrafo se exhibirá en el Salón Apolo". "Biógrafo", *El Diario Ilustrado*, Santiago, 21 de agosto de 1902. Ver MATIZ ZAMORANO, Camilo (*aka* Miope, Colectivo). "Pont & Trías", *Cinechile.cl. Enciclopedia del cine chileno*, 30 de julio de 2013. Disponible en: http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/pont-trias/ [Acceso 20 de julio de 2020].

[20] El socio de Massonnier era Salvador A. Ribera, un periodista y empresario teatral catalán, contratado en 1890 por Agustín Ross Edwards como profesor de Literatura y Gramática. El clan familiar Edwards era dueño de bancos y periódicos como *El Mercurio*. Ver "Nuestros colaboradores", *Sucesos*, n. 22, Valparaíso, 23 de enero de 1903, p. 13.

Londinense, un Biógrafo Gaumont, un Biógrafo Demeny, un Biógrafo Triplex, un Biógrafo Universal (Empresa Centenera) y un Cinematógrafo *Kaurt*.[21] Y, por si fuera poco, desde Argentina, la Casa Glücksmann envió a mediados de 1902 al cineasta Eugene Py junto con el periodista español Enrique Casellas para filmar los acontecimientos asociados a los pactos.

Hasta ahora hemos realizado un barrido, identificando los materiales a partir de avisos disgregados en distintos periódicos y revistas de Valparaíso y Santiago entre 1902 y 1903.[22] Al final de este texto dejamos el listado de las filmaciones que hemos situado en torno a los Pactos de Mayo, realizadas tanto en Chile como en Argentina. Omitimos del listado todas aquellas que no tengan relación con el tema en cuestión (por ejemplo: llegadas de tren a las estaciones, ejercicios de bomberos, salidas de misa, etc.). Este registro amplio nos permite entender la importancia que tuvo el proceso y el interés que suscitó en comparación a otras vistas menos contingentes. Tampoco podemos olvidar que la infraestructura cinematográfica aún no estaba estabilizada y la necesidad de resolver problemas técnicos y de seducir a la audiencia eran asuntos que se evaluaban día a día, modificando a veces la programación de manera repentina o desplazándola por otras ofertas de más tradición.[23]

---

[21] Si bien un aviso de prensa chileno afirma que este cinematógrafo era de nacionalidad brasileña, la investigadora Yolanda Suerio analiza de manera pormenorizada el recorrido de esta empresa y propone que lo más seguro es que haya sido estadounidense. Ver SUEIRO, Yolanda. "Los pasos del Cinematógrafo Kaurt. Reconstrucción -parcial- de una incursión itinerante en América Latina", inédito, 2012, p. 49. [Documento facilitado por la autora].

[22] A saber: *El Diario Ilustrado*, *El Mercurio*, *El Heraldo*, *La Unión* y las revistas *Sucesos*, *Cine Gaceta* y *Chile Cinematográfico*. El principal problema de esta identificación radica en que en muchas ocasiones los títulos son genéricos y, en otras, el título en sí es la descripción casi total de un contenido de duración imprecisa. Por tanto, sabemos que esta es una identificación perfectible. Debemos añadir, además, que los investigadores suelen notar que, en esta época, la duración de cada vista era de poco más de un minuto. Sin embargo, en 1903, Salvador Ribera realiza una afirmación que obliga a repensar si una vista debe ser entendida como una película en términos actuales o como un grupo de vistas reunidas: "Las películas (…) tienen unos diez metros de largo, se pegan unas con otras y, así, vemos en el Biógrafo exhibiciones que duran ocho, diez ó doce minutos, porque algunas son de cien ó doscientos y más metros. Se ha hecho esto porque los primeros cinematógrafos causaban poco interés, debido á que eran exhibiciones cortas y los temas ó asuntos que se exhibían no alcanzaban á desarrollarse." Ver RIVERA, Salvador: "El Biógrafo", *Revista Sucesos*, n. 22, Valparaíso, 23 de enero, 1903, pp. 13-14.

[23] Tal como apunta González Casanova en estos primeros años "el cine se fue incorporando naturalmente a la cartelera de espectáculos, especialmente en pequeñas salas de variedades, mezclándose con magos, cantantes líricos, transformistas, adivinos y ejecutantes de instrumentos



El Mercurio, Valparaíso, 5 de junio de 1903.

Exhibición fragmentada y reacción del público

Para comprender las implicancias del material filmado y exhibido relacionado a los Pactos de Mayo, debemos referirnos, por una parte, a su extensión fluctuante en el tiempo y, por otra parte, debemos analizar cómo la inestabilidad técnica y la reacción del público jugaron un rol y, según los registros de prensa, incidieron en esa oferta cinematográfica. En relación al primer punto, podemos identificar dos grandes periodos. El primer bloque de exhibiciones se realizó de manera focalizada desde el 7 al 19 de octubre de 1902[24] en Santiago; y el segundo desde fines de abril a mediados de mayo de 1903[25] también en Santiago, con un abrupto cierre a fines de julio (que abordaremos más adelante).

exóticos". Ver GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel: "De cómo, cuándo y dónde llegó el cine a nuestra América. (Los dos primeros dos años)", *Revista UNAM*, n. 11, México, 2006, p. 249.

[24] Debemos consignar que se generaron, sin embargo, dos exhibiciones aisladas antes: *Viaje hecho á la Argentina por el Ministro señor Terry* y el *Acorazado San Martín y nuestros huéspedes arjentinos*. Ver *El Diario Ilustrado*, Santiago, 6 de septiembre de 1902 y *El Heraldo*, 29 de septiembre de 1902, respectivamente.

[25] Este año el ritmo de las exhibiciones tampoco fue del todo estable, pues se consignan registros de exhibiciones de forma aislada y fragmentaria a fines de enero, a comienzo de febrero y algunos días de abril, junio y julio de 1903.

Podemos decir que en esta irregular presencia de las vistas en cartelera se evidencia una reiterada caracterización de la audiencia, algo que constata la prensa con sus notas diarias y a lo que se suman cartas de los empresarios cinematográficos publicadas en los mismos medios que sondean el gusto del espectador.[26] El primer bloque de exhibiciones se genera mientras los marinos argentinos estaban aún en Chile y el contenido se centra en las vistas hechas durante las recientes fiestas patrias y muestra cómo estas se reconfiguran en la opinión pública para celebrar la presencia trasandina.[27] A este respecto, una cobertura que hace el cronista de *El Heraldo* de Valparaíso sintetiza nuestro planteamiento:

> Mui escojida, aunque no numerosa, fue la concurrencia que asistió anoche al Teatro de la Victoria, a la función de estreno del Biógrafo Universal. El aparato es excelente y las vistas que se exhibieron espléndidas: las fiestas dadas en Chile en honor de los arjentinos son presentadas mui bien y se distinguen en ellas a muchas personas conocidas, señoras y señoritas, de Valparaíso y de Santiago. Nos llamó especialmente la atención la vista que reproduce la visita de S. E. el Presidente de la República al acorazado San Martín, que es de una nitidez admirable. El público saludó con aplausos la aparición del Excmo. señor Riesco, del jeneral Körner, del Ministro inglés y de otros. Seria de desear que no se hiciera funcionar el biógrafo con tanta rapidez; con ello las vistas ganarían mucho. Para esta noche se anuncia el mismo programa exhibido anoche.[28]

En este diálogo público y otros de similar tono resaltan dos elementos claves: por un lado la tensión por la estabilidad técnica del material, donde los problemas frecuentes iban desde la falta de electricidad necesaria para la proyección, la vibración del cuadro, la nitidez hasta el contenido en sí.[29] Por el otro, en la esfera de lo

[26] No hay constancia de que estas filmaciones hayan sido solicitadas de manera expresa por el gobierno de Germán Riesco a Pont & Trías, relación que sí se dio, por ejemplo, entre Porfirio Díaz y el operador de los Lumière Gabriel Veyre. Sin embargo, las constantes cartas y gestos de la empresa hacen pensar que quería genuinamente agradar a una audiencia que solicitaba más estos materiales que otros.

[27] Los títulos eran explícitos: *El torneo militar del 23 en el Club Hípico en honor de la delegación argentina* o *Concurrencia de familias distinguidas al Parque Cousiño para presenciar la revista militar organizada en honor de la Delegación argentina*. Ver *El Mercurio*, Santiago, 13 de octubre de 1902 y *El Diario Ilustrado*, Santiago, 5 de marzo de 1903, respectivamente.

[28] "El Biógrafo Universal", *El Heraldo*, Valparaíso, 6 de febrero de 1903.

[29] Algunos problemas técnicos incluso deslizarían posibilidades de prematura experimentación, como lo retrató esta nota: "En la 1° y 3° tandas funcionó el biógrafo algunas de cuyas vistas dejan aun que

representado se manifestaba en determinados momentos la sorpresa ante lo captado, que podía producir orgullo, sorpresa e incluso hilaridad. Ya sea que hablemos de un culto religioso o un evento militar, asistimos a lo que Salles Gomes denomina el "ritual del poder".[30] Esta es una categoría fundamental para comprender el encuentro de los cineastas itinerantes con las personalidades locales influyentes que estaban conociendo aún esta tecnología y determinando su validez. Como propone Mónica Villarroel siguiendo esta idea:

> El ritual del poder no está determinado por el hecho que se filma, no es el asunto o el tema lo que determina el ritual, sino el tipo de producción o el enfoque con el que se aborda un determinado asunto. Esto confirma la estrecha dependencia económica de la elite, y asimismo la dependencia editorial que tenían los realizadores de noticieros y documentales.[31]

El segundo gran bloque de exhibiciones se actualiza y profundiza con la llegada de las filmaciones hechas en torno a la comisión chilena que devolvió la visita en mayo de 1903. En este periodo la prensa actuará como intermediaria del supuesto gusto mayoritario de su audiencia y estará más preocupada por amplificar sus anhelos, aun cuando los espectadores disminuyan –un aspecto que, lejos de perjudicar la rentabilidad del material nuevo, generará un espacio más selecto y, por tanto, más afín al grupo al que se quiere llegar. Este cruce entre un espacio público pero a la vez íntimo y acotado, queda reflejado en el fragmento del siguiente artículo:

> Poco numerosa pero mui escojida [sic] concurrencia hubo anoche en la última función del Biógrafo Universal, que ha estado exhibiendo vistas de las fiestas llevadas a efecto en Chile durante la permanencia de la delegación argentina que vino en el San Martín. El biógrafo, que es bastante bueno, exhibió anoche, entre otras, la *matineé* dada a bordo del acorazado argentino, que fue mui aplaudida. Todas las personas que allí aparecen son conocidas del público y algunas están en posiciones que provocan la hilaridad.[32]

---

desear, no sabemos si por falta de luz o por otra causa. Las vistas fijas y las de colores son bastante perfectas. Llamó mucho la atención una vista que fue desarrollada al revés y que hacía ver la marcha de los transeúntes y vehículos hacia atrás". "Odeon", *La Unión*, Valparaíso, 10 de mayo de 1902.

[30] Citado en VILLARROEL, Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano*. Santiago: Lom, 2017.

[31] *Ibid.*, p. 53.

[32] "Teatro de la Victoria", *El Mercurio*, Valparaíso, 11 de febrero de 1903.

A nivel más explícito aún, fue costumbre incluir al final de algunas notas la lista de las familias que asistían a una determinada exhibición.[33] Un detalle no menor respecto a la importancia que se le asigna no al hecho de presenciar el espectáculo sino al de ser vistos, estar en el imaginario público, quedar –también de manera oblicua– en el registro oficial y adquirir un protagonismo meta cinematográfico. Por otro lado, esta presencia extendió sus influencias a la programación, tal como se refleja en varias alusiones a lo largo del tiempo. Como mencionamos, algunas serían críticas respecto de la calidad y la técnica de las vistas, y otras serían celebratorias respecto el contenido, por ejemplo:

> Se han hecho verdaderamente incansables las vistas referentes a la visita que nos hicieron en Septiembre último los marinos del San Martín. La numerosa concurrencia que asiste noche a noche al Teatro Variedades se retira siempre con deseos de volver al día siguiente.[34]



Teatro Municipal

HOI--Juéves 30 de julio--HOI

¡GRAN ACONTECIMIENTO!

Única y esclusiva funcion del

BIOGRAFO UNIVERSAL

Por primera vez en Chile vistas de la Delegacion chilena en Punta Arenas, Buenos Aires, Montevideo y Bahia Blanca.

Desfile del cortejo fúnebre del 2.º comandante del Cuerpo de Bomberos de Santiago.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES:

Palcos de 1.° y 2.° órden	$ 10.00
Sillones y lunetas de platea	2.00
Sillones de atras	2.50
Sillones de balcon	1.50
Lunetas de balcon	1.00
Anfiteatro	0.60
Galeria	0.40
Entrada Jeneral	2.00

El Mercurio, Santiago, 30 de julio de 1903

En este trepidante y ambicioso anhelo por satisfacer a las elites –a las "familias"–, se propone una idea bastante atrevida hacia el final de este segundo bloque de exhibiciones: hacer una gran función de vistas cinematográficas en el Teatro Municipal de Santiago, un espacio tradicional de la aristocracia, reservado para la ópera o la música sinfónica. Si bien el cine se estaba incorporando poco a poco al imaginario colectivo, desde su llegada –apenas seis años atrás–

[33] "Han acudido a presenciar este espectáculo ministros, senadores, diputados y la familia de S. E. el Presidente de la República, y si éste no asistió el martes último, fue por causa de un compromiso. Recordamos haber visto asistir a los ministros Srs. Ismael Tocornal, Mathieu, Yáñez, a los almirantes Srs. Jorge Montt y Fernández Vial, a D. Pedro Montt y familia, a los intendentes de Santiago y Valparaíso y muchas otras personalidades." En: "El Biógrafo Lumiere", *La Unión*, Valparaíso, 13 de marzo de 1902.

[34] "Biógrafo Universal", *El Diario Ilustrado*, Santiago, 15 de mayo de 1903.

solo se había arrimado a pequeños salones o teatros menores; conviviendo con zarzuelas, operetas, comediantes y espectáculos de variedades. Para sorpresa de muchos, este gran salto fue acogido y promovido por la prensa. El plato de fondo sería el estreno de las vistas filmadas en Argentina y Uruguay relacionadas a la visita de la delegación chilena. Pero el fantasma del error técnico sobrevino y el amateurismo se hizo patente. Reproducimos el reporte completo pues no tiene desperdicio.

> Anoche tuvo lugar en el Teatro Municipal, la exhibición de las vistas tomadas por el Biógrafo Universal en las fiestas hechas en Buenos Aires a la delegación chilena.[35] La primera sección dejó bastante que desear, las vistas eran opacas, las figuras no se destacaban y era imposible darse una idea exacta del panorama. La segunda sección fue un poco mejor, pero la tercera fue detestable en la expresión más lata de la palabra. El público comenzó a impacientarse, a hacer manifestaciones hostiles y el espectáculo concluyó en medio de gritos y silbidos ensordecedores. La concurrencia pedía a voces la devolución del dinero y las carcajadas se mezclaban a las voces de la galería. En resumen, la función concluyó de una manera desastrosa, y lo único que en el programa hubo de aceptable era aquella nota que decía que esa era la única presentación.[36]

Así, el gran estreno, que integraba material absolutamente atingente en un espacio físico vinculado a esa aristocracia, a la que se venía satisfaciendo desde hace meses, se frustra. Sin embargo, las exhibiciones no pararon, aunque tuvieron que virar hacia el más estrecho pero estable Salón Apolo a través de otro cinematógrafo, uno de marca Demeny[37]. El ritmo de estas exhibiciones vinculadas a los Pactos de Mayo fue descendiendo progresivamente hasta difuminarse a fines de 1903. Hacia comienzos de 1904 la empresa Pont & Trías, que había realizado, gestionado y exhibido parte de estas filmaciones, ya estaba en Perú[38]. Por otro lado, el asunto limítrofe ya estaba

[35] En una nota de prensa anterior se menciona que el autor de estas filmaciones fue un "fotógrafo señor Riat". Ver "Vistas de la delegación chilena", *El Diario Ilustrado*, 14 de julio de 1903.

[36] "Teatro Municipal", *El Mercurio*, Santiago, 31 de julio de 1903.

[37] "Es distinto del que funcionó antenoche en el Municipal, [y] se exhibirán interesantes vistas sobres las fiestas que tuvieron lugar en Buenos Aires, con motivo de la visita de la delegación chilena. Estas vistas son también diferentes de las estrenadas con tan poca fortuna en nuestro teatro principal". Ver "Salón Apolo", *El Mercurio*, Santiago, 1 de agosto de 1903.

[38] "Ha llegado a Lima don Juan José Pont, empresario de este célebre aparato [*The Automatic Biograph*] de proyecciones cinematográficas. El señor Pont después de una gira que ha tenido mucho éxito en el Brasil, la República Argentina y Chile se propone exhibir aquí su interesante repertorio de vistas modernas." Ver *El Tiempo*, 18 de febrero de 1904. Citado en: BEDOYA, Ricardo. *El cine silente en el Perú (1895-1934)*. Lima: Universidad de Lima, 2016, p. 129.

oficialmente saldado, al menos a nivel mediático,[39] por tanto, se puede aventurar que no era necesario generar más simpatía o aceptación por el proceso.



El Mercurio, Santiago 1 agosto 1903

Conclusiones

Si vinculamos los acontecimientos relacionados con los Pactos de Mayo con las ideas de Odin y analizamos cómo se abordaron en el marco de este cine temprano, cómo reaccionó la prensa y el público ante esta imagen tan próxima y a la vez tan inestable, lo que emerge es una absoluta intimidad de tipo familiar en sentido figurado y en sentido pleno. Como diría Odin, "es más la familia la que filma que el que está detrás de la cámara".[40] Era esta elite, cuyos lazos estaban interconectados en todas direcciones, repartidos en todos los poderes del Estado, la iglesia y las fuerzas armadas, la que iba a ver a sus parientes y cercanos. Mejor dicho, se iba a ver a sí

[39] En noviembre de 1902 se produjo el laudo de Eduardo VII, y según Lacoste "las tensiones se aliviaron y los vecinos trasandinos comenzaron un largo ciclo de relaciones pacíficas y de cooperación". Ver LACOSTE, Pablo. "La disputa por el Beagle y el papel de los actores no estatales argentinos", *Universum (Talca)*, vol. *19*, n. 1, 2004, p. 91. Disponible en: https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762004000100005 [Acceso: 8 de julio de 2020].

[40] ODIN, *op. cit.*, p. 200.

misma a un espectáculo público, aunque de preferencia no tan masivo, a la luz de los diálogos observados en la prensa.

Surge, por lo tanto, la necesidad de dar una doble imagen, por un lado intimidatoria (armamento) y por otro lado civilizada (diplomacia), a partir de estos "rituales del poder" de los cuales participan las clases altas que aplauden, vitorean y aprueban a los que están fortaleciendo la paz: los militares. Según el cronista *El Diario Ilustrado* "para el progreso de sus democracias, para alcanzar los destinos a que una ley histórica los llama, es necesario conservar todas sus energías, robustecer todos sus elementos, e inspirar todos sus actos en la política fraternal que los hermanos han de guardar entre sí".[41]

Bajo este esquema, proponemos que los Pactos de Mayo, en tanto proceso filmado, puede ser asumido como una película coral y transnacional de tipo familiar. En efecto, el tono que acompañó la promoción, exhibición y recepción de estos films estuvo marcado por el énfasis en conceptos ya mencionados como "hermandad" o "fraternidad" bajo un reiterativo tono de camaradería e intimidad. Por tanto, incluso a nivel metafórico estas cintas podrían ser vistas como el encuentro de dos hermanos enojados que comen, beben, conversan y acuerdan resolver una rencilla por las buenas; y que además registran y socializan el encuentro, para demostrarle al resto de la familia que se resolvió el pleito sin llegar a las manos. Pero más allá de la analogía doméstica, dichos films buscaban acentuar la constante necesidad de exhibicionismo hiperrealista de autoridades políticas, militares y miembros de la aristocracia e instalar un nuevo tipo de relación entre países vecinos que necesitan resolver un conflicto territorial en un periodo donde este gesto de concordia estaba ligado de manera inexorable a una modernidad a la cual acceder. Y qué más moderno y civilizado que llegar a acuerdos importantes en geopolítica que utilizando el cinematógrafo; una técnica de punta, precaria, endeble, irregular, amateur, pero de punta.

[41] *El Diario Ilustrado*, 4 de mayo de 1903.

Listado de vistas relacionadas a los Pactos de Mayo[42]

Nº	Título	Fecha filmación	Fecha exhibición	Lugar	Empresa
1	*Acorazado San Martín y nuestros huéspedes arjentinos* (sic)	septiembre-octubre 1902	28 septiembre 1902	Teatro de la Victoria, Valparaíso	Automatic Biograph
2	*Tambor Nº 8 - Torneo a florete a bordo de San Martín. Olas y vista general de la cordillera al cruzar San Martín el Estrecho de Magallanes. Ejercicios de Mauser por marinería en San Martin.*	14-18 septiembre 1902	4 febrero 1903	Teatro de la Victoria, Valparaíso	Biógrafo Universal
3	*Asistencia de militares y altas personalidades, Revista militar a bordo del San Martín*	septiembre-octubre 1902	5 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
4	*Baldeo general a bordo del "Chacabuco" en viaje y limpieza a los cañones*	mayo 1903	30 julio 1903	Teatro Municipal, Santiago	Biógrafo Demeny
4	*Baldeo general a bordo del "Chacabuco" en viaje y revista de limpieza a los cañones*	mayo 1903	1 agosto 1903	Salón Apolo, Santiago	Biógrafo Universal
5	*Banquete a los argentinos en el Cerro Santa Lucía*	septiembre-octubre 1902	10 abril 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
5	*Banquete a los arjentinos* (sic) *en el Cerro Santa Lucía*	septiembre-octubre 1902	6 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal

[42] Las fuentes utilizadas para el presente listado se encuentran mencionadas al final del artículo.

5	*Banquete a los arjentinos* (sic) *en el Cerro Santa Lucía*	septiembre-octubre 1902	8 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
5	*Banquete en el Cerro Santa Lucía a los arjentinos* (sic)	septiembre-octubre 1902	19 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
5	*La Delegación argentina visitando el cerro Santa Lucía, donde fue obsequiada con un banquete*	septiembre-octubre 1902	5 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
5	*Tambor Nº 2 - Legación argentina visitando el cerro Santa Lucía, La Moneda.*	septiembre-octubre 1902	4 febrero 1903	Teatro de la Victoria, Valparaíso	Biógrafo Universal
6	*Carreras de caballos en el hipódromo del Jockey Club*	mayo 1903	13 julio 1903	Portal Edwards, Santiago	Biógrafo Universal
6	*Club Hípico: Concurrencia de familias, grandes carreras y llegada a la meta de los jockeys que tomaron parte en la carrera*	mayo 1903	30 de julio 1903	Teatro Municipal, Santiago	Biógrafo Universal
7	*Imponente desfile de tropas de Infantería, caballería y artillería/ La Infantería desfila al paso prusiano*	septiembre-octubre 1902	5 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
8	*Concurrencia de familias al Parque Cousiño*	septiembre-octubre 1902	19 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
8	*Concurrencia de familias distinguidas al Parque Cousiño para presenciar la revista militar organizada en honor de la Delegación argentina/ Subida al palco oficial / La aristocracia porteña y la Delegación argentina.*	septiembre-octubre 1902	5 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal

8	*Revista militar en el mismo parque [Cousiño]*	septiembre-octubre 1902	19 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
8	*Revista militar en el Parque Cousiño*	septiembre-octubre 1902	12 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Lumiere
8	*Tambor Nº 3 - Gran revista militar*	septiembre-octubre 1902	4 febrero 1903	Teatro de la Victoria, Valparaíso	Biógrafo Universal
8	*Tambor Nº 4 - Parque Cousiño, familias en revista militar*	septiembre-octubre 1902	4 febrero 1903	Teatro de la Victoria, Valparaíso	Biógrafo Universal
8	*Gran revista militar*	septiembre-octubre 1902	5 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
8	*Gran revista militar en el Parque Cousiño*	septiembre-octubre1902	6 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
8	*Gran revista militar en el Parque Cousiño*	septiembre-octubre 1902	8 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
8	*Fiestas arjentinas* (sic) *en el Parque Cousiño*	septiembre-octubre 1902	8 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
9	*Delegados arjentinos* (sic) *saludando a los veteranos del 79, que desfilaron frente al palacio en que se hospedaba la Delegación*	septiembre-octubre 1902	7 octubre 1902	Teatro Variedades, Santiago	Automatic Biograph
9	*Desfile de los veteranos del 79 frente a la delegación arjentina* (sic)	septiembre-octubre 1902	7 octubre 1902	Teatro Variedades, Santiago	Automatic Biograph

10	*Desfile de personajes, militares, Senadores, Diputados y empleados superiores*	septiembre-octubre 1902	5 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
11	*Despedida de la fragata "Presidente Sarmiento"*	septiembre-octubre 1902	8 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
11	*Despedida de la fragata "Presidente Sarmiento"*	septiembre-octubre 1902	14 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
12	*El acorazado O'Higgins contesta el saludo del acorazado argentino*	septiembre-octubre 1902	5 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
13	*El buque San Martin en aguas chilenas*	septiembre-octubre 1902	11 octubre 1902	Teatro Variedades, Santiago	Automatic Biograph
13	*El San Martín en aguas chilenas*	septiembre-octubre 1902	10 octubre 1902	Teatro Variedades, Santiago	Automatic Biograph
13	*La llegada del San Martín a aguas chilenas y recepción de la Delegación argentina*	septiembre-octubre 1902	10 octubre 1902	Teatro Variedades, Santiago	Automatic Biograph
13	*La llegada del San Martín a Valparaíso*	septiembre-octubre 1902	19 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Lumiere
13	*Llegada a Valparaíso del acorazado "San Martín"*	septiembre-octubre 1902	5 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
13	*Llegada del San Martin a Valparaíso*	septiembre-octubre 1902	12 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
13	*Tambor Nº 1 - Llegada del acorazado San Martín a Valparaíso*	septiembre-octubre 1902	4 febrero 1903	Teatro de la Victoria, Valparaíso	Biógrafo Universal

14	*El Presidente de la República Don Germán Riesco y su comitiva presenciando la revista*	septiembre-octubre 1902	5 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
15	*El Te Deum del 18 de setiembre (sic)*	septiembre-octubre 1902	13 octubre 1902	Teatro Variedades, Santiago	Automatic Biograph
15	*Te Deum en la Catedral, salida de la delegación chilena y autoridades y desfile de las tropas*	mayo 1903	1 agosto 1903	Salón Apolo, Santiago	Biógrafo Universal
15	*Te-Deum y salida de la comitiva oficial de la catedral de Buenos Aires*	mayo 1903	30 julio 1903	Teatro Municipal, Santiago	Biógrafo Universal
16	*El torneo militar del 23 en el Club Hípico en honor de la delegación arjentina* (sic)	septiembre-octubre 1902	13 octubre 1902	Teatro Variedades, Santiago	Automatic Biograph
17	*Encuentro de las escuadras chilena y argentina en alta mar y saludos de ordenanza*	mayo 1903	30 julio 1903	Teatro Municipal	Biógrafo Universal
17	*Encuentro de las escuadras chilena y argentina en alta mar y saludos de ordenanza*	mayo 1903	1 agosto 1903	Salón Apolo, Santiago	Biógrafo Demeny
17	*Los saludos de ordenanza, El acorazado O'Higgins contesta el saludo del acorazado argentino*	septiembre-octubre 1902	5 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
18	*Entierro del Ministro argentino señor Alcorta*	septiembre-octubre 1902	10 abril 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
19	*Entrada de los delegados argentinos a la Moneda*	septiembre-octubre 1902	5 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal

20	*Estación Central de los ferrocarriles de Santiago, Alameda de las Delicias, inmenso jentío* (sic) *que se reúne a esperar a la comisión arjentina* (sic), *salida de los arjentinos (sic) de la estación en medio del entusiasmo popular y acompañados de la comisión oficial chilena, el jeneral* (sic) *Campos, el almirante Solier, el jeneral Garmendia, jefes y oficiales de la marina arjentina, ministros, senadores y diputados de la Cámara chilena, municipalidad y autoridades de Santiago, cuerpo diplomático, jenerales, jefes y oficiales del ejército chileno y de la marina de Chile, gran desfile de todas las sociedades obreras, las de comercio e industria de Santiago y de la de veteranos de la guerra con todos sus estandartes y banderas, acompañadas de muchas bandas de músicos, hermoso aspecto que presentaba la llegada de la comisión arjentina al salir de la estación en dirección a la Alameda de Santiago*	septiembre-octubre 1902	24 enero 1903	Teatro de la Victoria, Valparaíso	Biógrafo Lumiere
21	*Fiestas colejiales (sic) en el Pabellón de los Lagos*	mayo 1903	30 julio 1903	Teatro Municipal, Santiago	Biógrafo Universal
21	*Fiestas infantiles en el Pabellón de los Lagos en honor de los marinos chilenos.*	mayo 1903	1 agosto 1903	Salón Apolo, Santiago	Biógrafo Universal

22	*Fiestas en honor a los delegados arjentinos (sic)*	septiembre-octubre 1902	9 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
23	*Fiestas en un colejio* (sic) *en honor a los delegados chilenos*	mayo 1903	30 julio 1903	Teatro Municipal, Santiago	Biógrafo Universal
23	*Repartición de premios en un colegio de Buenos Aires con la presencia de los delegados chilenos*	mayo 1903	1 agosto 1903	Salón Apolo, Santiago	Biógrafo Universal
24	*Gran matinée y baile a bordo del acorazado "San Martín", al que asistieron las principales familias de Valparaíso y Santiago, y en el cual se destaca S.E. el Presidente de la República y personajes de alta graduación civil y militar*	septiembre-octubre 1902	5 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
24	*Matineé a bordo del San Martin*	septiembre-octubre 1902	2 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
24	*Matineé a bordo del San Martin*	septiembre-octubre 1902	6 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
24	*Matineé a bordo del San Martin*	septiembre-octubre 1902	7 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
24	*Matineé a bordo del San Martin y un baile*	septiembre-octubre 1902	12 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Lumiere
24	*Matineé y baile a bordo de la misma nave [San Martín]*	septiembre-octubre 1902	19 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal

24	*Tambor N °7 - Matinee y baile en San Martín.*	septiembre-octubre 1902	4 febrero 1903	Teatro de la Victoria, Valparaíso	Biógrafo Universal
25	*Hermosa colección de vistas de los festejos hechos a la delegación chilena en Buenos Aires y muchas otras, nuevas en Santiago*	mayo 1903	1 agosto 1903	Salón Apolo, Santiago	Biógrafo Demeny
26	*La aristocracia porteña y la Delegación argentina*	septiembre-octubre 1902	5 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
27	*La delegación argentina y las fiestas en su honor*	septiembre-octubre 1902	25 abril 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
28	*La Infantería desfila al paso prusiano*	septiembre-octubre 1902	5 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
29	*Las autoridades de Valparaíso van a presentar su saludo a la Legación argentina*	septiembre-octubre 1902	5 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
30	*Licenciamiento de conscriptos arjentinos* (sic)	mayo 1903	30 julio 1903	Teatro Municipal, Santiago	Biógrafo Universal
30	*Licenciamiento de los conscriptos argentinos después que se supone que no había guerra*	mayo 1903	1 agosto 1903	Salón Apolo, Santiago	Biógrafo Demeny
31	*Llegada a Buenos Aires de la comisión especial de Montevideo y visita a las baterías de Bahía Blanca por dicha comisión, la delegación chilena y demás autoridades e invitados*	mayo 1903	1 agosto 1903	Salón Apolo, Santiago	Biógrafo Demeny

31	*Llegada a Buenos Aires de la comisión oriental y visita de las baterías de Bahía Blanca por las delegaciones chilena y uruguaya*	mayo 1903	30 julio 1903	Teatro Municipal, Santiago	Biógrafo Universal
31	*Llegada a Montevideo de la comisión chilena y desfile de tropas orientales*	mayo 1903	30 julio 1903	Teatro Municipal, Santiago	Biógrafo Universal
31	*Llegada a Montevideo de la delegación chilena y desfile de las tropas orientales.*	mayo 1903	1 agosto 1903	Salón Apolo, Santiago	Biógrafo Demeny
31	*Llegada de la escuadra chilena a la rada de Buenos Aires y entrada a la dársena en medio de una gran ovasión (sic) tributada por el pueblo bonaerense*	mayo 1903	30 julio 1903	Teatro Municipal, Santiago	Biógrafo Universal
31	*Llegada de la escuadra chilena a la rada y entrada a la dársena de Buenos Aires con un gran recibimiento de todo Buenos Aires, ambanderamiento* (sic) *y adornos alegóricos a Chile.*	mayo 1903	1 agosto 1903	Salón Apolo, Santiago	Biógrafo Demeny
32	*Llegada de S.E. el Presidente de la República don Jermán (sic) Riesco acompañado de los ministros, diplomáticos, senadores, diputados y altos funcionarios públicos a la apertura del Congreso Nacional*	1 junio 1902	7 de agosto de 1902	Teatro de la Victoria, Valparaíso	Automatic Biograph
32	*Salida de S.E. del Congreso después de la lectura del mensaje acompañado del mismo séquito*	1 junio 1902	7 de agosto de 1902	Teatro de la Victoria, Valparaíso	Automatic Biograph

33	*Matineé a bordo del "Blanco Encalada" y el "Chacabuco", en un día de lluvia*	mayo 1903	30 julio 1903	Teatro Municipal, Santiago	Biógrafo Universal
33	*Matinée a bordo del "Chacabuco" y del "Blanco Encalada" en un día de lluvia torrencial*	mayo 1903	1 agosto 1903	Salón Apolo, Santiago	Biógrafo Demeny
34	*Recepción de los invitados por el Ministro argentino doctor José A. Terry, por el Vicealmirante Solier y por el General Campos*	septiembre-octubre 1902	5 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
35	*Recepción de los marinos arjentinos (sic) en Santiago*	septiembre-octubre 1902	6 mayo 1903	Teatro de la Victoria, Valparaíso	Automatic Biograph
36	*Revista militar a bordo del San Martín.*	septiembre-octubre 1902	5 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
36	*Tambor Nº 6 - Presidente Riesco a bordo de San Martin con revista militar. Banquete.*	septiembre-octubre 1902	4 febrero 1903	Teatro de la Victoria, Valparaíso	Biógrafo Universal
37	*Sir. Thomas Holdrich, árbitro de la cuestión de límites entre Chile y la Arjentina*	1 junio 1902	7 de agosto de 1902	Teatro de la Victoria, Valparaíso	Automatic Biograph
38	*Tambor Nº 5 - Regatas a remo. Argentinos a bordo de torpedera Lynch. Familias en lanchas presenciando regatas.*	14-18 septiembre 1902	4 febrero 1903	Teatro de la Victoria, Valparaíso	Biógrafo Universal
39	*Viaje a Buenos Aires del ministro arjentino* (sic) *señor Terry*	18-23 de mayo 1903	7 mayo 1903	Teatro de la Victoria, Valparaíso	Automatic Biograph

39	*Viaje hecho á la Argentina por el Ministro señor Terry*	18-23 de mayo 1903	6 de septiembre de 1903	Salón Apolo, Santiago	Automatic Biograph
40	*Visita a bordo del acorazado argentino por el doctor José A. Terry, acompañado de los cónsules de su nación en Valparaíso y Santiago, del Superintendente de Aduanas, don Francisco Valdés Vergara y del personal de la Legación argentina*	septiembre-octubre 1902	5 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
41	*Visita de Excmo. señor don Germán Riesco al acorazado argentino San Martin*	septiembre-octubre 1902	10 abril 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
41	*Visita del Presidente señor don Germán Riesco y de su comitiva a bordo del acorazado "San Martín"*	septiembre-octubre 1902	5 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal
42	*El estrecho de Magallanes*	septiembre-octubre 1902	14 mayo 1903	Teatro Variedades, Santiago	Biógrafo Universal

Referencias bibliográficas

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

BEDOYA, Ricardo. *El cine silente en el Perú (1895-1934)*. Lima: Universidad de Lima, 2016.

BONGERS, Wolfgang, María José Torrealba y Ximena Vergara (eds.). *Archivos i Letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011.

CARRASCO DOMÍNGUEZ, Germán y Octavio Errázuriz Guilisasti. *Historia de las relaciones internacionales de Chile: las relaciones chileno-argentinas durante la Presidencia de Riesco 1901-1906. - El arbitraje británico de 1899 a 1903. Sus aspectos procesales*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1968.

CESARINO Costa, Flávia. *O primeiro cinema. Espetáculo, Narração, Domesticação*. Río de Janeiro: Azougue editorial, 2008.

GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel. "De cómo, cuándo y dónde llegó el cine a nuestra América. (Los primeros dos años)", *Revista UNAM*, México, n. 11, 2006.

JARA, Eliana. *El Cine mudo chileno*. Santiago: Imprenta Los héroes, 1994.

LACOSTE, Pablo. "La disputa por el Beagle y el papel de los actores no estatales argentinos", *Universum*, Talca, vol. 19, n. 1, pp. 86-109, 2004. Disponible en: https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762004000100005 [Acceso: 8 de julio de 2020].

LOPEZ, Ana. "Cine temprano y modernidad en América Latina", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 128-170, Trad. Francisco Álvez Francese. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/31 [Acceso: 8 de julio de 2020].

MARTIN, Juan A. "Viaje del crucero acorazado San Martín a Chile (Septiembre 1902)", *Boletín del Centro Naval*, n. 607, noviembre y diciembre de 1952. Disponible en: https://www.histarmar.com.ar/InfHistorica-3/ViajeCrAcSanMartin-1902.htm [Acceso: 8 de julio de 2020].

MARINO, Alfredo. *Cine argentino y latinoamericano. Una mirada crítica*. Buenos Aires: Nobuko, 2006. Disponible en: http://www.panoramadelarte.com.ar/hamal/pdf/cine-argentino-y-latinoamericano-una-mirada-critica-alfredo-marino.pdf [Acceso; 8 de julio de 2020].

MATIZ, Camilo (*aka* Miope, Colectivo). "Pont & Trías", *Cinechile.cl. Enciclopedia del cine chileno*, 30 de julio de 2013. Disponible en: http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/pont-trias/ [Acceso: 20 de julio de 2020].

MUSSER, Charles. "El género de viaje en 1903-1904. Hacia una narrativa ficcional", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2,

diciembre de 2016, pp. 226-244, Trad. Georgina Torello. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/97 [Acceso: 8 de julio de 2020].

ODIN, Roger. "El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático", *Archivos de la filmoteca*, n. 57-58, 2007-2008, pp. 196-217. Disponible en: http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/issue/view/11 [Acceso: 8 de julio de 2020].

PÁRAMO DE ISLEÑO, Martha S. "Conmemoraciones, Notas, Reflexiones, Entrevistas... Un Centenario: los Pactos de Mayo", *Revista de Historia Americana y Argentina*, n. 39, 2002, pp. 169-176. Disponible en: https://bdigital.uncuyo.edu.ar/objetos_digitales/7618/09-paramo-uncentenario-pactos-de-mayo-rhaya.pdf [Acceso: 2 de julio de 2020].

VEGA, Alicia. *Itinerario del cine documental chileno, 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2006.

VERGARA VERSLUYS, Ximena; Antonia Krebs Holmgren; Marcelo Morales Cortés y Mónica Villarroel Márquez. "Documental chileno silente. Hallazgos del corpus en la prensa e identificación de vestigios sobrevivientes", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 137-151. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/131 [Acceso: 2 de julio de 2020].

VILLARROEL, Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano*. Santiago: Lom, 2017.

Diarios y revistas de la época:

Cine Gaceta, n. 8, 15 febrero de 1916.

Chile Cinematográfico, n. 2, 15 de julio de 1915.

El Diario Ilustrado, 14 de julio de 1903.

El Diario Ilustrado, 4 de mayo de 1903.

El Diario Ilustrado, Santiago, 15 de mayo de 1903.

El Diario Ilustrado, Santiago, 21 de agosto de 1902.

El Diario Ilustrado, Santiago, 22 de septiembre de 1902

El Diario ilustrado, Santiago, 4 de mayo de 1903.

El Diario Ilustrado, Santiago, 5 de marzo de 1903.

El Diario Ilustrado, Santiago, 6 de septiembre de 1902.

El Heraldo, Valparaíso, 29 de septiembre de 1902.

El Heraldo, Valparaíso, 4 de febrero de 1903.

El Heraldo, Valparaíso, 6 de febrero de 1903.

El Mercurio, Santiago, 1 de agosto de 1903.

El Mercurio, Santiago, 13 de octubre de 1902.

El Mercurio, Santiago, 18 de octubre de 1902.

El Mercurio, Santiago, 19 de octubre de 1902.

El Mercurio, Santiago, 20 de octubre de 1902.

El Mercurio, Santiago, 30 de julio de 1903.

El Mercurio, Santiago, 31 de julio de 1903.

El Mercurio, Valparaíso, 11 de abril de 1902.

El Mercurio, Valparaíso, 11 de febrero de 1903.

El Tiempo, Lima, 18 de febrero de 1904.

La Unión, Valparaíso, 13 de marzo de 1902.

La Unión, Valparaíso, 10 de mayo de 1902.

Sucesos Nº 22, Valparaíso, 23 de enero de 1903.

Sucesos Nº5, Valparaíso, 26 de septiembre de 1902.

Películas:

Pasajes de la historia. Los orígenes del cine en España (España, Juan Guerra, 2012). Disponible en: https://www.rtve.es/alacarta/videos/paisajes-de-la-historia/paisajes-historia-pioneros-hollywood/640602/ [Acceso 1 de julio de 2020].

Llegada del Presidente de la República de Brasil Dr. Campos Salles en Buenos Aires (Argentina, Eugene Py, 1900). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=WyfpdzXiSSE [Acceso 2 de julio de 2020].

Visita del teniente general D. Bartolomé Mitre al Museo Histórico Nacional (Argentina, Eugene Py, 1901). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=XKmJhRuqbbA [Acceso 2 de julio de 2020].

La revista de la Escuadra Argentina en mayo de 1901 (Argentina, Eugene Py, 1901). No disponible.

Fecha de recepción: 31 de julio de 2020
Fecha de aceptación: 26 de noviembre de 2020

Para citar este artículo:

MATIZ ZAMORANO, Camilo, "Los Pactos de Mayo (1902): Filmar la familia militar en el vecindario", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 317-347. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/286> [Acceso dd.mm.aaaa].

[*] **Camilo Matiz Zamorano** es cineasta e investigador. Ha realizado documentales como *Lo que falta* (2010), *Ex-Matías* (2011), *Carta a Mateo* (2016), *Solo la muerte es real* (2017), *El agua se hizo humo* (2018) y varios más para la plataforma Mafi.tv (2012-13). Ha trabajado en el área de archivos de *Cinechile.cl;* como asistente de archivo y documentación en la Cineteca Nacional de Chile y en una investigación sobre la censura en el cine liderada por el historiador Jorge Iturriaga Echeverría. E-mail: camatiz@uc.cl / colectivomiope@rocketmail.com.

De vistas, zarzuela, drama y mas...
El cine en la época de los espectáculos de variedades: el caso del Salón Pathé de la ciudad de Querétaro (1908-1913)

Claudia Minelli Campos Guzmán*

Resumen: El presente ensayo busca reflexionar sobre la importancia de las compañías de variedades en los inicios del cine en la ciudad de Querétaro, México. Durante este temprano período, el cine se apoyó mayormente de espectáculos escénicos, obteniendo de ellos técnicas creativas, modos de comercialización y, sobre todo, de acercamiento al público. Se examina particularmente el caso del Salón Pathé, por ser el ejemplo más notorio de asociación entre actos de variedades y proyecciones de vistas, indagando en la gran actividad desarrollada en este ámbito y en la inmensa popularidad de la que gozó en su corta existencia.

Palabras clave: cine mudo, Querétaro, compañías de variedades, Salón Pathé, México.

Films, zarzuela, drama and more ... Cinema at the time of variety shows: the case of the Pathé Salon in the city of Querétaro (1908-1913)

Abstract: This essay seeks to reflect on the importance of variety companies in the early days of cinema in the city of Querétaro, Mexico. During this period, cinema relied mostly on stage shows, obtaining from them creative techniques, marketing methods and, above all, an approach to the public. We will particularly examine the case of the Pathé Salon, the most notorious example of association between variety acts and projections of films in the city, exploring the great activity carried out in this venue and the inmense popularity it enjoyed in its short existence.

Keywords: silent cinema, Querétaro, variety companies, Pathé Salon, Mexico.

De mostra cinematográfica, zarzuela, drama e mais... Cinema na época dos espetáculos de variedades: o caso do Salón Pathé na cidade de Querétaro (1908-1913)

Resumo: Este ensaio busca refletir sobre a importância das empresas de variedades nos primórdios do cinema na cidade de Querétaro, México. Nesse período inicial,o cinema dependia principalmente de espetáculos teatrais, obtendo deles técnicas criativas, formas de marketing e, principalmente, de abordagem ao público. Examinaremos em particular o caso do Salón Pathé, por ser o exemplo mais notório de associação entre atos de variedades e projeções de vistas, investigando a grande atividade desenvolvida neste local e a imensa popularidade que desfrutou em sua curta existência.

Palavras chave: cinema cilencioso, Querétaro, empresas de variedades, Salón Pathé, México.

Preámbulo

Comencemos definiendo a qué nos referimos con espectáculos de variedades. Se trataba de entretenimientos ofrecidos por compañías que presentaban una diversidad de actos como bailes, interpretación de piezas musicales, prestidigitación, números circenses y distintas artes teatrales (comedia, drama, ópera, opereta) de las cuales la más popular era la zarzuela.[1] Resulta difícil precisar el momento exacto de nacimiento de las compañías de variedades, ya que se observan antecedentes de las mismas desde tiempos virreinales. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se volvieron altamente populares. Dichas compañías podían ser más o menos importantes, dependiendo de su calidad y suntuosidad, pero satisfacían las necesidades de entretenimiento de integrantes de todas las capas sociales.

Una vez que se descubrieron las grandes ventajas que la imagen en movimiento podía tener como modo de entretenimiento, pronto nacieron una serie de empresas exhibidoras que dieron a conocer los distintos aparatos proyectores, siendo en México los más populares el kinetoscopio y el cinematógrafo. Asimismo, las compañías de diversiones ya existentes incluyeron dentro de su repertorio la proyección de vistas. Gracias a ellas, el interior de la República Mexicana conoció las primeras imágenes animadas, como aquellas realizadas por Gabriel Veyre –enviado de los hermanos Lumière para difundir su invento en Latinoamérica y otras latitudes– en su visita a México en 1896.[2]

El público se divierte

En Querétaro, el lugar por excelencia para la presentación de este tipo de compañías de diversiones fue el Teatro Iturbide, ubicado en la esquina que formaban las calles

[1] MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio. *Medio siglo de teatro Mexicano, 1900-1951*. México: INBA, 1964, p. 10.
[2] DE LOS REYES, Aurelio. *Gabriel Veyre representante de los Lumière, cartas a su madre*. México: UNAM, Filmoteca de la UNAM/ Cineteca Nacional, Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, 1996, p. 10.

San Antonio y Ángela Peralta (conocidas posteriormente como Juan Caballero y Osio y hoy en día Benito Juárez y Ángela Peralta), "siendo notable por su solidez, elegancia y decoración".[3] Este fue un sitio emblemático de socialización para los habitantes de la ciudad, puesto que allí se realizaban no sólo espectáculos de compañías de diversiones, sino también actos oficiales (por ejemplo las Jamaicas organizadas para celebrar las fiestas patrias y los festejos de Navidad)[4] o reuniones académicas –como los coloquios organizados por el Colegio Civil con el fin de difundir los más recientes "adelantos científicos", que por lo regular eran combinadas con alguna puesta en escena representada por los mismos alumnos de la institución.



El teatro Iturbide, ca. 1900. Fuente: cinesilentemexicano.wordpress.com/

[3] BUSTAMANTE, José A. *Anales del teatro Queretano. Detalles Históricos de los tiempos más remotos hasta nuestros días*. Escrito mecanografiado consultado en la Biblioteca del Congreso del Estado de Querétaro, sin fecha de publicación o creación, p. 7.

[4] Para profundizar en el tema véase: RIVERA REYNALDOS, Lissette Griselda. "Diversiones públicas y esparcimiento en la ciudad de Querétaro durante el porfiriato". En: Pérez Acevedo, Martín y Lissete Griselda Rivera Reynaldos. *Querétaro, interpretaciones de su historia. Cinco Ensayos*. Morelia: UMSNH, 1998, pp. 199-235.

Según la opinión de Fernando Díaz Ramírez,[5] por muchos años este fue el recinto preferido de las compañías de teatro de alto nivel, así como de artistas de prestigio internacional, por ejemplo Mimí Aguglia, la soprano Luisa Tetrazzini, Ángela Peralta o Ricardo Castro, entre otros.[6] En cuanto al género de la zarzuela y debido a la gran popularidad que en aquellos años gozaba, el Iturbide fue escenario de las compañias de Garrido, Gil y Rey, Ramos y Muñoz,[7] entre otros.



Cartel publicitario de la zarzuela "El paño de lagrimas". Fuente: Compilación de carteles publicitarios realizado por Henry Gracejay. Fondo del Tesoro, Universidad Autónoma de Querétaro

Hacia el cambio de siglo existía en Querétaro una gran predilección por las representaciones teatrales, que se evidenciaba en la copiosa concurrencia del público al Iturbide. En octubre de 1900, por ejemplo, la actriz Elisa de la Maza representó los

[5] Personaje de la época destacado por su rol en el rescate y la preservación la memoria histórica de la ciudad de Querétaro, tarea que le llevó a escribir un buen número de textos de divulgación y difusión.

[6] DÍAZ RAMÍREZ, Fernando. "Grandes Personajes del teatro". En: Landa Fonseca, Cecilia (comp.). *Querétaro: Textos de su Historia.* México: Instituto Mora, Gobierno del Estado de Querétaro, 1988, pp. 233-235.

[7] RIVERA REYNALDOS, o*p. cit.*, p. 204.

cuadros dramáticos *La duda*, *Otelo*, *Tierra baja*, *La mendiga* y *La esposa del vengador*, destacándose el hecho de que el reparto estuvo constituido por aficionados de la localidad.[8] El Teatro Iturbide era, entonces, considerado por la sociedad como el lugar mas sofisticado de la ciudad de Querétaro para la presentación de eventos dedicados al entretenimiento y la sociabilidad de sus habitantes.[9]

En cuanto a las compañías de variedades, tenemos pocos datos sobre ellas en este periodo, puesto que la prensa de la época sólo se limitaban a reseñar las que se realizaban al interior del Iturbide, dejando de lado otras que se presentaban en casas o jacalones improvisados en calles o al interior de domicilios particulares –una costumbre muy común para la época, que seguramente fue también practicada en aquella ciudad.

Poco a poco, gracias a la amplia difusión que la prensa hacía sobre los avances tecnológicos de la época, comenzaron a aparecer aparatos como el fonógrafo, el kinetoscopio y el cinematógrafo. Sin embargo, es posible visualizar que estos dispositivos tuvieron un mediano impacto en aquellas primeras presentaciones, puesto que sólo merecieron breves anuncios en las públicaciones periodicas.[10]

Los primeros pasos del cine en la ciudad

En 1897, precisamente al interior del Iturbide, se llevó a cabo la primera función de cine, ofrecida por empresarios de origen desconocido que presentaron el kinetoscopio en su modalidad de vitascopio[11] (ya que podía ser proyectado hacia una superficie).

Puede que los queretanos ya tuvieran alguna idea de la existencia de aquel invento, pues meses antes *La Sombra de Arteaga*[12] había hecho partícipe a sus lectores de la noticia de la creación del vitascopio, en una nota que destacaba la capacidad creativa de su inventor Thomas Alva Edison y describía los prodigios que lograba dicho aparato que: "por medio

[8] *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, 6 de enero de 1900, p. 4 y BUSTAMANTE, o*p. cit.* p. 64.
[9] DÍAZ, Celestino. *Guía del viajero en Querétaro*, Querétaro, Municipio de Querétaro, 2013. p. 169.
[10] *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, año XXX, n. 16, 18 de abril de 1896, p. 131.
[11] *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, año XXXI, n. 8, 15 de marzo de 1897, p. 131.
[12] Periódico Oficial del Gobierno del Estado, que en el periodo era editado por José María Carrillo.

de luces y poderosos lentes, lanza sobre una superficie las figuras en tamaño natural de personas y animales, señalando sus menores acciones y movimientos."[13]

Probablemente en aquellos primeros años, el cine fue visto por los queretanos como una curiosidad tecnológica más, al igual que muchas otras anteriores, pero pronto se descubrirían las capacidades que la imagen en movimiento tendría en ámbitos como la difusión de ideas y la captura de hechos memorables, su capacidad artística y su utilidad en las formas de entretenimiento. La proyección de vistas pasó a ser, entonces, uno más de los actos ya existentes dentro de las empresas de diversiones. El análisis hemerográfico realizado puso en evidencia que los empresarios que sólo presentaban cine, obtenían menor concurrencia en comparación con aquellos que presentaban una variedad de actos.

Uno de los casos más notorios lo encontramos en el empresario Auguste Delamare, quien desde hacía algunos años se encontraba en el negocio de las diversiones y que, a partir del nacimiento del cine, incluyó proyecciones de vistas a su espectáculo. En 1900 se presentó en el Iturbide de Querétaro. Las funciones se combinaron con un fonógrafo y la prensa lo calificó como: "un recreo culto y ameno, mediante el cual se exhiben con propiedad la diversión de las vistas,[…] espectáculo montado con exquisito gusto y cuadros de lo más hermosos que se ve en el mundo civilizado."[14] Las funciones, que se realizaron entre finales del mes de septiembre y la última semana del mes de octubre de 1900, obtuvieron bastante éxito y dejaron al público queretano con un buen sabor de boca.

Otro ejemplo similar fue el de Carlos Mongrand, personaje que había llegado al país en 1896 con una compañía llamada de "Misterios y Novedades" –en la que presentaba números de prestidigitación y trucos ópticos– y que también incluyó proyecciones de vistas a sus funciones.[15] Visitó Querétaro en junio de 1903, presentándose asimismo

[13] *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, año XXX, n. 16, 18 de abril de 1896, p.131.
[14] *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, año XXXIV, n. 33, 30 de septiembre de 1900, p. 206.
[15] MIQUEL, Ángel. *Salvador Toscano*. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas-UNAM, Universidad de Guadalajara, Universidad Veracruzana, Gobierno del Estado de Puebla, 1997, p .15.

en el Teatro Iturbide, donde dejó maravillados a los asistentes con las primorosas vistas que proyectó y con la variedad de espectáculos que, como era costumbre de la empresa, se incluían en el programa.[16]

Otros empresarios que ofrecían actos de variedades fueron Blake y Kemenydy, que además de exhibir vistas presentaron números de música y animales amaestrados. En cuanto a los empresarios que sólo traían consigo la oferta de proyección de vistas, se contó con la visita de Bouvi y García,[17] Víctor Weiskopf (1905) y J. Veyssier (1905).[18] Todos ellos se presentaron en el Iturbide, probablemente utilizando algún tipo de acompañamiento musical como el piano o el violín, tal como era costumbre en la época.[19]

En lo que se refiere a los empresarios de mayor renombre en la época, en junio de 1904 se contó con la visita de los Hermanos Becerril,[20] quienes dejaron enteramente complacido al público, tal como atestigua la prensa que destacó sus prodigiosas vistas tomadas en distintos sitios del país. Sin embargo, lo que más agradó a los asistentes fueron las filmaciones que estos empresarios tomaron en la ciudad y que, al momento de ser proyectadas, merecieron el aplauso desmedido de los asistentes al Teatro Iturbide.[21] Ese mismo año se contó con la presencia de Enrique Rosas,[22]

[16] *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, año XXXVII, n. 25, 24 de junio de 1903, p. 219.
[17] *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, año XXXV, n. 44, 20 de noviembre de 1901, p. 431.
[18] *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, año XXXIX, n. 32, 16 de agosto de 1905, pp. 285-286. *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, año XXXIX, n. 35, 23 de septiembre de 1905, p. 334. *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, año XXXIX, n. 42, 1 de noviembre de 1905, p. 389.
[18] *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, XXXIX, n. 32, 16 de agosto de 1905, pp. 285-286.
[19] Para conocer más acerca del tema de las compañías itinerantes a lo largo de México consultar: LEAL, Juan Felipe, *et. al. 1897: Los primeros exhibidores y camarógrafos nacionales.* México: Ediciones y gráficos EÓN Y VOYEUR, 2002; *1900: El Cine y los Teatros*, Colección Anales del Cine en México (1895-1911). México: Ediciones y gráficos EÓN Y VOYEUR, 2003 y *1901: Segunda parte, el cine se difunde.* México: Ediciones y gráficos EÓN Y VOYEUR, México, 2010. Entre otros de la misma serie.
[20] Guillermo Becerril, originario de Guadalajara, compró un Vitascopio Edison e inició exhibiciones en esa ciudad. El éxito obtenido lo determinó a adquirir una carpa para recorrer el país en compañía de su esposa e hijos. DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y Sociedad en México 1896-1930, Volumen I: Vivir de sueños 1896-1921.* México: UNAM-IIE, 1996, p. 37.
[21] *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, año XXXVIII, n. 19, 1 de junio de 1904, p. 180.
[22] De origen poblano, fue de los primeros empresarios nacionales que se aventuró a explotar el negocio de la exhibición de vistas al interior de la República Mexicana. DE LOS REYES, *Cine y Sociedad en México*, p. 37.

personaje de gran importancia en el negocio de la exhibición y producción de cine mexicano.[23] Con equiparable éxito y fama, en 1906 se presentó en el Teatro Iturbide Salvador Toscano,[24] que recibió iguales elogios de la prensa de la ciudad.[25]

Así se vivieron los primeros años de espectáculos cinematográficos en Querétaro, hasta que una nueva modalidad en las formas de proyección entró en juego. Nos referimos al establecimiento de las primeras salas de proyección, fenómeno que pudo observarse en varias ciudades del país[26] y que tuvo su auge alrededor de 1906 aproximadamente.

A partir de la apertura de los primeros salones de cine, los espectáculos de variedades fueron nuevamente una constante pero, como veremos, en muchas ocasiones se ofertaron como actos complementarios a las vistas exhibidas. La dinámica cambió porque los primeros salones de cine encontraron en los cuadros artísticos y las pequeñas empresas de variedades el complemento ideal para las películas que exhibían. Los films ya no serían, entonces, un elemento más en el abanico de espectáculos, sino el acto o atracción principal.

El Salón Pathé, la primera sala de cine en Querétaro

Antes de la creación de los primeros salones o espacios especialmente adecuados para la proyección de películas, fue muy común que se adaptaran los vestíbulos, patios o jardines de los domicilios particulares para funcionar como lugares de exhibición. En

[23] *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, año XXXVIII, n. 39, 12 de octubre de 1904, p. 355.

[24] Salvador Toscano originario de Guadalajara, Jalisco, combinó su profesión de ingeniero, con la empresa de exhibición y producción de cine. Curiosamente, en el mismo año en que se recibió como ingeniero topógrafo e hidrógrafo y fue contratado por la Comisión Hidrográfica de la Secretaría de Comunicaciones, adquirió un proyector cinematógrafo Lumière con el que comenzó a dar funciones. Instaló su negocio en la calle Plateros no. 9, en la Ciudad de México. MIQUEL, *op. cit*, pp. 13-15.

[25] *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, año XL, n. 33, 2 de septiembre de 1906, p. 334.

[26] Para el caso de Morelia resultó muy emblemático el Teatro Salón Morelos, primera sala cinematográfica en la ciudad. Sobre este tema se puede consultar: RUIZ OJEDA, Tania Celina. *La Llegada del Cinematógrafo y el Surgimiento, Evolución y Desaparición de la Primera Sala Cinematográfica (1896-1914)*, Morelia, tesis de maestría en historia, UMSNH-IIH, 2007. Para el caso de la ciudad de Guadalajara y las primeras salas que abrieron sus puertas en la ciudad se puede consultar: TUÑÓN, Julia. *Historia de un sueño. El Hollywood Tapatío*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1986. Para un panorama general de la apertura de salas de cine en el país consultar: LEAL, Juan Felipe *et. al. 1907 (segunda parte) La multiplicación de los cines.* México: Ediciones y gráficos EÓN Y VOYEUR, 2018.

ellos se utilizaba el mobiliario que las personas solían tener en la casa, como sillas, sillones, bancas improvisadas con vigas de madera, cortinas o sábanas para fungir como medio de proyección y, por supuesto, un cinematógrafo o kinetoscopio con sus respectivas vistas.[27]

En 1901, el señor Antonio Loyola decidió adquirir un proyector con algunas vistas para improvisar en la calle Vergara un salón de exhibiciones.[28] La pequeña sala de cine funcionó por varios meses con regularidad, sin embargo, cuando una compañía de variedades visitaba la ciudad, la actividad del llamado "jacalón de la calle Vergara" menguaba notablemente. Por tal motivo aquel primer intento por establecer un salón de cine no tuvo el éxito esperado. Algo similar ocurrió con el Salón Rojo, que abrió sus puertas en mayo de 1904, bajo la administración de la empresa Mórrison y Villagrán. "Esta sala se acondicionó en el patio de la casa situada en la calle de cinco de mayo número catorce (hoy calle Madero no. 12)".[29] La desventaja que tuvo aquel centro de diversiones fue no contar con la comodidad necesaria para que el público pudiera disfrutar de las funciones que en su interior se llevaban a cabo. Sin embargo, el lugar funcionó alrededor de dos años.

Un salón que perduró y tuvo éxito entre el público queretano fue el Salón Pathé, establecido por la empresa trashumante de los Señores Rivera Corral alrededor de marzo de 1907. José M. Bustamante nos proporciona un dato interesante acerca de su surgimiento:

> Salón de cinematógrafo: La empresa de los señores Rivera Corral y Cía. inauguró un nuevo centro de espectáculos en la calle Juárez, local contiguo al teatro, el sábado de gloria [...] Este salón se hizo de moda a donde se dieron cita las familias más distinguidas de la sociedad,

[27] DE LOS REYES, *Cine y Sociedad*, p. 32.

[28] RODRÍGUEZ, José Antonio. "El cine mudo en Querétaro, 1897-1921. Las tandas del Iturbide", *Intolerancia Revista de Cine*, n. 7, noviembre-diciembre, 1990, p. 3. Disponible en: http://cinesilentemexicano.wordpress.com/2012/09/12/el-cine-mudo-en-queretaro-1897-1921-las-tandas-del-iturbide/ [Acceso: 1 de junio de 2020].

[29] DE LA LLATA, Manuel M. *Así es... Querétaro, cronología de 1527 a 1979*. Querétaro: Editorial Nevado, 1981, p. 134.

> estando el salón dotado de magnifica sillería, excelente servicio de luz y confortables ventiladores eléctricos para hacer agradable la estancia en ese lugar.
> A mediados de Agosto de 1908 fue traspasado el salón al Sr. Alfonso Jaso, notorio e inteligente comerciante de la plaza [...][30]

Alfonso Jaso se desempeñaba como comerciante de una sedería y mercería llamada "El Zafiro" ubicada en la calle San Agustín no. 9,[31] donde ofrecía productos como encajes, listones, tiras bordadas, zapatos americanos, entre otros productos. Se ignora cuál fue el motivo por el que decidió introducirse al negocio de los espectáculos de diversiones pero seguramente fue motivado por la empresa Rivera Corral, que lo contactó con otras empresas del ramo para poder explotar el negocio. En los cinco años en los que funcionó el Salón Pathé, sus películas cinematográficas y variedades artísticas, siempre estuvieron a la altura de las grandes empresas de entretenimiento que solían ocupar el Teatro Iturbide.



Juárez Norte no. 43 en el centro histórico de la ciudad de Querétaro, antigua Alhóndiga y posible lugar donde se ubicada el Salón Pathé. Fuente: Google Maps

[30] BUSTAMANTE, *op. cit.*, reverso de la página 143.
[31] *El Mensajero del Comercio*, Querétaro, tomo I, n. 3, 14 de julio de 1907, portada.

Alfonso Jaso mantuvo un espectáculo cinematográfico acompañado de cuadros artísticos mayoritariamente de tipo teatral y, en menor medida, de prestidigitación, baile o actos circenses. Alrededor de la República Mexicana habían otros salones con el mismo nombre, quizás en alusión a una de las más famosas compañías productoras de la época, la francesa Pathé Frères. En 1906, esta empresa había instalado una sucursal distribuidora –tanto de productos fílmicos, como de vistas procedentes de la matriz en Europa– en la ciudad de México, a cargo de Jorge Alcalde,[32] y ese mismo año comenzó a distribuir materiales a sus suscriptores en el interior del país, en cuya lista pudo haberse encontrado el Salón del Sr. Jaso. Antes del establecimiento de la compañía Pathé en México, los empresarios de cine recibían por correspondencia las vistas para exhibir o bien viajaban a Francia para poder adquirirlas, sin embargo, esto ya no era necesario para el momento en que se abrió este salón.


TOMO IV. Querétaro, Méx. Noviembre 29 de 1908. NUM. 197.

EL FIGARO.

SEMANARIO IMPARCIAL, INDEPENDIENTE Y DE VARIEDADES.

José A. Bustamante

De la "Prensa Asociada de los Estados."

LAS GUERRERITO.

Detalle de la portada del periódico *El Fígaro*, Querétaro, 29 de noviembre de 1908, donde aparece la fotografía de la pareja de baile Las Guerrerito. Fuente: Fondo del Tesoro, Universidad Autónoma de Querétaro.

Fue entonces a partir del nacimiento del Salón Pathé que comenzaron a mencionarse en la prensa, no sólo las actividades artísticas llevadas a cabo al interior del Iturbide, sino también las de este nuevo recinto competidor que tenía como principal atracción la proyección de vistas y la ejecución de cuadros artísticos o de variedades. Aunque casi todos los periódicos circulantes dedicaban un espacio a los

[32] DE LOS REYES, Aurelio. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México: FCE, Secretaría de Educación Pública, Cultura SEP, 1983, p. 64.

acontecimientos del espectáculo, podemos observar cierta tendencia o favoritismo entre los periodistas al momento de reportar las diversiones ocurridas en la ciudad. Por ejemplo, *La Sombra de Arteaga* mostraba un claro interés por los espectáculos del Iturbide, mientras que otras publicaciones como *El Fígaro*[33] o *Querétaro al día*[34] destacaban de manera constante la actividad del Salón Pathé. *El Fígaro* incluso incluyó, en diversas ocasiones en su portada, imágenes de los artistas que se presentaban en ese recinto. Por ejemplo, el 29 de noviembre de 1908,[35] apareció una foto de la pareja de baile llamada "Las Guerrerito" y páginas más adelante el anuncio de su espectáculo en el referido salón.


TOMO IV. Querétaro, Méx. Marzo 7 de 1909. NUM. 197

EL FÍGARO

Semanario IMPARCIAL, INDEPENDIENTE Y DE VARIEDADES

JOSE A. BUSTAMANTE

"De la Prensa Asociada de los Estados" "Pro Patria"

QUERETARO Y SUS CONDICIONES SANITARIAS

MARIA MANZANERO.

Bailarina Española.

GALERIA DE QUERETANOS DISTINGUIDOS

Portada del periódico *El Fígaro*, Querétaro, 7 de marzo de 1909, donde aparece la fotografía de la bailarina María Manzanero. Fuente: Fondo del Tesoro, Universidad Autónoma de Querétaro.

En 1909 el mismo periódico publicó en su portada la fotografía de la artista María Manzanero y López, quien deleitó a los espectadores queretanos en una corta temporada al interior del Pathé.[36] Mientras tanto, *La Sombra de Arteaga* se centró en los espectáculos ofrecidos en el Iturbide, como la ópera italiana, los cuadros de zarzuela y el circo progresista que se encontraba en la ciudad, sin mencionar en ningún momento las funciones de su competidor.[37]

[33] *El Fígaro. Semanario imparcial, independiente y de variedades*, dirigido por José A. Bustamante, Propietario de la Prensa Asociada de los Estados Pro Patria.

[34] *Querétaro al Día. Semanario independiente y de información*, dirigido por P. Sánchez. Costaba 2 centavos.

[35] *El Fígaro*, Querétaro, Tomo IV, n. 197, 29 de noviembre de 1908, p. 2.

[36] *El Fígaro*, Querétaro, 7 de marzo de 1909, p 3.

[37] Véase *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, año XLII, n. 47, 23 de noviembre de 1908; año XLII, n. 48, 30 de diciembre de 1908; año XLIII, n. 7, 17 de febrero de 1909 y año XLIII, n. 8, 24 de febrero.

Dicho esquema se repitió en más de una ocasión y las crónicas de *El Fígaro*, aunque breves, no dejaron de señalar las virtudes de los espectáculos llevados a cabo en el interior del nuevo recinto de diversiones:

> Constantes novedades nos ofrece éste centro de espectáculos tan favorecido del público. Después de admirar a la aplaudida bailarina y coupletista (sic.) Esther Ferrer, reaparece en el Salón la linda cubanita Lola Tudelpini, hija de la ardiente Tierra perla de las Antillas, que vio una vez más, coronarse sus esfuerzos artísticos con los frenéticos aplausos de sus admiradores. Las proyecciones en la cortina siempre interesantes.[38]

Otra de las estrategias para atraer público a sus espectáculos consistió en acondicionar el recinto, dotándolo de comoda sillería, por lo cual tuvo que cerrar en varias ocasiones, la primera de ellas en marzo de 1909. Reabrió cinco meses despues y presentó muchas más novedades artísticas durante las proximas temporadas.[39]

El año de 1909 fue muy beneficioso para Jaso, al punto de que abrió un nuevo centro de espectáculos sobre la calle 5 de Mayo (hoy Madero) –probáblemente en un espacio contiguo a la Sedería de su propiedad llamada "La Importadora"–,[40] al que dio el nombre de Salón Allende.[41] Mientras tanto, dotó al Salón Pathé de un nuevo aparato cinematógrafo marca Pathé, con el que proyectó vistas de alta novedad y gran nitidez. José A. Bustamante, menciona que la población queretana había quedado maravillada con la calidad del espectáculo que el Sr. Alfonso Jaso ofrecía en su distinguido local.[42] No obstante, el Salón Pathé siguió teniendo más notoriedad que el Salón Allende; siendo constante en las públicaciones periodicas la mención del notable éxito y la gran concurrencia con que se veía favorecido.

Sin embargo, la opinión periodística seguía favoreciendo las funciones teatrales llevadas en el Teatro Iturbide. Las crónicas de las compañias de drama, ópera, zarzuela, los conciertos musicales, las fiestas patrias y las de Navidad, eran de lo más

[38] *El Fígaro*, Querétaro, 17 de enero de 1909, Tomo IV, núm. 202, p. 2.
[39] *El Fígaro*, Querétaro, 7 de marzo de 1909, Tomo IV, núm. 207, p. 3.
[40] *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, Tomo V, núm. 211, 2 de mayo 1909, p. 3.
[41] El recinto fue cerrado en marzo de 1911, sin que estén claros los motivos. BUSTAMANTE, *op. cit.* p. 176.
[42] BUSTAMANTE, o*p. cit.* p 163.

sonadas dentro de las secciones de espectáculo. En cambio, el salón de cine del Sr. Jaso, catalogado como un recinto de segunda categoría, fue poco tomado en cuenta por la prensa, que consideraba de más alto gusto las actividades del coliseo mayor de la ciudad. Lo anterior no quiere decir, sin embargo, que el gusto del público favoreciera igualmente a dicho teatro.

A pesar de la indiferencia de la prensa, podemos notar a partir de las breves notas dedicadas al salón de cine, que la actividad realizada en el mismo fue constante desde su apertura hasta su desaparición. Un año por demás prolifico para este centro de diversiones fue 1910, con la presencia de artistas como el notable guitarrista Enrique M. Robles en abril,[43] el dueto "Les Fauses", la bailarina Matilde Martínez –apodada la "estrella española"–, el guitarrista Sr. Bet durante el mes de octubre[44] y, para diciembre, la pareja de bailes "Las Guerrerito"[45] –conocidas por su gran fama en muchos lugares de la República y de gran éxito entre los queretanos, que asistieron a sus presentaciones en el Salón del Sr. Jaso para disfrutar de sus bailes regionales, españoles y *couplets*.

Es curioso que en casi ninguna de las referencias periodísticas se incluyeran los títulos de las vistas exhibidas. Esto hace pensar que los espectadores asistían al espectáculo sobre todo atraídos por las representaciones escénicas. Dentro de una nota del periódico *La Sombra de Arteaga* se encontró una referencia indirecta a este respecto cuando sarcásticamente se le extiende:

> [...]las mas expresivas gracias a La Cruz de papel porque con motivo del reclame sin costo, que le hizo a los cinematógtafos, el salón mencionado [Pathé] tuvo un lleno a reventar el último domingo. La misma empresa consecuente con los deseos del público ha ofrecido pedir un gran surtido de vistas nuevas, entre otras las muy divertidas que se titulan: LAS PLANCHAS EN ACCIÓN Y LOS DIABLOS DETRÁS DE LA CRUZ.[46]

[43] *El Fígaro*, Querétaro, Tomo V, n. 258, 14 de abril de 1910, p. 2.
[44] *El Fígaro*, Querétaro, Tomo VI, n. 268, 23 de octubre de 1910, p. 2.
[45] BUSTAMANTE, *op. cit.* p. 72
[46] *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, Tomo V, n. 244, 20 de marzo de 1910, p. 2. *La Cruz* era un periodico católico dirigido por Valentín Frías.

A excepción de dicha querella, no se volvió a mencionar qué tipo de películas se ofrecían hasta diciembre de 1910, cuando se anunciaron las vistas de la celebración del centenario de la independencia tomadas en la ciudad de México.[47]

Es curioso, además, el desinterés de la prensa por las funciones de cine en el Salón Allende, que es referido por *La Sombra de Artega* sólo en una ocasión, pero en conjunto con el Salón Pathé, para señalar que sus vistas son de "más o menos mérito,"[48] por lo que se sugiere asistir a otro tipo de eventos acontecidos en la ciudad como la corrida de toros en la Plaza de Occidente, o a las presentaciones de la Compañía de Drama del Sr. Alfonso Calvo, en el Iturbide, aunque sus piezas no sean las mejor ejecutadas por compañias del género.

Es posible que Alfonso Jaso haya tenido en ese período una merma de público en sus espectáculos que se reflejó en mala calidad de sus presentaciones. El problema se resolvió con la firma de un nuevo convenio con la Compañia distribuidora Pathé Frères para recibir directamente en el domicilio del salón las últimas novedades de la empresa y así complacer al público queretano con las más distinguidas producciones europeas.[49] Dicho acontecimiento marcaría la etapa de mayor éxito para el salón, ya que, según lo publicado en la prensa, los estrenos de vistas se hacian diariamente y, por tanto, la gente concurría de manera regular para no perderse ninguno (además seguían presentandose actos de variedades que enriquecían las funciones). Para finales de 1911, el salón logró formar una parte activa de las formas de entretenimiento de los queretanos, ganándose la confianza del público y aumentando sus menciones tanto en la prensa oficial como en otras publicaciones periodicas. *La Sombra de Arteaga* constantemente elogiaba la labor del empresario y enfatizaba el buen gusto de las funciones y las cualidades de los cuadros artísticos que se presentaban. Un ejemplo de ello lo tenemos en las diversas notas publicadas en el mes de diciembre, en las que se menciona a los hermanos Moreno, que "sin recurrir a chistes de color subido ni a pornográficas actitudes, deleita al público que justiciero

[47] BUSTAMANTE, *op. cit.* p 172.
[48] *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, año XLV, n. 7, 16 de febrero de 1911, p. 58.
[49] *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, año XLV, n. 8, 19 de febrero de 1911, p. 3.

los aplaude con entusiasmo".[50] En la misma nota se enfatiza que, a pesar de la apertura de un nuevo Salón de variedades llamado El Palacio-Edén,[51] el éxito de la empresa Jaso no vio menguada la concurrencia del público.

De todas formas, el surgimiento de esa competencia hizo notoria al empresario la necesidad de poner en práctica nuevas estrategias para retener al público. Una de ellas fueron los actos de beneficencia, como el que realizó al ofrecer al Hospital Civil, el dinero recaudado por la función de las hermanas Esther Moreno, cupletistas y bailarinas que actuaron en el mes de diciembre de 1911.[52]

Ese mismo año el Sr. Jaso formó parte de "los festejos de Navidad", una celebración muy importante para la sociedad queretana que era encabezada por la élite político social de la ciudad y en cuyos actos constitutivos figuraban todo tipo de espectáculos como toros, obras teatrales, desfile de carros alegóricos, cabalgatas, jamaicas, kermeses, etcétera. En años anteriores, la imagen en movimiento había quedado al margen de aquella pomposa fiesta, hasta que el Sr. Alfonso Jaso ofreció un cinematógrafo público al aire libre, mientras se presentaba un cuadro de zarzuela al interior del Teatro Iturbide.[53]

En el transcurso de 1912, el Salón Pathé siguió cosechando triunfos, utilizando diversos métodos para captar público. En enero y febrero presentó al transformista de la Fuente[54] y ofertó, además, disfrutar del número de tandas que el espectador deseara, por el precio de una sola.[55] A mediados de febrero se presentó el cuadro artístico "Iberia", interpretado por las graciosas tiples Amelia y Josefina Calvo Velasco y las notables bailarinas Portuguesita y Herrerita.[56] En marzo obtuvo notable éxito con la mancuerna entre Tip-top y Bernard, el primero, "un actor cuyas excentricidades producen la alegría de los espectadores y es además notable como

[50] *La Sombra de Arteaga,* Querétaro, 7 de diciembre de 1911, año XLV, n. 49, p. 415.
[51] Inaugurado en el mes de octubre de 1911 sobre la calle 5 de mayo. Véase BUSTAMANTE, *op. cit.,* p. 164.
[52] *La Sombra de Arteaga,* Querétaro, año XLV, n. 50, 14 de diciembre de 1911, p. 421.
[53] *La Sombra de Arteaga,* Querétaro, año XLV, n. 52, 28 de diciembre de 1911, p. 438.
[54] *La Sombra de Arteaga,* Querétaro, año XLVI, n. 3, 18 de enero de 1912, p. 22.
[55] *La Sombra de Arteaga,* Querétaro, año XLVI, n. 5, 1 de febrero de 1912, p. 46.
[56] *La Sombra de Arteaga,* Querétaro, año XLVI, n. 7, 15 de febrero de 1912, p. 66

caricaturista y pintor relámpago", el segundo, Bernard "llama la atención con sus actos de hipnotismo y prestidigitación."[57]

A pesar del éxito del Salón Pathé, este fue traspasado por Alfonso Jaso a Francisco Arana. Este prosiguió con la dinámica que le había sido tan provechosa a su antecesor e inauguró su titularidad con la presentación de "Las herreritas", que deleitaron a los queretanos con su extraordinaria habilidad para bailar.[58] En los primeros meses de 1913, el Salón Palacio, un nuevo recinto abierto durante ese año, impuso al Pathé una reñida competencia, adoptando una dinámica similar para sus funciones, que combinaba vistas cinematográficas y variedades.

Finalmente fue una tragedia la que logró detener el excelente desempeño del Salón Pathé, cuando en marzo fue consumido por las llamas. Se especuló que el incendio se inició en la cabina de proyección al enredarse la película –que, según dicen las crónicas, se trataba de *La decena trágica en México*– y dejó en cenizas el recinto construido casi en su totalidad por madera.[59] Pronto el público queretano se refugió en el nuevo Salón Rojo, que también se dedicó al negocio cinematográfico y que abrió sus puertas en mayo de 1913.[60]

Consideraciones finales

Como pudimos observar a través del caso del Salón Pathé de la ciudad de Querétaro, en los inicios del espectáculo cinematográfico, las compañías de variedades fueron un factor de gran importancia para la difusión del nuevo medio a lo largo del país. En un primer momento el cine se incorporó al gran repertorio de estas salas de espectáculos pero, con el paso de los años, la exhibición de vistas fue imponiéndose como el principal atractivo de las funciones.

---

[57] *La Sombra de Arteaga***,** Querétaro, año XLVI, n. 11, 14 de marzo de 1912, p 98.

[58] BUSTAMANTE, *op. cit.* p. 181.

[59] DÍAZ RAMÍREZ; Fernando. *Historia del Estado de Querétaro Tomo IV (1867-1900)*. Querétaro: Ediciones de Gobierno del Estado de Querétaro, 1979, pp. 201- 203.

[60] "Quedó abierto al público el Salón Rojo en la casa número siete de la calle Cinco de mayo, destinado a cinematógrafo y variedades, siendo empresarios los Sres. Muños Lerdo y Cía." BUSTAMANTE, *op. cit.*, p. 182. No debe confundirse el citado lugar con el anterior Salón Rojo, instalado años antes por el Sr. Loyola que, aunque en la misma calle, estaba en la acera de enfrente, y que para 1913 había dejado ya de funcionar.

Aún después de la creación de los primeros salones de cine, los actos complementarios continuaron siendo una parte muy importante de los espectáculos, por lo que empresarios como Alfonso Jaso, propietario del salón más emblemático de la época silente en Querétaro, procuraron contar con diferentes cuadros artísticos que se mantuvieran a la altura de las exigencias del público, ganando aceptación y concurrencia.

En esta etapa primigenia, se observa una dinámica en las funciones de cine muy diferente a la que estamos acostumbrados en la actualidad. Aunque hoy es difícil imaginar la combinación de funciones de cine con actos de magia, baile, zarzuela, o canto, el cine debe a este tipo de espectáculos sus modos de presentación, algunas técnicas de creación y, sobre todo, la afición del público.

Es importante también reparar en el hecho de que las artes escénicas en México gozaban de una tradición con siglos de respaldo y se encontraban interiorizadas y asimiladas en la cultura de la diversión de sus habitantes. El cine como espectáculo –aunque novedoso y con grandes posibilidades de explotación– tuvo que pasar por un proceso de asimilación cultural progresivo y de evolución propia, en constante asociación con artes escénicas y esta complicidad fue nodal para su consolidación como diversión pública, como nos lo demuestra el caso de la ciudad de Querétaro.

Referencias bibliográficas

BUSTAMANTE, José A. *Anales del teatro Queretano. Detalles históricos de los tiempos más remotos hasta nuestros días*. Escrito mecanografiado consultado en la Biblioteca del Congreso del Estado de Querétaro, sin fecha de publicación o creación.

DE LA LLATA, Manuel M. *Así es... Querétaro, cronología de 1527 a 1979*. Querétaro: Editorial Nevado, 1981.

DE LOS REYES, Aurelio. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México: FCE, Secretaría de Educación Pública, Cultura SEP, 1983.

_____. *Cine y Sociedad en México. 1896-1930, Volumen I: Vivir de sueños 1896-1921*. México: UNAM-IIE, 1996.

_____. *Gabriel Veyre representante de los Lumière, cartas a su madre*. México: UNAM, Filmoteca de la UNAM/ Cineteca Nacional, Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, 1996

DÍAZ RAMÍREZ, Fernando. *Historia del Estado de Querétaro Tomo IV (1867-1900)*. Querétaro: Ediciones de Gobierno del Estado de Querétaro, 1979.

DÍAZ, Celestino. *Guía del viajero en Querétaro*. Querétaro: Municipio de Querétaro, 2013

LANDA FONSECA, Cecilia (comp.). *Querétaro: Textos de su Historia.* México: Instituto Mora/ Gobierno del Estado de Querétaro, 1988.

LEAL, Juan Felipe *et. al. 1897: Los primeros exhibidores y camarógrafos nacionales.* México: Ediciones EÓN Y VOYEUR, 2002.

_____. *1900: El Cine y los Teatros,* Colección Anales del Cine en México (1895-1911). México: Ediciones y gráficos EÓN Y VOYEUR, 2003.

_____. *1901: Segunda parte, el cine se difunde,* Colección Anales del Cine en México (1895-1911). México: Ediciones EÓN Y VOYEUR, 2010.

_____. *1907 (segunda parte) La multiplicación de los cines,* Colección Anales del Cine en México (1895-1911). México: Ediciones y gráficos EÓN Y VOYEUR, 2018.

MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio. *Medio siglo de teatro Mexicano, 1900-1951*. México: INBA, 1964.

MIQUEL, Ángel. *Salvador Toscano*. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas -UNAM/ Universidad de Guadalajara/ Universidad Veracruzana/ Gobierno del Estado de Puebla, 1997.

RIVERA REYNALDOS, Lissette Griselda. "Diversiones públicas y esparcimiento en la ciudad de Querétaro durante el porfiriato". En: Pérez Acevedo, Martín y Lissete Griselda Rivera Reynaldos. *Querétaro, interpretaciones de su historia. Cinco Ensayos*. Morelia: UMSNH, 1998.

RODRÍGUEZ, José Antonio, "El cine mudo en Querétaro, 1897-1921. Las tandas del Iturbide", *Intolerancia Revista de Cine,* n. 7, noviembre-diciembre, 1990. Disponible en: http://cinesilentemexicano.wordpress.com/2012/09/12/el-cine-mudo-en-queretaro-1897-1921-las-tandas-del-iturbide/ [Acceso: 1 de junio de 2020].

RUIZ OJEDA, Tania Celina. *La Llegada del Cinematógrafo y el Surgimiento, Evolución y Desaparición de la Primera Sala Cinematográfica (1896-1914)*, tesis de maestría en historia, UMSNH-IIH, Morelia, 2007.

TUÑÓN Julia. *Historia de un sueño. El Hollywood Tapatío*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1986.

Fuentes

Archivos

Fondo del Tesoro, Facultad de Filosofía, UAQ.

Biblioteca del Congreso del Estado de Querétaro.

Periódicos

La Sombra de Arteaga, Querétaro, 1900- 1913.

*El Ideal***,** Querétaro, 1903.

El Mensajero del Comercio, 14 de julio de 1907.

El Fígaro, Querétaro, 1908-1912.

Fecha de recepción: 31 de julio de 2020
Fecha de aceptación: 26 de noviembre de 2020

Para citar este artículo:

MINELLI CAMPOS GUZMÁN, Camilo, "De vistas, zarzuela, drama y mas... El cine en la época de los espectáculos de variedades: el caso del Salón Pathé de la ciudad de Querétaro (1908-1913)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 348-367. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/282> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

* **Claudia Minelli Campos Guzmán** es pasante de Licenciatura en Historia por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Ha participado en distintos coloquios cuya temática gira en torno al cine, tales como el *I Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico;* el *VI Coloquio Nacional de Historia del Cine Regional* y las *V jornadas de Cine Mexicano "México a través del fotograma"*. Participó como autora en publicaciones colectivas como *El cine en las regiones de México* (2013), *Cine Mexicano. México a través del fotograma* y *Migrantes: una mirada cinematográfica* (2019). E-mail: finisterra_gcl@hotmail.com.

Los colores de la aldea

Localismo, información y estética en los noticieros de San José Film (Juan Chabalgoity, 1924-1928)

Georgina Torello*

Resumen: En la década de 1920 los noticieros son una parte esencial del programa cinematográfico. Producidos mayormente en centros industriales como Francia y Estados Unidos, estos ofrecen al público las novedades del mundo reproduciendo rituales de poder (ceremonias, desfiles de moda, deportes, etc.). En la misma década Juan Chabalgoity, un fotógrafo del interior del Uruguay, funda la compañía San José Film con la que produce cinco noticieros (1924-1928). En ellos se atiene a las convenciones formales del género y, a la vez, se las apropia y modifica: *in primis* negando la internacionalidad de la oferta; pero también dilatando, a través del uso del color, animaciones y *stop motion*, la vocación "espectacular" del género. Este trabajo toma como objeto la obra de Chabalgoity para concentrarse en las implicaciones, para el campo cinematográfico local, de su operación ideológico-estética, formal, nacional.

Palabras clave: noticiero, color, *stop motion*, localismo, Uruguay

---

The Colors of the Village. Localism, Information and Aesthetics in the Newsreels of San José Film (Juan Chabalgoity, 1924-1928)

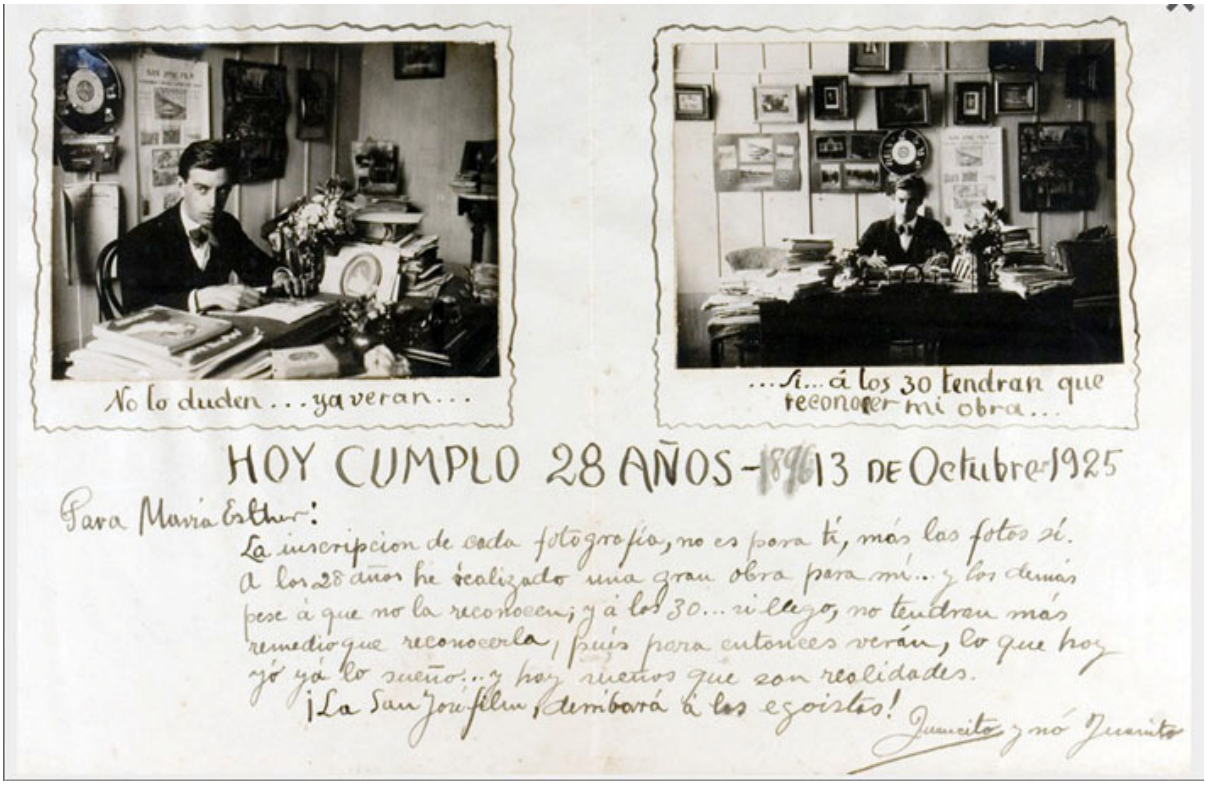
Abstract: In the 1920s, newsreels were an essential part of film programs. Mainly produced in industrial centres such as France and the United States, they offered to the public news from all over the world by reproducing rituals of power (celebrations, fashion shows, sports events, etc.). In the same decade, Juan Chabalgoity, a photographer from the inland of Uruguay, founded the San José Film Company with which he produced five newsreels (1924-1928). Although he adheres to the formal conventions of the genre, he also appropriates and modifies them. He does so, firstly, by denying the international character of the standard newsreels in favour of an extreme localism; secondly, by increasing the "spectacular" side of the genre through the use of colour, animation and stop motion. This work takes this series of newsreels as its object of study in order to focus on the implications of its ideological, aesthetic and formal endeavour.

Keywords: Newsreels, colour, stop motion, localism, Uruguay

As cores da vila. Localismo, informação e estética nas notícias de San José Film (Juan Chabalgoity, 1924-1928).

Resumo: Na década de 1920, os noticiários constituíam uma parte essencial da programação cinematográfica. Produzidos principalmente em centros industriais como a França e os Estados Unidos, oferecem ao público as notícias do mundo reproduzindo rituais de poder (cerimônias, desfiles de moda, esportes etc.). Nessa mesma década, Juan Chabalgoity, fotógrafo do interior do Uruguai, funda a empresa San José Film, com a qual produze cinco telejornais (1924-1928). Neles, obedece às convenções formais do gênero e, ao mesmo tempo, apropria-se delas e as modifica: em primis, negando, a internacionalidade da oferta; mas também expandindo, através do uso de cores, animações e *stop motion*, a vocação "espetacular" do gênero. Este trabalho tem como objeto a obra de Chabalgoity e focaliza as implicações, para o campo cinematográfico local, de seu funcionamento ideológico-estético, formal, nacional.

Palavras-chave: noticiário, cor, stop motion, localismo, Uruguai



Carta de Juan Chabalgoity, 1925. Fuente: Archivo Fílmico y de la Imagen de San José – Colectivo Los Filmadores y Homero Pugliese

"No lo duden… ya verán… sí… a los 30 tendrán que reconocer mi obra…".[1] Es el 13 de octubre de 1925 y Juan Chabalgoity (1897-1979) cumple 28 años. Lo festeja escribiendo una carta en la que aparecen dos fotos del cumpleañero en su estudio con las leyendas apenas transcriptas. Y más abajo, una aclaración a su novia María Esther, la destinataria: los retratos son para ella, pero el mensaje no, sino para quienes no admiten su "labor". Se refiere a la compañía cinematográfica que, para ese año, había producido, sin el éxito esperado, sus dos primeros noticieros. La misiva cierra con un colérico ¡La *San José Film* derribará a los egoístas!". Como buen fotógrafo Chabalgoity necesita de lo visual para "completar" el sentido de su texto, para mirar a los adversarios directamente a los ojos. Las fotografías lo muestran detrás de un escritorio lleno de objetos: revistas, pilas de libros, una cajita de diapositivas de vidrio, un retrato colocado para ser visto -quizá por la misma receptora de la carta-; a sus espaldas un poster de la compañía,

[1] Agradezco a Homero Pugliese por haberme proporcionado esta imagen.

varias fotos y algunos montajes en cartulina de imágenes y croquis de edificios. Sus manos tocan algo, "hacen", aunque no se distingue qué. El díptico ofrece dos ángulos de lo mismo, no parece tener otra función que la variación sobre una idea: la puesta en escena de la profesión, de lo que tiene a sus espaldas, de lo logrado, y de los materiales para la confección futura. Podría haber elegido una o dos fotos "en acción", filmando, pero más que la imagen del simple operador, su carta construye al cineasta en su estudio, instaura la grandeza futura.



Juan Chabalgoity filmando en la Plaza Independencia, San José de Mayo, c. 1926. Fuente: Publicación de Ato Pugliese del 19 de diciembre de 2019 en el sitio de Facebook "REALIZADORES MARAGATOS".

San José Film había inaugurado la primera entrega de sus noticieros, *Actualidades de San José*, el 15 de octubre de 1924, en el Teatro Macció, el principal de la ciudad, ante "una sala numerosamente concurrida".[2] El estreno prometía a la población del lugar

[2] "Actualidades de San José", *Los Principios*, 16 de octubre de 1924, p. 2. Es necesario precisar que pese a la denominación "actualidades", aplicado en general a entregas monográficas, lo producido por la

la oferta periódica de noticias variadas en movimiento. Era –debía ser– el comienzo de una alternancia en la pantalla de las novedades foráneas y las autóctonas, de la mezcla, de la integración. La compañía extiende la actividad por lo menos hasta finales de los años 20, completando cinco entregas. Sin embargo, las mismas razones económicas que habían impedido la asiduidad esperada, marcan el fin de la empresa. Pese a la rareza del corpus en el contexto local, los noticieros no figuraron en la historia del cine nacional, en parte por la escasez de estudios sobre el periodo, pero también porque la academia, a nivel global, relegó hasta hace relativamente poco la investigación sobre los noticieros, privilegiando aquellas sobre el documental o la ficción. Para el cine nacional silente, este vacío significa un corte en el relato, una acentuación del carácter marginal de la producción, una cancelación de las complejidades y una desalineación con los procesos en curso a nivel global.

La existencia de los originales permite hoy revisar parte de esa historia y reponer prácticas.[3] Dado que es el único ejemplo de noticieros autóctonos existente

compañía por sus contenidos y formato corresponde a la definición del noticiero. La misma salvedad se aplica, entre otros, al caso chileno. Véase VERGARA, Ximena y Antonia Krebs. "Por pantallas y páginas. Los noticieros cinematográficos y su aporte al cine chileno (1927-1931)". En: *Enciclopedia del cine chileno*. Disponible en: www.cinechile.cl [Acceso: 3 de agosto de 2020].

[3] De San José Film se conservan las cinco entregas en su formato original de 35 mm., una reducción a 16mm en blanco y negro, realizada en 1986 por Luis Pugliese, (ambas depositadas por el Archivo Fílmico y de la Imagen de San José- Colectivo Los Filmadores y Homero Pugliese en Cinemateca Uruguaya) y la transferencia a formato electrónico VHS hecha por el Laboratorio Tecnocine en 1989. Homero Pugliese me proporcionó las copias telecinadas de los cinco noticieros, con las que empecé mi investigación en 2015. En 2017 accedí al visionado del material original, (re)descubriendo coloreados que parecían haber pasado desapercibidos (en el elaborado Proyecto Archivo Fílmico de San José, coordinado por Fernando Rius no se mencionan e, inclusive, se afirma que no existen los originales en 35mm). A partir de la identificación de los colores, solicité la digitalización, en el marco de los proyectos de investigación del Grupo de Estudios Audiovisuales (GESTA-UdelaR), financiados por la Comisión Sectorial de Investigación Científica y el Espacio Interdisciplinario de UdelaR, de los que soy co-responsable junto con Pablo Alvira e Isabel Wschebor. El equipo del Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA-AGU, UdelaR) digitalizó parte del corpus –las entregas n. 1, n. 3 y un fragmento sin nominación. Queda por digitalizar el resto de las entregas, algunas en grave estado de descomposición. Quiero agradecer a Lorena Pérez (Archivo Fílmico de Cinemateca Uruguaya), que me asistió en el visionado, a Guillermina Martin Doil (Centro de Documentación) que me proporcionó importante información en papel, a Homero Pugliese que me hizo conocer el Proyecto Archivo Fílmico de San José, y a Isabel Wschebor que, además de liderar la digitalización, sacó buena parte de las fotografías que aparecen en este artículo. Por crónicas sobre el estreno de los noticieros véase DELGADO, Marisa. *Según pasan los siglos. El teatro en San José de Mayo*. San José: La Canasta, 2013,

actualmente, consiente la inscripción y análisis del ejercicio mismo del género en la época y de sus condiciones de producción, distribución y recepción en nuestro país. Y, en este sentido, por su posición descentrada, supone revisar el relato sobre cine nacional, incluyendo el interior del país. Pero fundamentalmente –y este será el foco del artículo– atender a las estrategias empleadas por el cineasta para "crear" sus noticias ateniéndose a la doble naturaleza del género, a la vez informativo y espectacular. De hecho, los noticieros se instalan en el parco panorama de la cinematografía local como un terreno fértil e inédito de experimentación formal especialmente a través del color y la animación corpórea.

El presente trabajo se propone, a partir del caso Chabalgoity, (re)instalar, revisándola, la práctica del noticiero en la historia del cine nacional, tanto por el apego que parte de su labor evidencia respecto a las tendencias globales y regionales, como por las distancias que toma –que necesita tomar– para su supervivencia. Es un espacio privilegiado para pensar ese perenne terreno de negociación que es el campo nacional. Para ello se inserta en (y cruza) dos áreas de investigación recientes en el contexto silente como los estudios sobre noticieros y color.

El noticiero, de hecho, no adquiere un estatus específico hasta entrado el siglo XXI, con los denominados "Newsreel Studies". Una de las marcas del impulso y visibilidad como área independiente surge a partir de la fundación en 2012 de The Newsreel Network, en la Lund University, que se concreta en la publicación *Researching Newsreels. Local, National and Transnational Case Studies* en 2018.[4] Sobre la inopia de investigaciones

pp. 335 y 337-338. La producción de noticieros silentes de Chabalgoity parece llegar, por las fechas consignadas en ellos, hasta el año 1928. Juan Antonio Varese extiende la cronología hasta 1930 e, incluso, sitúa en 1933 actividades del cineasta en el campo de la difusión: "En 1933 emprendió un interesantísimo sistema de proyección cinematográfica junto con el socio y amigo Vicente Lacava, mecánico de profesión, con el que inventaron una máquina de fácil manejo y experimentaron con el revelado de films hasta lograr resultados asombrosos. Con Lacava organizaron una gira por las localidades cercanas donde tenían pensado filmar escenas y luego proyectarlas, con la finalidad de difundir el biógrafo en la campaña como elemento educativo". VARESE, Juan Antonio. "La saga de los Chabalgoity". Disponible en: http://museovirtualdesanjose.gub.uy/pages/chabalgoity.php [Acceso: 21 de abril de 2020] Chabalgoity vuelve a producir noticieros, esta vez sonoros, en los años 50. En este trabajo, sin embargo, nos ocuparemos sólo de la etapa silente.

[4] CHAMBERS, Ciara, Mats Jönsson y Roel Vande Winkel (eds.). *Researching Newsreels. Local, National and Transnational Case Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2018.

específicas para el caso latinoamericano se pronuncia, en 2003, el investigador Paulo Antonio Paranaguá, afirmando que "una verdadera historia del documental sólo será posible cuando logre integrar en su ámbito el *mainstream* de la producción institucional, los noticieros".[5] Su apelación, sin embargo, no refiere al estudio de los noticieros *per se*, sino como una parte –la *mainstream*, con todo el peso que esa palabra anglófona tiene– del objeto de su libro, el documental. El escaso interés por el género es señalado, en fecha reciente, por María Florencia Luchetti, en su completo estudio sobre el ámbito argentino.[6] En el área silente, amén de la imprescindible investigación de Irene Marrone (2003), la situación no es diferente, como se desprende de la voluminosa bibliografía de Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski, de 2017, la más reciente en cuanto al estado de los estudios latinoamericanos sobre el periodo.[7]

Relativamente tardía es también la entrada del color en la agenda silente. Mojón en este sentido resulta el Amsterdam Workshop, en 1994, donde se proyecta más de un centenar de películas tempranas, coloreadas con distintos métodos, provenientes de los archivos del Nederlands Filmmuseum. En esa ocasión se organizan sesiones de discusión, reuniendo a académicos, técnicos, cineastas y archivistas especializados de Norteamérica y Europa y se toma acto de la necesidad de revisar desde diversos ángulos, técnicas y prácticas, previamente percibidas como accesorias y prescindibles. Si el 34º Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), celebrado en Brighton en 1978 determinó la renovación de los estudios sobre el cine

[5] PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). *El cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 23.
[6] LUCHETTI, María Florencia. "El noticiario cinematográfico en Argentina. Un estado de la cuestión", *Aniki. Revista Portuguesa da Imagen em Movimiento*, vol. 3, n. 2, 2016: pp. 303-333. Disponible en: http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/224 [Acceso: 31 de julio de 2020], p. 305.
[7] La bibliografía contiene, entre cientos de títulos dedicados a otros temas, sólo los trabajos de Cira Inés Mora Forero y Adriana María Carrillo (2003) para el ámbito colombiano, y de Ximena Vergara y Antonia Krebs (2017), para el chileno. CUARTEROLO, Andrea y Rielle Navitski (eds.). "Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 248-415. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/141 [Acceso: 6 de setiembre de 2020]. En ese mismo número, y, probablemente por ese motivo excluido de la bibliografía, se publica en la sección de "Rescates": VERGARA VERSLUYS, Ximena; Antonia Krebs Holmgren; Marcelo Morales Cortés y Mónica Villarroel Márquez. "Documental chileno silente. Hallazgos del corpus en la prensa e identificación de vestigios sobrevivientes", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 137-151. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/131 [Acceso: 9 de julio de 2020].

temprano, el taller de Amsterdam lo fue para el color como escribe, acertadamente, Peter Delpeut.[8] Fruto de dicho evento, la publicación *Disorderly Order: Colours in Silent Film. The 1995 Amsterdam Workshop*, de 1996, significa un antes y un después en la investigación, revisando cuestiones archivísticas, conservativas e interpretativas (como las nociones de "código" y "sistematización", la idea del programa cinematográfico como unidad básica del periodo, etc.).[9] A partir de los 2000 se desarrollan las pesquisas más articuladas sobre el color.[10] De estas revisiones teóricas sobre noticieros y color emergieron tensiones estéticas, técnicas e ideológicas que se derraman, en varios sentidos, como se verá, en las *Actualidades* de Chabalgoity.

Surgimiento del noticiero como género y los debates actuales

En la introducción al volumen *Researching Newsreels. Local, National and Transnational Case Studies* (2018), los editores se preguntan simplemente "qué es un noticiero" y para responder recurren a la definición que propuso McKernan, diez años antes, para la *Encyclopedia of the Documentary Film*, de 2008[11]: "Como señala McKernan, el nombre

[8] DELPEUT, Peter. "Questions of Colours: Taking Sides". En: Fossati, Giovanna, Victoria Jackson, Breght Lameris, Elif Rongen-Kaynakçy, Sarah Street y Joshua Yumibe (eds.). *The Colour Fantastic. Chromatic Worlds of Silent Cinema.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018, p. 25.

[9] HERTOGS, Daan y Nico de Klerk (eds.). *Disorderly Order: Colours in Silent Film; The 1995 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996.

[10] Véanse, entre otros, HANSSEN, Eirik Frisvold. *Early Discourses on Colour and Cinema. Origins, Functions, Meanings.* Stockholm: Stockholm University, 2006; YUMIBE, Joshua. *Moving Color. Early Film, Mass Cultures, Modernism*. New Brunswick, New Jersey, Londres: Rutgers University Press, 2012; FOSSATI, Giovanna, Tom Gunning, Jonathon Rosen y Joshua Yumibe (eds). *Fantasia of Color in Early Cinema*. Amsterdam: EYE Cinema and Amsterdam University Press, 2015; FOSSATI, Giovanna, Victoria Jackson, Breght Lameris, Elif Rongen-Kaynakçy, Sarah Street y Joshua Yumibe. *The Colour Fantastic. Chromatic Worlds of Silent Cinema.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018. En el área latinoamericana cabe destacar la tesis de doctorado de DE CASTRO SOARES, Natália. *A cor no cinema silencioso do Brasil (1913-1931): produçao e linguagem*. Disertación presentada en la Escola de Comunicações e Artes de la Universidad de San Pablo como requisito para obtención de la Maestría en Medios y Processos Audiovisuales, 2014, Disponible en: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-24112014-085256/pt-br.php [Acceso: 9 de julio de 2020]. Asimismo, la reciente publicación *Nitrato argentino* que dedica dos capítulos a la cuestión del color: CAPPA, Carolina. "Experimentación cromática" y GIACOMINI, Florencia y Carolina Cappa. "Nombres del color". En: CAPPA, Carolina (ed.). *Nitrato argentino. La historia del cine en los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, 2019, respectivamente, pp. 65-83 y 84-88.

[11] MCKERNAN, Luke. "Newsreels series: United Kindom". En: Aiken, Ian (ed.). *Encyclopedia of the Documentary Film*. New York; Londres, Routledge, 2008, pp. 983-985.

'se usa con demasiada frecuencia como término general para cualquier tipo de noticia o actualidades', pero se aplica a una 'forma específica, a saber, una selección de noticias con una temática compartida, que se lleva a cabo en un solo carrete y se emite regularmente (generalmente una o dos veces por semana en los cines)'".[12] La cita da cuenta de la tardía definición del género cuya inestabilidad se denuncia (a la vez que se modela su idea) en 2008, retomando las características distintivas del género enumeradas por Peter Baechlin y Maurice Muller-Strauss en *Newsreels across the world* (1952), publicación fundacional, pero sin seguidores inmediatos y que, todavía en 2018, parece necesitar confirmación.[13]



Afiche del Pathé Journal, Pathé Frères

El modelo es definido por la Compañía Pathé que, en 1908, comienza a producir, regularmente con esas directivas, su *Pathé-faits-divers* –distribuido sólo en Francia– para lanzar, a partir de la década del 10, el *Pathé Journal* al mercado internacional.[14] Con las primeras entregas Pathé instala una forma concreta de "empaquetar y exhibir" las noticias que rápidamente será adoptada, entre otras, por compañías como Gaumont, Oskar Messter, Edison, Biograph, Vitagraph y Fox.[15] Un formato

[12] CHAMBERS, Jönsson y Winkel (eds.), *op. cit.*, p. 2. Las traducciones del inglés son de la autora.
[13] BAECHLIN, Peter y Maurice Muller-Strauss (eds.). *Newsreels across the World*. Paris: UNESCO, 1952, p. 9. Disponible en: http://unesdoc.unesco.org/images/0003/000301/030104eo.pdf [Acceso: 3 de octubre de 2019]. El carácter, a la vez, problemático y fundacional de esta publicación es destacado por Chambers et al.: "Aunque implícitamente influenciada por la Guerra Fría y regulada por la escasa información sobre la Unión Soviética y los países bajo su influencia, esta evaluación internacional de la industria de los noticieros (de posguerra) es la única de su tipo y continúa siendo una fuente de información extremadamente importante sobre el tema," CHAMBERS, Jönsson y Winkel (eds.), *op. cit.*, p. 5.
[14] MCKERNAN, Luke. "The Newsreel Audience". En: Chambers, Jönsson y Winkel (eds.), *op. cit.*, p. 36.
[15] MCKERNAN, Luke. "Newsreels". En: Abel, Richard (ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. London y New York: Routledge, 2005, p. 686.

que, como puntea Ben Brewster, no se modificará significativamente en los años siguientes debido a que la no ficción careció en la época silente de la presión estilística que en cambio tuvo la ficción.[16] Pathé no hace sino capitalizar (metafórica y literalmente) una práctica que había estado en la base de las primeras filmaciones: la voluntad de capturar para el público momentos de la vida cotidiana, de la ciudad y su movimiento. *La sortie des usines Lumière, a Lyon-Montplaisir,* el primero de los films Lumière era, como argumentan Baechlin y Muller-Strauss, "en cierto sentido un tema de noticiero", como lo serían las actualidades que le siguieron: las visitas oficiales que, ya en 1896, proponían Pathé y Gaumont a su público, y las "reconstrucciones" de guerras en Cuba y Boero realizadas antes del fin de siglo.[17] Una oferta que, poco a poco, cubre las temáticas más variadas y, aunque saltuaria y asistemáticamente, comienza a formar parte del programa que los productores compilan con películas de trucos y breves ficciones. Esa sistematización formal de Pathé se ve favorecida por "dos cambios revolucionarios en la industria" que tienen lugar alrededor de 1907: el de las condiciones de proyección y recepción (del cine ambulante a la sala donde la audiencia, siendo la misma, necesitaba un programa renovado) y de distribución internacional (de la venta a la renta de las películas).[18]

Fruto de la integración de fuentes variadas tanto extracinematográficas (*in primis*, la prensa escrita) como cinematográficas (vistas, actualidades, inclusive ficciones[19]), el noticiero, está confeccionado para colmar la avidez de novedades del espectador. Una forma ágil que lo pone en contacto "directo" con la modernidad sea en forma de noticias deportivas, científicas o mundanas que de los "rituales de poder" –ceremonias, desfiles militares, entierros.[20] Aunque no sólo informan –cuando informan–[21] sobre los acontecimientos internacionales, sino que además se regodean

[16] Brewster *apud*. GUNNING, Tom. "Before Documentary. Early Nonfictions Films and the 'View' Aesthetic (1997)". En: Kahana, Johathan (ed.). *The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism*. New York: Oxford University Press, 2016, p. 54.
[17] BAECHLIN y Muller-Strauss, *op. cit.*, p. 10.
[18] *Ibid*, p. 10.
[19] LUCHETTI, *op. cit.*, p. 305.
[20] PARANAGUÁ, *op. cit.*, p. 25.
[21] La noción misma de "información" contenida en los noticieros ha sido cuestionada en distintas claves. Para Sergio Wolf, "el noticiario construye su discurso retomando las ideas puestas en circulación por otros discursos sociales (políticos, estéticos, económicos, religiosos), que son, a su

con el escenario en que esos acontecimientos se producen, ofrecen al público la civilizada megalópolis del momento o el margen exótico. La noticia es el hecho y la forma de contar el hecho, de mostrarlo para asombrar al espectador. La noticia informa y al mismo tiempo divierte, se construye, precisamente, sobre la tensión entre un deber ser y otro.[22] Un vehículo de poder (además de orgullo nacional) pensado explícitamente para su mostración en el extranjero, basta recordar con Erik Barnouw que los países productores de cine son los "mismos que detentaban los imperios coloniales".[23] Pero no solo.

La operación que involucra la elaboración y distribución de los noticieros no consiste únicamente en la seducción de imaginarios. Como señalan Ciara Chambers, Mats

---

vez, expresados en otros medios y soportes (prensa, publicidad, radio, entre otros) y que "precisamente por expresar (…) lo aceptable en un momento histórico determinado, está condicionado por la censura implícita y explícita, impuesta por esos intereses dominantes", Wolf, *apud*. LUCHETTI, *op. cit.*, p. 311. En una línea similar, piensa McKernan, la relación entre los tiempos inmediatos de la prensa escrita y los noticieros de confección más lenta, pues esta última "se acostumbró a proporcionar la confirmación visual de lo que el otro medio había determinado que era noticia", MCKERNAN, "The Newsreel Audience", *op. cit.*, p. 36. A su naturaleza adherente al poder, en el espacio latinoamericano, se refiere Paranaguá: "Por supuesto, los noticieros enfocaron esencialmente el «ritual del poder», las formas de representación de los sectores dominantes, pero también expresiones del deporte y el folclore locales, a la manera de otras industrias culturales. Nacionalismo y provincianismo buscan su inserción en el nuevo espacio universal —hoy diríamos globalizado—, a través de la exaltación de la singularidad y las bellezas naturales. El documental hasta ahora homologado en la historia del cine, por sus ambiciones", PARANAGUÁ, *op. cit.*, p. 25. Parte de estas tensiones contribuyeron, según Luchetti, a la tardía entrada del género en la agenda académica: "De este modo, salvo contadas excepciones, el noticiario cinematográfico y los documentales clásicos o institucionales han sido excluidos de las discusiones más importantes de este campo de estudios, considerándolos, a lo sumo, antecedentes remotos del documental. Las variables tomadas en consideración para rechazar la pertenencia de estas producciones al campo de la producción documental versan sobre sus faltas o carencias (falta de calidad artística y de experimentación, de independencia, de un punto de vista – debido a la pretensión de neutralidad) o remiten a consideraciones de índole ideológica (promoción de un discurso dominante y de actitudes comunicacionales pasivas en el espectador), LUCHETTI, *op. cit.*, p. 303.

[22] Allegretti, apud. LUCHETTI, *op. cit.*, p. 320. Como señala la misma Luchetti en su artículo, esta doble dimensión fue relevada, en el campo hispanohablante por PAZ, María Antonia e Inmaculada Sánchez. "La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica". *Film-Historia*, IX (1), 1999, pp. 17-33 y por TRANCHE, Rafael y Vicente Sánchez-Biosca. *NO-DO. El Tiempo y la Memoria*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española, 2001.

[23] BARNOUW, Erik. *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1993, p. 23.

Jönsson y Roel Vande Winkel en la introducción al ya citado *Researching Newsreels*, el noticiero es utilizado para incidir en los mercados internacionales en dos sentidos:

> Es importante señalar que las empresas productoras de noticieros, activas a nivel internacional, se ocuparon principalmente de la producción de largometrajes para el mercado mundial. Para ellas, la producción y distribución de noticieros estaba más relacionada con la obtención de publicidad indirecta y prestigio para su marca comercial, que con la ganancia directa (del alquiler de noticieros) o el suministro de noticias. Las dimensiones internacionales de sus actividades permitieron a estas empresas a gran escala vender los noticieros a un precio menor de su valor a los empresarios nacionales, impidiendo por lo tanto a muchos productores locales establecer su propia empresa de noticieros. Solo en países relativamente grandes como Gran Bretaña, Alemania y Estados Unidos, las empresas locales pudieron resistir la fuerte competencia internacional y producir noticieros autóctonos.[24]

La cita tiene implicancias fundamentales para entender parte del fenómeno en Uruguay, tanto en lo que toca a la comercialización de largometrajes extranjeros, como en las posibles influencias sobre la producción autóctona. Aunque no es posible verificar, dada la falta de documentación e investigaciones específicas al respecto en el país, las condiciones de venta (por menor precio, como señala la cita) que las compañías distribuidoras obtenían para la exhibición de los mismos, sí es posible constatar sea la existencia de los principales noticieros extranjeros en el mercado local, tanto en Montevideo como en el interior del país, desde los años 10 y a lo largo de los 20, como su posición en la economía del programa: ubicados al principio de la función servían de introducción a la atracción central compuesta según el periodo por medio y largometrajes.[25] Esta modalidad que alinea las condiciones de proyección

[24] CHAMBERS, Jönsson y Winkel (eds.), *op. cit.*, p. 3, cursiva mía.

[25] La falta de investigaciones sobre la distribución de películas extranjeras en nuestro país durante el periodo silente dificulta un análisis cabal de la situación específica de los noticieros en el contexto. El vacío, sin embargo, no atañe sólo a nuestra academia y sus desidias. Como evidencia la investigación de Lucchesi Moraes sobre la distribución temprana de Pathé y Gaumont en América Latina, la ausencia de documentos sobre los intercambios en los archivos permite sólo la configuración de un mapa parcial sobre centros claves como México, Argentina o Brasil, LUCCHESI MORAES, Julio. "Cinema in the borders of the world: economic reflections on Pathé and Gaumont film distribution in Latin America (1906-1915)", *Cahiers des Amériques Latines* [en línea], n. 79, 2015. Disponible en: http://journals.openedition.org/cal/3680 [Acceso: 31 de julio de 2020]. Para nuestro caso, es posible rastrear fragmentariamente en programas de mano y prensa, la presencia en nuestro país de dos de los noticieros más importantes de los años 10 como el *Pathé Journal*, de la compañía homónima, y el

y recepción nacionales a las globales (y confirma la función "subalterna" de los noticieros tal como se definen en la cita), interesa por su diferencia, como veremos, con la posición de los noticieros de Chabalgoity en el programa.

Tampoco existe, en la actualidad, información sobre el rol efectivo de las compañías globales en la inhibición de la industria autóctona. Si bien se producen, desde los años 10, diversas "actualidades", [26] los datos disponibles sobre la forma "noticiero" están lejos de ser alentadores. No parece haber pasado de la segunda entrega el "Album social", una suerte de noticiero "del mundo elegante" que la Empresa Cinematográfica Nacional Oliver y Cía. estrena en 1919[27] y la versión vernácula del empresario más importante del periodo, el *Semanario Glücksmann. Información cinematográfica uruguaya*, aparece en las carteleras en época tardía, alrededor de 1928,

---

Semanario Eclair, de la Compañía Gaumont, noticieros distribuidos en Argentina, según Thompson, por las dos compañías más importantes del momento, el primero por Max Glücksmann, el segundo por la Sociedad General Cinematográfica y, es sensato suponer también en Uruguay, THOMPSON, Kristin. *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934*. Londres: British Film Institute, 1985, p. 54. Para los años 20, la compañía Glücksmann proyecta en sus cines los *Noticiarios Fox*, *Pathé Journal* y *Actualidad Gaumont*. Sobre el desarrollo posterior de los noticieros nacionales, véase PEREIRA COITIÑO, Antonio. "Las noticias en 35 milímetros. Aproximación a la producción y realización de la historia filmada", *Cuadernos del Claeh*, n. 98, 2ª serie, año 32, 2009/1, pp. 69-88 y MARCHESI, Aldo. *El Uruguay inventado: la política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Montevideo: Trilce, 2001.

[26] En 1921 Uruguay Film. Empresa Cinematográfica Nacional, de Henry Maurice, promete "actualidades locales permanentes", aviso publicado en la revista *Semanal Film* 59, octubre 29 de 1921, sd. Las entregas existentes como *Homenaje a los restos de Shackleton* (1922), *Sarandí 12 de octubre* (1923) o *El Excmo. Señor Presidente de la República Oriental del Uruguay, Ingeniero Don José Serrato* (c. 1924) dan cuenta, por su duración extensa y tema único, de su carácter de actualidades y no, como podría pensarse, de fragmentos de noticieros.

[27] La empresa, fundada en 1916 por los hermanos Mariano y Juan Oliver, produce entre otras las actualidades *Uruguay Skating Club* (1919) y *El notable raid automovilístico. Gran Premio del A.C.U. - 1919* (1919). En el mismo año exhibe dos entregas, también de carácter monográfico, pero en este caso la compañía no solo promete la periodicidad de los noticieros, sino que parece establecer, desde el título y subtítulo, su relación con la prensa (referente de los noticieros) y a la materialidad del papel: *Album social*, se llamará la serie y las entregas, "páginas": la "primera página" toma como objeto un festival de beneficencia femenino (y, de hecho, la misma película es producida por las organizadoras) y la "segunda página" es emprendida como cobertura de la llegada del escritor Amado Nervo al país y convertida rápidamente en "Sepelio de los restos del poeta", dado el fallecimiento súbito de Nervo en el país). Véase TORELLO, Georgina. "Filmografía". En: *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Yaugurú, 2018, pp. 225-56.

aunque a diferencia de su rival diez años antes, tiene una permanencia significativa emitiéndose, por lo menos, 52 ediciones hasta 1930.[28] Entre estos dos impulsos fuertes –por las compañías que las lideran, por las posibilidades económicas que tienen, pero también por los espacios de difusión que detentan– se colocan los noticieros de San José Film, por Juan Chabalgoity, productos de un esfuerzo unipersonal, precario y descentrado.

Esta breve lista de iniciativas permite sumar a Uruguay en la que confecciona Paulo Antonio Paranaguá para *El cine documental en América Latina* sobre los países productores de noticieros argentinos, brasileños y colombianos, y con la suma también, en parte, sugerir la valencia estratégica de ellos –con las salvedades del caso– que le da el investigador brasileño:

> No hay que olvidar que [los noticieros eran] la única competencia ejercida semana tras semana en la mayoría de las pantallas de América Latina, puesto que los noticieros europeos y norteamericanos se siguieron importando y proyectando hasta entrados los años sesenta, cuando los desalojó el predominio de la televisión. Desde el periodo mudo hasta entonces productores de varios países latinoamericanos elaboraron regularmente e impusieron en las pantallas de sus países sus propios noticieros.[29]

Dada la pérdida, a la fecha, de las películas de Oliver y Glücksmann, es imposible pensar con Paranaguá los términos de la "competencia" y de la "imposición", sin

[28] Los datos corresponden a programas de mano del periodo, aunque hasta el momento, no se encontró ninguna de las entregas de Glücksmann en Uruguay en los archivos nacionales. La empresa venía produciendo "actualidades" a nivel regional desde 1913, pero de manera "inconstante", SARATSOLA, Osvaldo. *Función completa, por favor. Un siglo de cine en Montevideo*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2005, p. 16. A partir del 1918, se consignan en la prensa uruguaya, entre otras, las siguientes: *Una mañana en el Prado* (1918), *La Moda* (1919), *Actualidad Día de la raza* (1921), *Desfile en el Parque Rodó* (1924). Véase TORELLO, *Id*.

[29] PARANAGUÁ, *op. cit*., p. 25. La lista de noticieros compilada por Paranaguá comprende: "el *Film Revista Valle* (Federico Valle, Argentina, 1920-1931) tiene una regularidad semanal de la que carecía su antecesor y principal competidor, las *Instantáneas Max Glücksmann* (Max Glücksmann, Argentina). Asimismo, el *Rossi Atualidades* (Gilberto Rossi, Sao Paulo, 1921-1931) supera en longevidad al *Cinejornal Brasil* (Alberto y Paulino Botelho, Río de Janeiro, 1912-1913), *Recreio-Ideal-Jornal* (Eduardo Hirtz, Porto Alegre, 1912), *Odeon Jornal* (Francisco Serrador, Río de Janeiro, 1916 y 1927), *Solé Sombra* (Independencia-Oranía, Sao Paulo, 1923-1929), *Brasil Atualidades* luego *Filme Jornal* (Botelho Filme, Río de Janeiro, 1925-1927), *Atualidades Matarazzo* (Sao Paulo, 1927), *Jornal Serrador* o *Serrador Jornal* (Francisco Serrador, Río de Janeiro, 1928-1930). Algo semejante ocurre con el *Noticiero Nacional* (Acevedo e Hijos, Colombia, 1923-1946)" *Id*.

embargo, la existencia de los nitratos de San José Film permite empezar a revisar prácticas, elaborar hipótesis e indagar sobre estrategias, formatos y estéticas.



Afiche de San José Film, de Juan Chabalgoity, 1925. Fuente: Centro de Documentación de Cinemateca Uruguaya

Si los noticieros de Chabalgoity siguen a rajatabla no sólo la variación temática y la duración (unos diez minutos por entrega) propias del "noticiero" hegemónico, sino también aspectos formales como la presencia de títulos e intertítulos que dan marco a las noticias, es ineludible, en este apartado sobre el surgimiento y desarrollo del género, realizar ajustes, para nuestro caso, a la definición canónica de McKernan, una definición que funde dos categorías distintas como el formato (la combinación efectiva de noticias breves de carácter internacional, agrupadas en un carrete) y las condiciones de producción/distribución (la frecuencia "semanal o bisemanal" en que aparecían). En primer lugar, es necesario problematizar la noción misma de "periodicidad" fundante de la definición de "noticiero". La "frecuencia regular, semanal o quincenal" supone condiciones de producción "industriales", o por lo menos semi-industriales, que excluyen potencialmente (y no sólo[30]) toda experiencia artesanal, fragmentaria y ocasional que con el formato noticiero se practicó desde los márgenes, a nivel local y en buena parte

[30] Véase VERGARA y Krebs, "Por pantallas y páginas", *op. cit.*

del continente. La "periodicidad" resulta funcional a la producción hegemónica y, de hecho, reproduce en sede académica –si la pensamos con los mismos Chambers, Jönsson y Vande Winkel, citados más arriba– las tensiones creadas entre los noticieros foráneos y locales. Más que una periodicidad neta es necesario concebir, en su lugar, una "vocación de periodicidad"; noción que permite sopesar la distancia existente entre el proyecto y precariedad material, económica, efectiva.

El segundo ajuste atañe a la representación del mundo que ofrece Chabalgoity a sus espectadores. Si Pathé o Fox proponen al público, en cada entrega, la vuelta al mundo y con ella una inmersión en el universo transnacional y cosmopolita, dicha oferta es, bravucona y programáticamente, encorsetada por Chabalgoity en los límites del departamento. En esta miniaturización es posible entender la dilatación de las estrategias espectaculares desplegadas por el maragato[31]: la oferta de sus noticieros no era la del viaje a lo desconocido, sino la del reconocimiento –mejorado, exaltado, bello– de lo propio. Su obra se alinea, en este sentido, con el deber ser del cine uruguayo del periodo, pero a la vez contiene el germen de una tensión interna. Si hasta ese momento la capital del país, centro cultural por excelencia, había sido el eje primordial (único) de la operación cinematográfica y sus imágenes, estos noticieros instalan otro eje que no pasa desapercibido en la época:[32]

> Como se sabe Chabalgoity está empeñado en un patriótico esfuerzo que consiste en filmar diversos motivos de interés público para exhibir en otras localidades los adelantos de la ciudad y la campaña del departamento. En este sentido, Chabalgoity puede decirse que es un incomprendido dentro de nuestro ambiente. Sin embargo, nosotros *consideramos que hace*

[31] Se llama "maragato" al habitante u originario del departamento de San José, Uruguay.

[32] La mostración del interior del país fue centro de interés del Carlos Alonso, director de la ficción *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* (1932) y del proyecto *Mi madre patria* (1928-1930), "recopilación de la realidad geográfica del país y de los 19 departamentos," según se consigna en el Archivo Dassori del CDC - CU. Véase TORELLO, *op. cit.*, p. 210-211. Sobre el corpus fílmico, custodiado en ANIP, se elaboró "Legado fílmico de Carlos Alonso", un proyecto de investigación, restauración y difusión, en 2009, de iniciativa conjunta del Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra (SODRE) y Cinemateca Uruguaya, dirigido por Manuel Martínez Carril y el delegado del SODRE, Juan José Mugni, pero no se llevó a cabo. Agradezco a Juan José Mugni dicho documento. En 2020, el equipo de investigación de la Universidad Católica del Uruguay, integrado por Felipe Bellocq, Macarena Fernández Puig y Carolina Curti, desarrolló el proyecto "El gran film del Uruguay" y obtuvo para realizarlo la beca "Modern Endangered Archives Program" de la Biblioteca de la Universidad de California (UCLA).

> *mucho bien ese localismo* de la San José Film y lamentamos que el joven nombrado no obtenga el apoyo público y oficial que se merece por su constancia, su inteligencia y su actividad.[33]

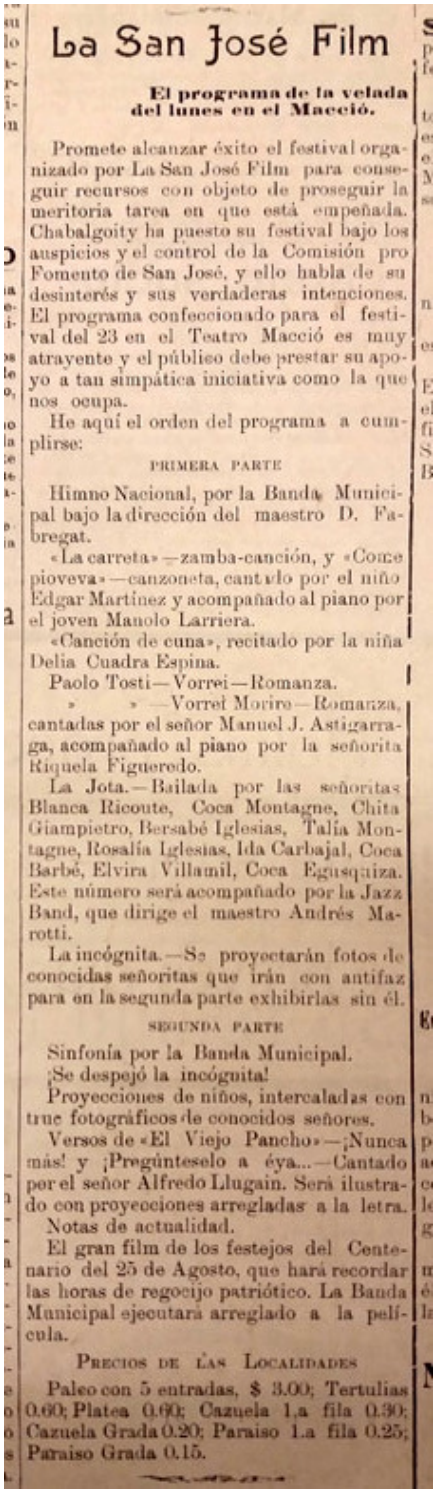
Finalmente, si los noticieros internacionales suelen, tanto a nivel global como en el país, formar parte de tupidos programas cinematográficos que incluyen breves films cómicos y largometrajes ficcionales, los noticieros de San José Films son la atracción principal de los programas y la única de carácter cinematográfico. Por ejemplo, el programa del primer noticiero en octubre de 1924, se combina con una serie de "vistas fijas de las Legiones de Templanza y reuniones de Kermesse en lo de Sambarino".[34] Un programa que sigue, no sólo las tendencias locales de la época que unían, sin conflicto, lo fijo y lo móvil, sino las de tipo social: la lucha contra el alcoholismo de las Legiones, en general, femeninas, y la representación de la recreación mundana.[35] El de 1926, significativo porque se organiza para solventar futuras películas de la empresa, tiene una estructura que lo acerca al espectáculo de variedades. Amén del noticiero sobre los festejos del Centenario del 25 de agosto, acompañado por la Banda Municipal, la velada prometía:

> Como novedad se pasarán una serie de caricaturas de personas conocidas y otro grupo de señoritas de nuestra sociedad cuyos rostros permanecerán en incógnito despertando la curiosidad del público. Un grupo de niñas bailarán una jota que ha de ser un número novedoso y que merecerá el aplauso general. Por último, desfilarán en la pantalla las fotografías de 45 niños y niñas de hogares maragatos significando una agradable exhibición de belleza infantil.[36]

El anuncio anticipa la recepción maravillada del público ante ese "localismo" encarnado en variantes de sí mismo (de imágenes deformadas o veladas), que el programa le ofrece. Un espejo que, en las notas sucesivas, se vuelve más detallado, con datos específicos sobre el programa y la nómina de los 45 niños. Si en la propaganda del primer cine había jugado un rol clave la invitación al público general, en la prensa cotidiana, a verse proyectado en la pantalla –en imágenes tomadas

[33] "La San José Film. La velada que celebrará el 23 en el Macció", *Los Principios*, 14 de agosto de 1926, p. 1.
[34] "Actualidades de San José", *Los Principios*, 16 de octubre de 1924, p. 2.
[35] Sobre la concomitancia, en Uruguay, de la proyección de diapositivas y película en las salas cinematográficas durante los años 10 y 20, véase TORELLO, *op. cit.*, pp. 77-110.
[36] "La San José Film. La velada que celebrará el 23 en el Macció", *op. cit.*, p. 1.

durante el día–, aquí el gesto se exacerba mediante la convocatoria concreta, individual, con nombre y apellido.



La San José Film

El programa de la velada del lunes en el Macció.

Promete alcanzar éxito el festival organizado por La San José Film para conseguir recursos con objeto de proseguir la meritoria tarea en que está empeñada. Chabalgoity ha puesto su festival bajo los auspicios y el control de la Comisión pro Fomento de San José, y ello habla de su desinterés y sus verdaderas intenciones. El programa confeccionado para el festival del 23 en el Teatro Macció es muy atrayente y el público debe prestar su apoyo a tan simpática iniciativa como la que nos ocupa.

He aquí el orden del programa a cumplirse:

PRIMERA PARTE

Himno Nacional, por la Banda Municipal bajo la dirección del maestro D. Fabregat.

«La carreta»—zamba-canción, y «Come pioveva»—canzoneta, cantado por el niño Edgar Martínez y acompañado al piano por el joven Manolo Larriera.

«Canción de cuna», recitado por la niña Delia Cuadra Espina.

Paolo Tosti—Vorrei—Romanza.

» » —Vorrei Morire—Romanza, cantadas por el señor Manuel J. Astigarraga, acompañado al piano por la señorita Riquela Figueredo.

La Jota.—Bailada por las señoritas Blanca Ricoute, Coca Montagne, Chita Giampietro, Bersabé Iglesias, Talía Montagne, Rosalía Iglesias, Ida Carbajal, Coca Barbé, Elvira Villamil, Coca Egusquiza. Este número será acompañado por la Jazz Band, que dirige el maestro Andrés Marotti.

La incógnita.—Se proyectarán fotos de conocidas señoritas que irán con antifaz para en la segunda parte exhibirlas sin él.

SEGUNDA PARTE

Sinfonía por la Banda Municipal.

¡Se despejó la incógnita!

Proyecciones de niños, intercaladas con truc fotográficos de conocidos señores.

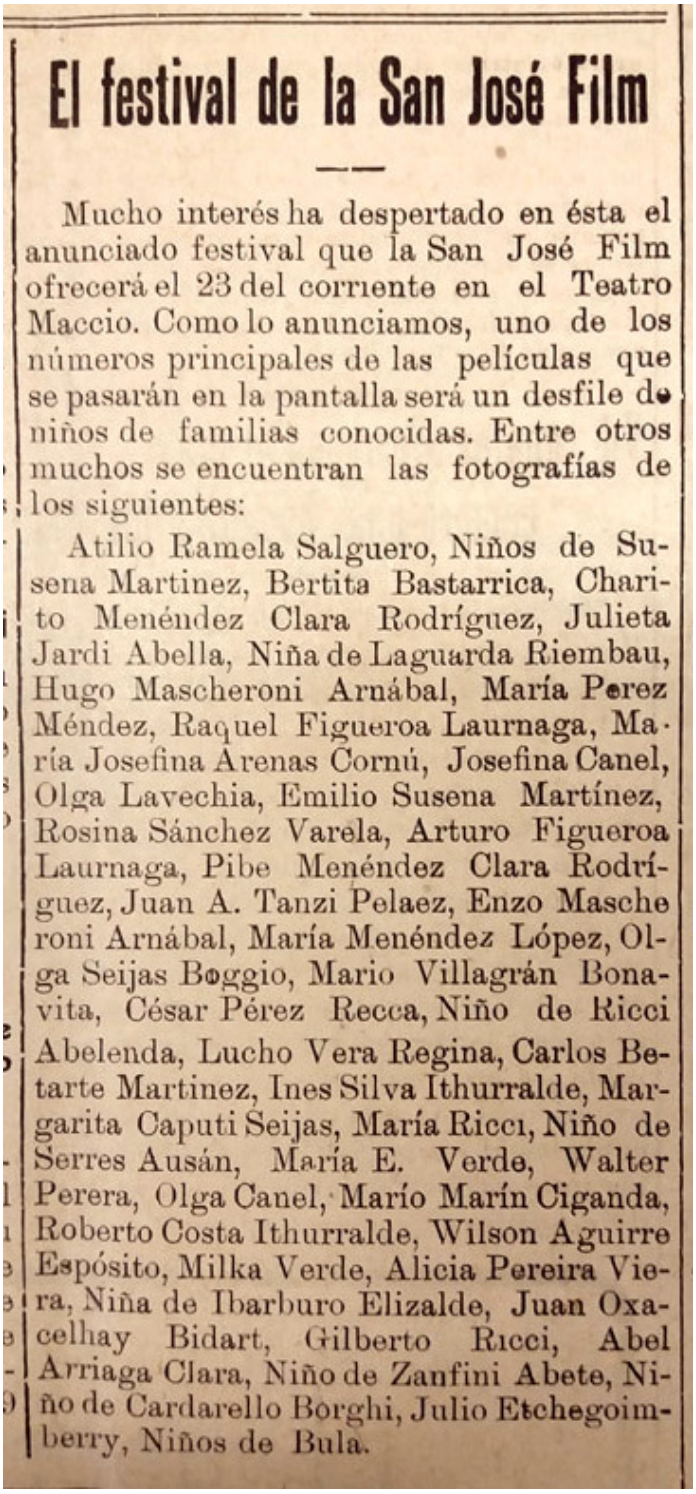
Versos de «El Viejo Pancho»—¡Nunca más! y ¡Pregúnteselo a éya...—Cantado por el señor Alfredo Llugain. Será ilustrado con proyecciones arregladas a la letra.

Notas de actualidad.

El gran film de los festejos del Centenario del 25 de Agosto, que hará recordar las horas de regocijo patriótico. La Banda Municipal ejecutará arreglado a la película.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

Palco con 5 entradas, $ 3.00; Tertulias 0.60; Platea 0.60; Cazuela 1.a fila 0.30; Cazuela Grada 0.20; Paraiso 1.a fila 0.25; Paraiso Grada 0.15.

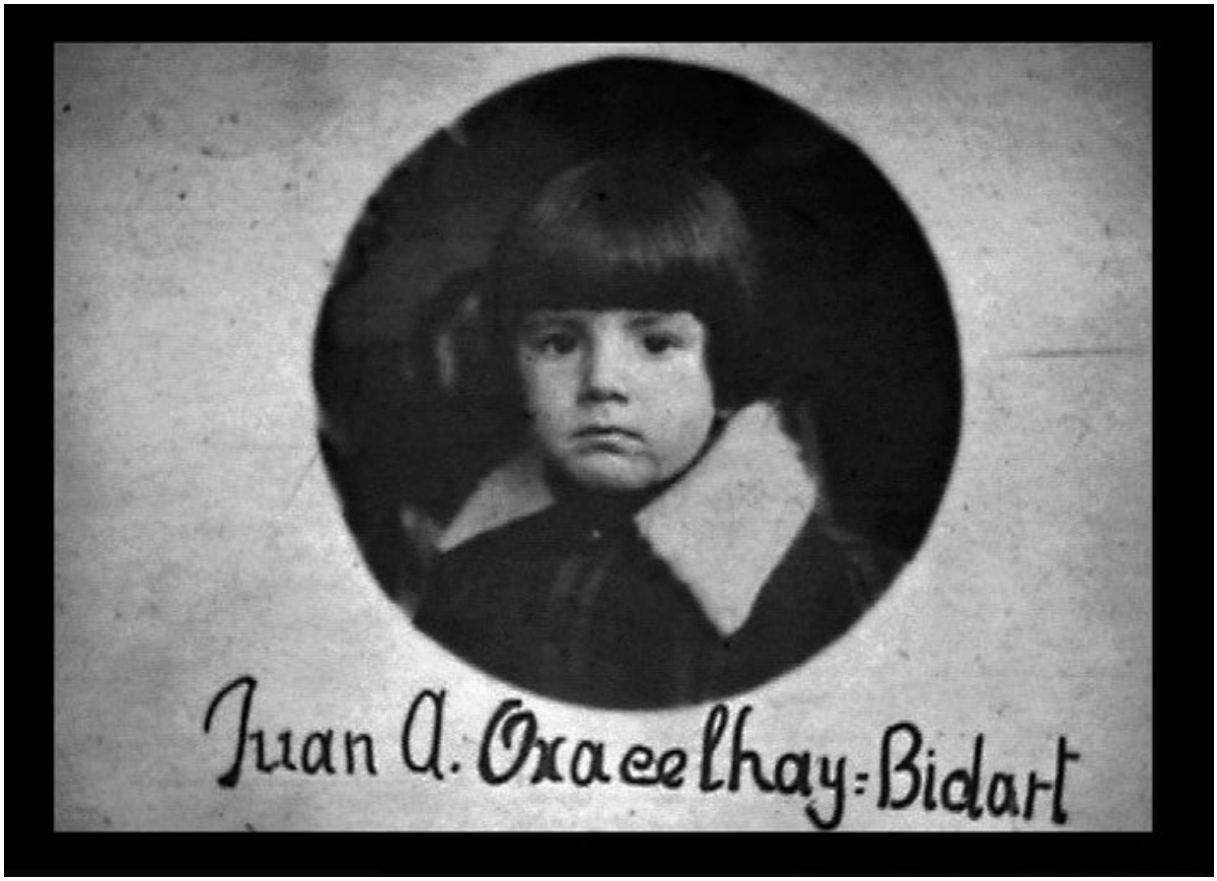


El festival de la San José Film

Mucho interés ha despertado en ésta el anunciado festival que la San José Film ofrecerá el 23 del corriente en el Teatro Maccio. Como lo anunciamos, uno de los números principales de las películas que se pasarán en la pantalla será un desfile de niños de familias conocidas. Entre otros muchos se encuentran las fotografías de los siguientes:

Atilio Ramela Salguero, Niños de Susena Martinez, Bertita Bastarrica, Charito Menéndez Clara Rodríguez, Julieta Jardi Abella, Niña de Laguarda Riembau, Hugo Mascheroni Arnábal, María Perez Méndez, Raquel Figueroa Laurnaga, María Josefina Arenas Cornú, Josefina Canel, Olga Lavechia, Emilio Susena Martínez, Rosina Sánchez Varela, Arturo Figueroa Laurnaga, Pibe Menéndez Clara Rodríguez, Juan A. Tanzi Pelaez, Enzo Mascheroni Arnábal, María Menéndez López, Olga Seijas Boggio, Mario Villagrán Bonavita, César Pérez Recca, Niño de Ricci Abelenda, Lucho Vera Regina, Carlos Betarte Martinez, Ines Silva Ithurralde, Margarita Caputi Seijas, María Ricci, Niño de Serres Ausán, María E. Verde, Walter Perera, Olga Canel, Mario Marín Ciganda, Roberto Costa Ithurralde, Wilson Aguirre Espósito, Milka Verde, Alicia Pereira Viera, Niña de Ibarburo Elizalde, Juan Oxacelhay Bidart, Gilberto Ricci, Abel Arriaga Clara, Niño de Zanfini Abete, Niño de Cardarello Borghi, Julio Etchegoimberry, Niños de Bula.

Izq: Programa de la velada cinematográfica en el Teatro Macció en *Los principios*, 21 de agosto de 1926
Der: El festival de San José Film y las proyecciones fijas. Lista de niños que aparecerán en la pantalla del teatro en *Los principios*, 19 de agosto de 1926



Uno de los niños proyectados en el festival. Fuente: Publicación de Ato Pugliese del 30 de julio de 2015 en el sitio de Facebook "REALIZADORES MARAGATOS".

La San José Film: una (cautelosa) "revolución cinematográfica"

Juan Chabalgoity se forma, como parte de los cineastas de la época, en el ámbito de la fotografía, practicada por su padre y hermanos, no sólo como oficio "puramente comercial" sino por sus "posibilidades artísticas".[37] Comienza su carrera profesional en 1916 como colaborador gráfico en la prensa de su ciudad, y en 1922 trabaja en el negocio de fotografía familiar junto con su hermano Francisco. Esa fusión de fotografía y periodismo sirve para pensar, dadas las fuertes afinidades entre el

[37] La cita proviene de un documento-entrevista depositado en el Centro de Documentación Cinematográfica, Cinemateca Uruguaya (CDC - CU), en el que se relata la carrera de Juan Chabalgoity citando, frecuentemente, sus palabras entrecomilladas. Las seis carillas que componen el documento lucen el membrete International Films y, al final, el lugar y el año en que fue escrito (San José, febrero de 1963), pero no figura el nombre del autor. De aquí en más lo cito como: Entrevista CDC, 1963.

género escrito y la versión en movimiento, su futura dedicación a los noticieros, pero es su entrada en contacto directo con parte de la comunidad cinematográfica del momento que determina el inicio de San José Film.

En un sótano oscuro se inaugura la historia, recuerda el cineasta en una entrevista de 1963. [38] Allí conoce cuarenta años antes "los secretos técnicos de su arte" de manos de Henry Maurice, camarógrafo francés radicado en el país, presunto ex operador de la Pathé Frères de París, en 1923 corresponsal de la Fox Film y, seguramente, una de las figuras más activas del momento en la filmación de películas y la comercialización de equipos en Uruguay.[39] El dato, además de tener el tono del mito –sótano, oscuridad, secretos– capta para el relato sobre cine nacional de manera precisa, el pasaje del *know-how* extranjero al uruguayo y de los procesos de formación amateur durante el periodo que, como también recuerda, no se reducen al sótano. De hecho, Chabalgoity aprende también a plena luz, desempeñándose como asistente de Maurice tanto en el rodaje de la ficción *Almas de la Costa* (Borges, 1924) como en *La llegada de los Olímpicos* (1924), sobre los campeones futbolísticos uruguayos, actualidad producida para la empresa Max Glücksmann, una de las más importantes de la región. En el mismo periodo conoce a otro fotógrafo-cineasta, Isidoro Damonte y a Bernardo Glücksmann, director de la sede montevideana de la empresa, las otras dos figuras clave de la época.[40] Su testimonio de 1963 da cuenta de parte de las redes establecidas en el periodo entre el margen y el centro, de un inédito mapa de afinidades que necesita, para completarse, de investigaciones futuras.

[38] Entrevista CDC, 1963.

[39] Id. Sobre Maurice véase "La cinematografía en el Uruguay," *La Razón*, 2 de agosto de 1919, p. 5.

[40] Sobre la carrera fotográfica de Isidoro Damonte véase VON SANDEN, Clara Elisa. "La imagen del Uruguay dentro y fuera de fronteras. La fotografía entre la identidad nacional y la propaganda del país en el exterior. 1866-1930". En: Broquetas, Magdalena (coord.), Mauricio Bruno, Clara von Sanden e Isabel Wschebor (eds.). *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales 1840-1930*, Montevideo: Centro de Fotografía, 2011, pp. 200-232 y BRUNO, Mauricio (coord.). *Usos, itinerarios y protagonistas de la fotografía en Uruguay. Documentos para su historia (1915-1990)*. Montevideo: CDF, 2019. Disponible en: https://issuu.com/cmdf/docs/libro_fuentes_2 [Acceso: 21 de abril de 2020]. Sobre su participación en el campo cinematográfico: TORELLO, *op. cit.*, pp. 48-57 y 177-206. Se ocupa extensamente de Bernardo Glücksmann SARATSOLA en el libro ya citado.



Maurice corresponsal de la Fox-Film. Aviso en *Montevideo Film*, n. 2, 6 de noviembre de 1923
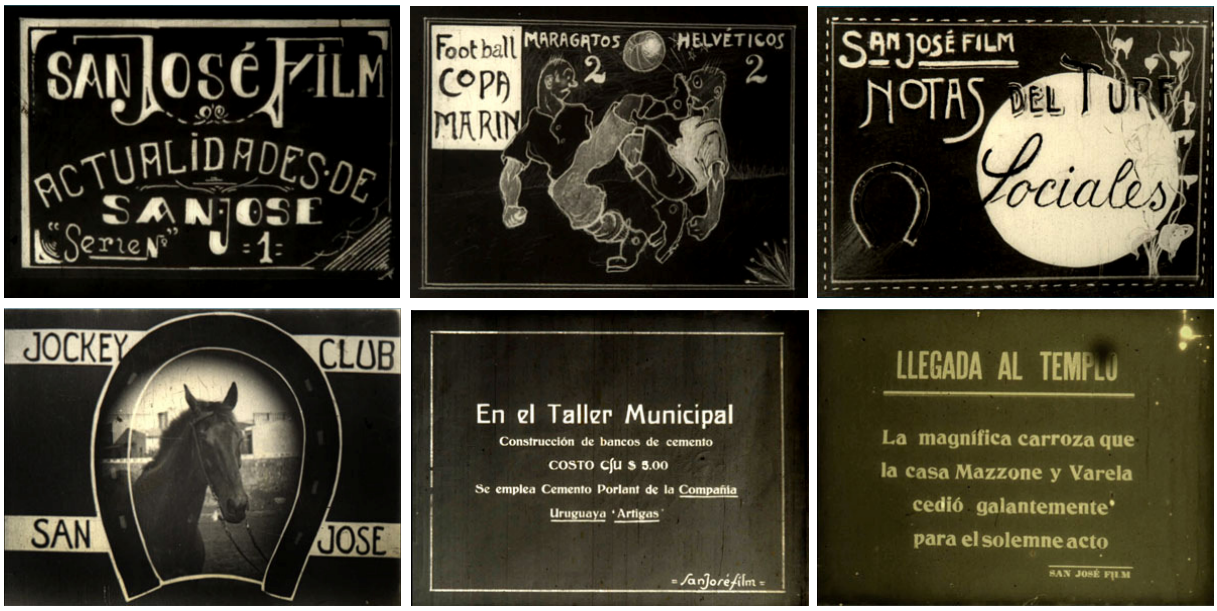
La importancia de estas redes es evidente: es el propio Maurice quien vende al maragato la cámara que da comienzo material a San José Film.[41] El dato interesa no sólo porque marca un comienzo, sino porque la venta se inscribe en un proyecto de largo aliento del francés para el fomento de la cinematografía en el interior de nuestro país, como aparece en la revista especializada *Semanal Film*. De hecho, en 1921 Maurice anuncia en dicha revista la venta de "la primera máquina cinematográfica construida por completo en el país," un producto cuyo bajo precio y excelente calidad la haría competitiva en el mercado.[42] Y la semana siguiente explica en el artículo "Una revolución cinematográfica" que, en sus viajes por el interior del Uruguay, notó las dificultades de acceso a los medios de comunicación. "Cuando verificaba tan triste realidad, mi mente fue directamente hacia el cinematógrafo, ese admirable invento que ha venido a revolucionar los métodos escolares, dando un desarrollo enorme a la cultura y sirviendo por igual para los niños como para los adultos."[43] Individuadas las dificultades de

[41] Entrevista CDC, 1963.
[42] "El Cine en casa," *Semanal Film*, n. 61, 12 de noviembre de 1921, sd.
[43] M. H. "Una revolución cinematográfica", *Semanal Film*, n. 62, 19 de noviembre de 1921, sd.

instalación del medio en los pueblos del interior (falta de conocimiento técnico, de energía eléctrica, los elevados costos de su producción, los peligros de incendio, etc.), Maurice apostó por un mercado amateur capaz de incidir en la difusión de la educación y el acceso al cine a nivel nacional, ofreciendo –y por supuesto el artículo es también promocional– a un precio reducido la máquina por él confeccionada a fin de "poner este aparato al alcance de todas las personas" y "llenar una necesidad colectiva".[44] Aunque fracasado, su proyecto y declaraciones son una entrada a las ideas que circulaban en el campo sobre el interior como espacio posible de desarrollo cinematográfico. Y, desde esta perspectiva, San José Film es la concreción más tangible de esa "revolución".

Experimentación con las formas: la animación corpórea

Los noticieros de Chabalgoity ofrecen la variedad temática dictada por el género, acompañada por una sugestiva variación en los intertítulos que, además de utilizar frases ocurrentes, comentan –cómplices o distanciadas– lo mostrado, alternando gráficamente entre la discreción de la letra blanca sobre fondo negro y pueriles dibujos a mano, pruebas caligráficas, máscaras, cuadros, fotografías, vale decir muchas de las técnicas trasladadas de su profesión de fotógrafo.



Los intertítulos de San José Film. Fuente: Archivo Fílmico y de la Imagen de San José- Colectivo Los Filmadores y Homero Pugliese depositado en Cinemateca Uruguaya

[44] *Id.*

Como la carta citada al principio, los noticieros contienen el "documento" y la glosa de ese documento, el juego, un marco. En ese marco se compagina –balanceando humores– la conmemoración patriótica con la nota de turf, el lanzamiento de jabalina con la gimnasia de niñas en la escuela, el sepelio oficial con el gabinete de rayos x, los oradores ilustres con los estudiantiles, el paisaje natural con el minucioso plan de obras públicas. Se contribuye a forjar un "mito del progreso" que une el departamento de San José con Montevideo y, por extensión, con el mundo. Esa relación problemática y nunca suficientemente desarrollada entre la construcción de la nación y la cinematografía que había tomado forma en el discurso oficial e independiente uruguayo ya desde los años 10, cristaliza en sus noticieros-vidriera de la edilicia próspera, el comercio pujante, la democracia moderna, el futuro prometedor. Sus intensiones promocionales, de hecho, no pasan desapercibidas: desde la prensa su empresa se define en términos de "patriótico esfuerzo".[45]



Fotogramas de *Del film San José Social (En preparación), Actualidades de San José, n. 4*, San José Film, c. 1926.[46]

San José Film atiende, además, al imperativo regional de mostrar a la elite. Crea lo que la investigadora Irene Marrone llama para el contexto argentino el "album del patriciado".[47] Chabalgoity lo hace en dos versiones: a través del desfile en cada evento ante una cámara inmóvil (¿extasiada?) o, su reverso, el paneo lento de los patricios cuando descansan en las gradas del hipódromo. Pero además, capitaliza el hedonismo, va más allá. En el cierre de uno de los noticieros estimula a la audiencia con un *tráiler* en el que anuncia el próximo "Film Social".

[45] "La San José Film. La velada que celebrará el 23 en el Macció", *op. cit.*

[46] Si bien se conservan las cinco actualidades, es posible que sus contenidos hayan sido alterados/reubicados posteriormente. Eso explicaría por qué la numeración de los títulos iniciales de las actualidades y las fechas de los fragmentos internos no siguen, necesariamente, el orden cronológico: n. 1 y n. 2 son de 1925, n.3, sería de c. 1927; n. 4 de c. 1926 y n. 5 de c. 1927-1928.

[47] MARRONE, Irene. *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003, pp. 33-34.

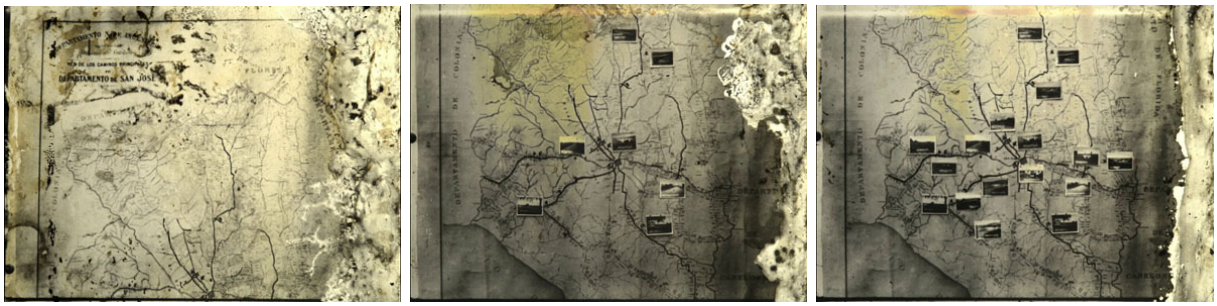
Lo que se ve en este caso no es solo la casta de los eventos (identificable por el que sabe, pero anónima para el que no, y para nosotros), sino a tres muchachas jóvenes –identificadas por sendos intertítulos– en un plano medio que dialogan con el operador, ajustan su imagen para la cámara, posan ostensiblemente y ríen despreocupadas. Este "álbum" en movimiento de la juventud ciudadana ya no necesita del evento-pretexto, como el del programa del 26, para cubrir las intenciones de promoción de una clase, de maneras de pensar la sociedad e, inclusive, del deber ser del cine. Se anuncia como *pura* mostración.

Chabalgoity abraza también el *côté* lúdico de los noticieros de la época, con directivas que buscan, al mismo tiempo, informar y divertir, una mezcla que las publicaciones ilustradas de la época, tanto a nivel local como internacional, habían trabajado desde temprano y cuyas implicaciones para el caso de nuestro cineasta, colaborador activo en la prensa, cobran particular relevancia.[48] En el campo cinematográfico su práctica es legible como resabio del cine de atracciones, para pensarlo con Gunning o, según el modelo de Rafael Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, como adherencia no tanto a una forma de "periodismo cinematográfico" sino de "espectáculo informativo".[49] Apelando a audiencias maduras, pero también infantiles, recurre a distintas técnicas de animación. Sus animaciones, las primeras que se conocen hasta el momento en Uruguay, se presentan en clave "seria", operativa, por ejemplo, mediante un mapa del departamento en que aparecen, progresivamente, fotografías de las obras públicas. Aquí lo mecánico funciona como prueba moderna, performativa, de los avances edilicios de la región, porque la modernidad está hecha de ladrillos y cemento, pero también de celuloide. Más distendida, la técnica se encuentra en el intertítulo de un

[48] Sobre las relaciones estrechas, en Uruguay, entre prensa y cine en la época, incluso entendido como calco, de un medio a otro, de "entretenimientos", véase TORELLO, *op. cit.*, pp. 104-106.

[49] Rafael Tranche y Vicente Sánchez-Biosca "señalan que los noticieros habrían surgido de la mixtura de las actualidades con el documental en tanto registro, y con las variedades –un cine de entretenimiento y de curiosidades, más alineado al 'placer por lo ficcional'-. Su hipótesis, por lo tanto es que en un primer momento los noticieros habrían estado más cerca del 'espectáculo informativo' que del 'periodismo cinematográfico'", *apud*. VERGARA, Ximena y Antonia Krebs. "Prolongaciones de la prensa moderna. Difusión masiva e inmediatez en los noticieros cinematográficos chilenos (1927-1931)". En: Villarroel, Mónica (coord.). *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*, Santiago: LOM, 2016, p. 242.

segmento institucional sobre el comercio de ganado: entre las palabras "Marca de las Haciendas" se forma progresivamente, en el fondo negro, un pez blanco, con reminiscencias de *Le retapeur de cervelles* (1910) de Émile Cohl, no sólo por la combinación cromática, sino por el movimiento caricatural de los ojos del pez.



Capturas de pantalla del mapa animado, *Actualidades de San José, n. 4*, San José Film, c. 1926.

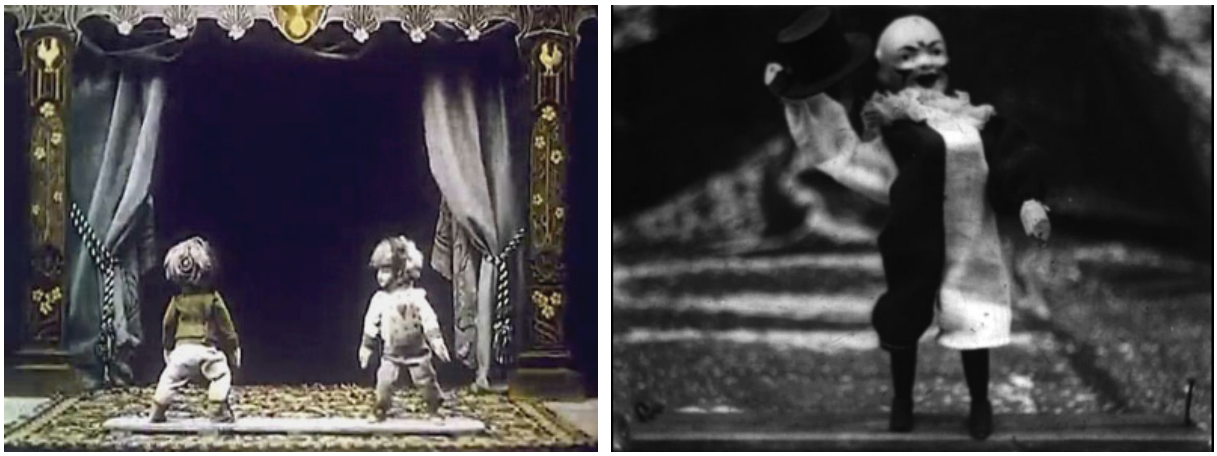


La animación de los ojos. Capturas de pantalla de *Le retapeur de cervelles* (Émile Cohl, 1910) y de Marca de las Haciendas, *Actualidades de San José, n. 3*, San José Film, c. 1927.

Siguiendo los pasos de las animaciones practicadas, desde los comienzos del cine, por los pioneros como el citado Cohl, J. Stuart Blackton, Segundo de Chomón, Edwin S. Porter y Ferdinand Zecca y que tendrá ciento desarrollo, en varias modalidades, en América Latina en manos, entre otros, de Quirino Cristiani, Andrés Ducaud, Alfredo

Serey, Nicolás Martínez, Carlos Borcosque y Gilberto Rossi,[50] Chabalgoity emplea la técnica de la animación corpórea o *stop motion*, para anunciar entregas futuras, en el cierre de dos noticieros.

Tomando como referencia *El teatro eléctrico de Bob* (Segundo de Chomón, 1906) que había asombrado a los niños de principios de siglo, en una de ellos, muestra un payaso de vestido bicolor, que saluda con su galera y, volviendo literal la expresión, "saca de la galera", mágica y sucesivamente, pequeños carteles que anuncian el próximo film. Y si los movimientos dinámicos por el espacio del muñeco parecen eco de los beligerantes antepasados protagonistas de *El teatro eléctrico*, desde el punto de vista técnico la referencia es clara: la misma tablita que servía para crear la animación del español, la vemos aquí, en posición y longitud similares. Una cita, quizá un homenaje.



Capturas de pantalla de *El teatro eléctrico de Bob* (Segundo de Chomón, 1906) y de *Actualidades de San José, n. 1*, San José Film, 1925.

[50] Cabe mencionar, entre esas experiencias, el caso de Argentina y las sátiras políticas "animadas" como *La intervención de la Provincia de Buenos Aires* (Quirino Cristiani, 1916), *El apóstol* (Quirino Cristiani, 1917), *Sin dejar rastros* (Quirino Cristiani, 1918), *Una noche de gala en el Colón* (Andrés Ducaud, 1918), *El viaje de Marcelo* (Andrés Ducaud, 1922) y *Peludópolis* (Quirino Cristiani, 1931); el de Chile con los dibujos animados *La transmisión del mando presidencial* (Alfredo Serey y Nicolás Martínez, 1921) y *Vida y Milagros de don Fausto* (Carlos Borcosque, 1924) y el de Brasil, con *Aventuras de Bille e Bolle* (Gilberto Rossi, 1918), *Tico Tico animado* (Rossi Filme, 1921). Véase GIONCO, Pamela. "Primeras manifestaciones argentinas de sátira política animada. El humor gráfico político en movimiento". En: Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, p. 179-194. Véase también LÓPEZ, Ana M. "Animation". En: Balderston, Daniel, Mike Gonzalez, Ana M. López (eds.). *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*: A-D., v. 1. Londres, New York: Routledge, 2000, pp. 81-82.

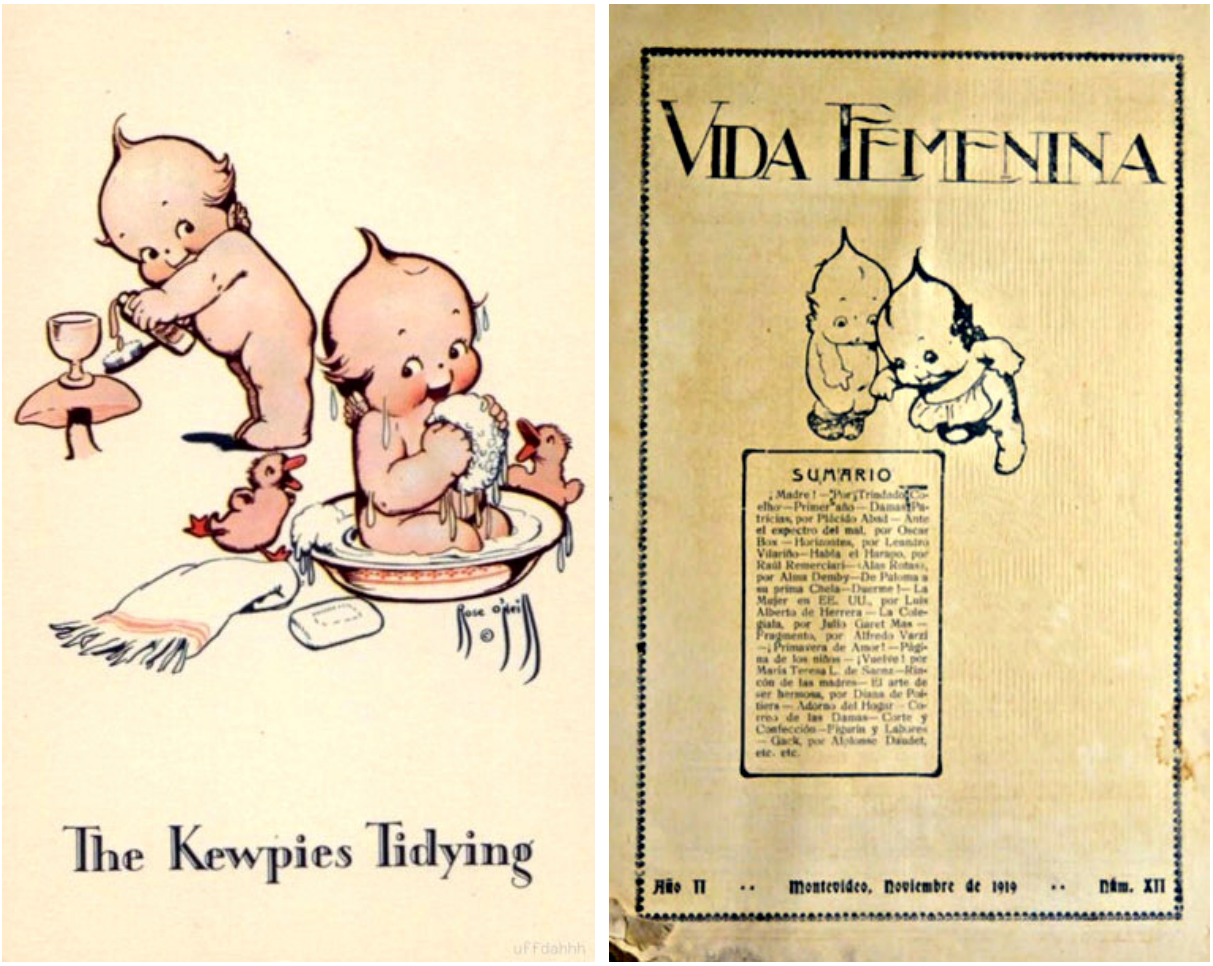
Con este muñeco articulado, de confección casera, ostensiblemente artesanal, Chabalgoity se mueve en dos niveles: mientras que apela a la audiencia infantil por su referencia al teatro de títeres, aquí gracias al truco cinematográfico despojado del titiritero –del contrato que todo niño hace de no verlo– el "chiste" de la galera es para los adultos.

La artesanía dejará paso, en otra entrega, a un par de industriales muñecos tipo Kewpie, producidos por primera vez en 1912 en Alemania, y considerados uno de los primeros juguetes creados a escala masiva. La modernidad que Chabalgoity propone a nivel técnico se une, en la nueva animación, al uso de estos cupidos (de allí el nombre Kewpie) creados como historieta por la norteamericana, embanderada del movimiento "New Woman", Rose Cecil O'Neill para la revista *Ladies' Home Journal*, y distribuidos como juguete luego por todo el mundo.



Kewpie Doll, en su caja original con los dibujos de Rose O'Neill y fotogramas de *Actualidades de San José, n. 3*, San José Film, c. 1927.

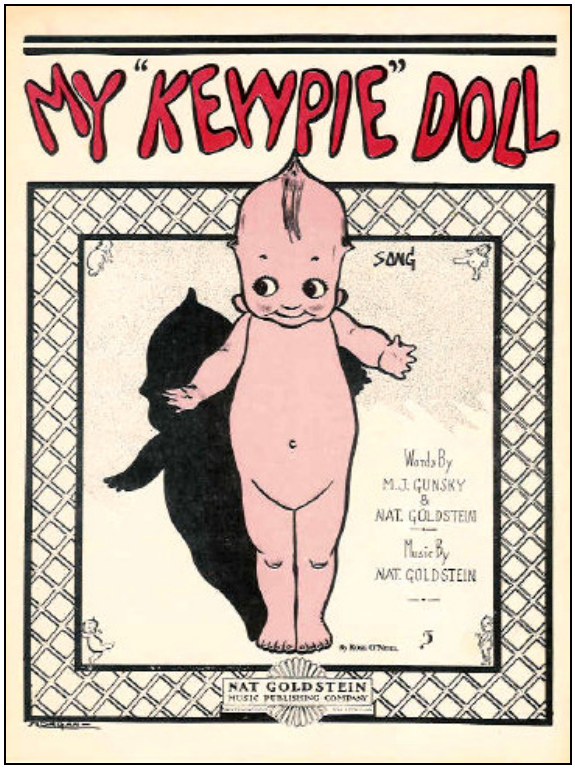
En el Río de la Plata empiezan a aparecer avisos, por lo menos desde 1917, de la venta de muñecos. Y entra, rápidamente, en el imaginario y prácticas locales femeninas en los años 20: las niñas se transforman en Kewpies durante los Carnavales y los dibujan para concursos en las revistas, escritoras como Alcira Obligado y Carolina Adelia Alió los incluyen en sus relatos, la pintora uruguaya Petrona Viera los retoma, para estudiarlos en uno de sus dibujos de gran tamaño.[51]

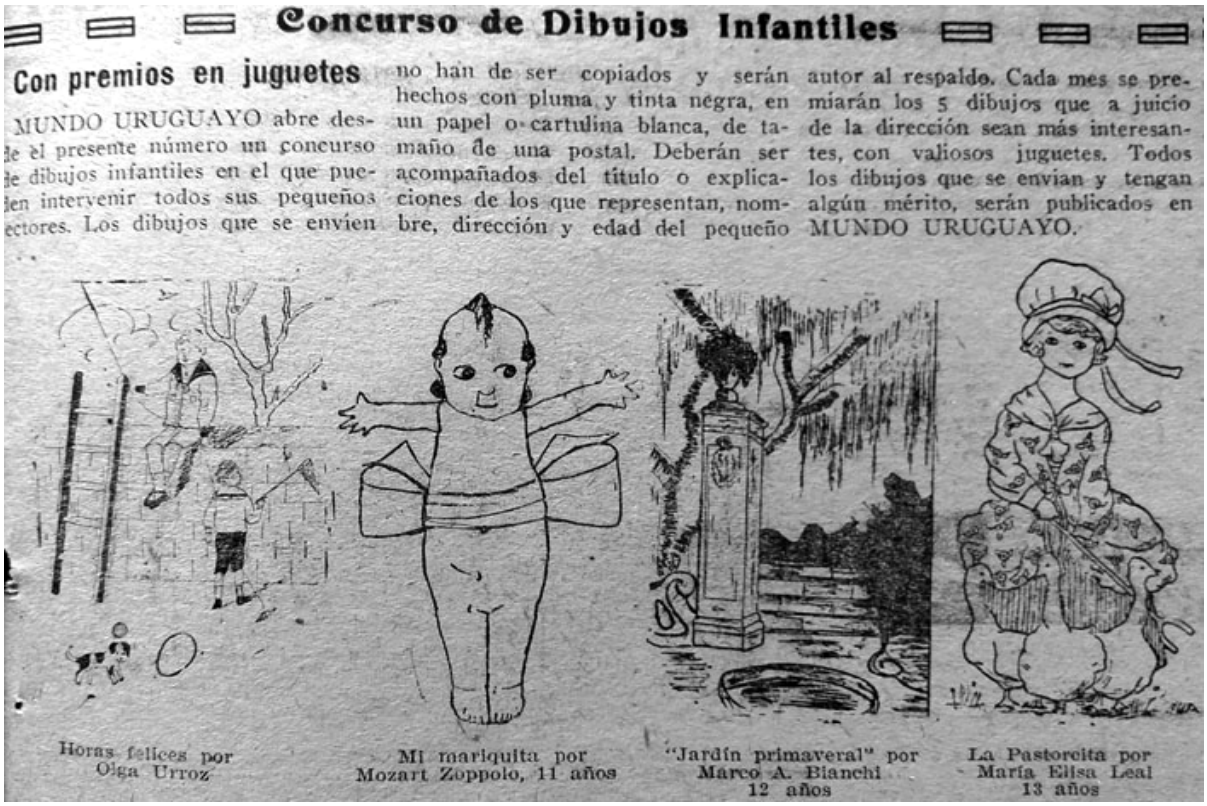


Der: Postal Kewpie con dibujos de Rose O'Neill y tapa los mismos dibujos, sin ser acreditados, en *Vida Femenina*, Montevideo, año II, n. XII, noviembre de 1919

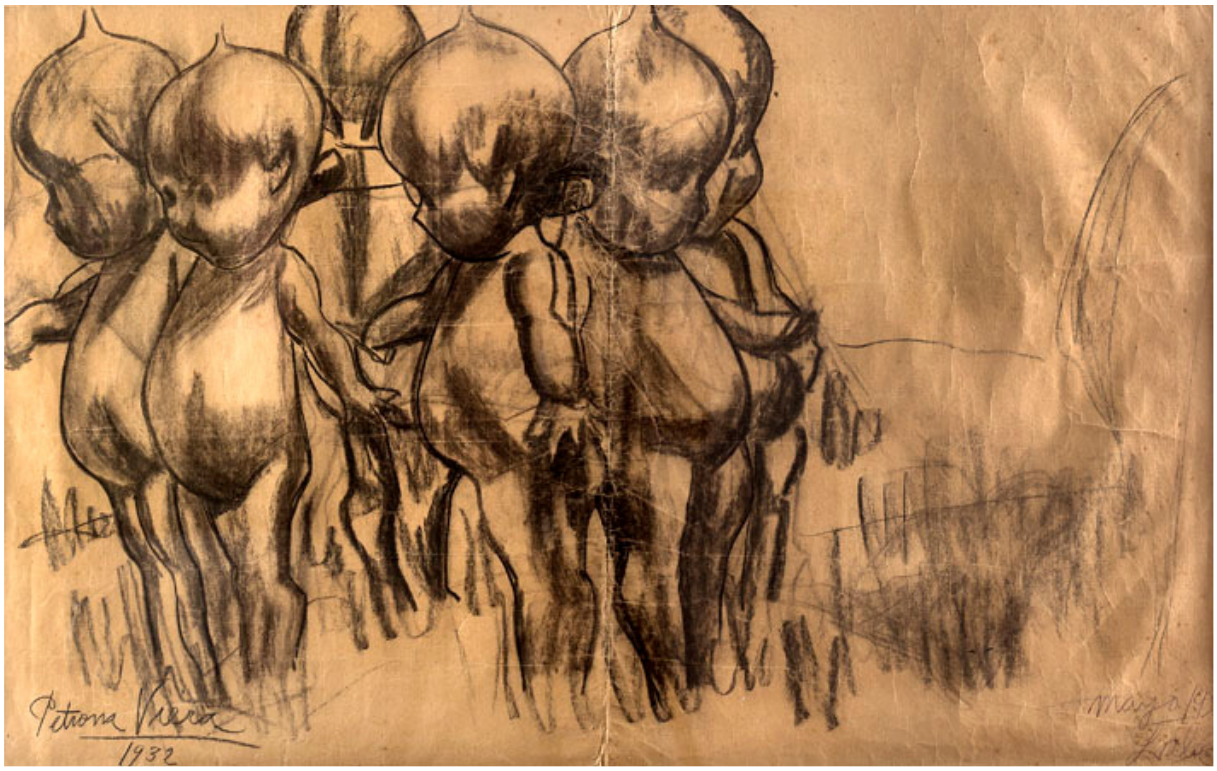
[51] Entre otros véase "Nuestros pequeños visitantes", *Caras y caretas*, Buenos Aires, 26 de febrero de 1921, n. 1,169, p. 109. Sobre los relatos: OBLIGADO, Alcira, "La señorita Camaño", *Caras y caretas*, Buenos Aires, 30 de noviembre de 1918, n. 1,052, pp. 112-115; ALIÓ, Carolina Adelia. "La madre", *Caras y caretas* (Buenos Aires), 13 de octubre de 1923, n. 1306, pp. 120-122.







Izq: Detalle del aviso del Metropol Bazar, en *Caras y caretas*, Buenos Aires, n. 1,002, 15 de diciembre de 1917 Der: Partitura *My Kewpie Doll*. Letra: M. J. Gunsky & Nat. Goldstein, música Nat. Goldstein. Tapa Rose O'Neill, 1914. Abajo: Kewpie "Mi mariquita" en el Concurso de dibujos infantiles, en *Mundo Uruguayo*, n. 98, 25 de noviembre de 1920.



Kewpie en movimiento. Sin título, grafito y lápiz, Petrona Viera. Fuente: Colección Museo Nacional de Artes Visuales

La misma fascinación de Viera por esas formas redondeadas parece estar en la base de la inclusión de este ícono, por parte de Chabalgoity, en la imagen en movimiento. Sus bebés de celuloide avanzan, en diagonal, de izquierda y derecha, por un espacio-no espacio, hasta unirse en el centro para saludarse y saludar al público, con sus brazos articulados. También aquí la referencia más próxima es el *Teatro eléctrico*, en versión estilizada y simple. La atracción del *stop motion* se completa, como en el film de Chomón, con el color agregado: aquí un entintado en rojo fuerte, que llama la atención sobre los volúmenes (que Viera había multiplicado) y da a los muñecos esas cualidades táctiles marcadas, en sede teórica, para el coloreado fílmico.[52]

[52] YUMIBE, Joshua, "Techniques of the Fantastic". En: Fossati, Giovanna, Tom Gunning, Joshua Yumibe y Jonathon Rosen. *Fantasia of Color, op. cit.*, p. 31. Las citas de este texto pertenecen a la traducción del artículo: YUMIBE, Joshua, "Técnicas de lo fantástico". Traducción al español de Georgina Torello, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 224-248. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/201 [Acceso: 27 de diciembre de 2019].



Capturas de pantalla de *El teatro eléctrico de Bob* (Segundo de Chomón, 1906) y de *Actualidades de San José, n. 3*, San José Film, c. 1927.

Es, precisamente, en lo cromático que el dueño de la San José Film hace sus mayores esfuerzos, usando técnicas del color agregado que, a diferencia del natural o fotográfico, cubre la imagen de manera selectiva o monocroma. Sus noticieros emplean, por un lado, las laboriosas técnicas del coloreado a mano usadas por el cine desde sus inicios, los primeros ejemplos datan, como recuerda Joshua Yumibe, de 1894-1895, para ambientar fundamentalmente "películas de danza, de no ficción y de trucos y hadas".[53] Una técnica para el asombro trasladada de la práctica fotográfica,[54] y casi abandonada entorno a 1907, por su lenta y trabajosa ejecución, a favor del esténcil o *pochoir*, aplicados en sede industrial especialmente por Pathé Frères.[55] En su obra prevalece, sin embargo, el entintado que, junto con el virado, es la técnica más común durante los años 20 por su implementación relativamente fácil (la inmersión de fragmentos de cinta en un único color).

[53] YUMIBE, "Técnicas de lo fantástico", *op. cit.*, p. 229.
[54] GUNNING, Tom. "Applying color. Creating Fantasy of Cinema". En: Fossati, Giovanna, Tom Gunning, Jonathon Rosen, Joshua Yumibe (eds), *Fantasia of Color in Early Cinema*. Amsterdam: EYE Cinema and Amsterdam University Press, 2015, p. 17.
[55] FOSSATI, Giovanna."Session 1". En: HERTOGS y de Klerk (eds.), *op. cit.*, p. 12.



Los entintados de los noticieros de San José Film

Una técnica que "aunque difícilmente realista", como señala Tom Gunning, "fue usada con frecuencia para crear efectos algo realistas"[56] y llegó a establecerse una suerte de código mínimo que ficciones y no ficciones emplearon para transmitir determinados significados: el azul fue empleado para las escenas nocturnas, el rojo para el fuego, el verde para la vegetación, el amarillo para escenas solares, etc. Paralelamente a "estos significados diegéticos reconocibles naturalmente, conectados con las ambientaciones de las escenas", puntea Yumibe:

> los colores se usaron para crear en las imágenes significados afectivos y culturalmente determinados. En lugar del azul para la noche, un tono azulado transmitía el frío helado de los glaciares árticos en *Gekleurde kijkjes uit de geheele wereld* (Pathé, 1913) o el tinte rojo creaba la guarida subterránea del mago diabólico en *Uwysique diabolique* (Segundo de Chomón, Pathé, 1912). Estos significados sensuales (azul para el frío) o culturales (rojo para una caverna infernal) lejos de ser sistemáticos, durante el periodo silente se emplearon de manera más bien idiosincrática.[57]

La naturaleza accesoria del entintado y del virado, respecto a las imágenes representadas, da paso a esa concomitancia de lo realista y lo sensual (cultural, simbólico, decorativo), categorías que, como veremos, no se excluyen necesariamente en la obra del maragato.[58]

La modernidad coloreada a mano y entintada

"Deseo saber el color de los ojos, la edad y el lugar de nacimiento de Mary Miles Minder, Geraldine Farrar, Elsie Ferguson, Perla White, Mabel Normand y Doris May" escribe Thirso, pseudónimo de un fan de la revista *Semanal Film*, en la sección de preguntas de los lectores en 1920.[59] Thirso vive en un Uruguay moderno, integrado plenamente al consumo cinematográfico (su capital, Montevideo, terminado ese año habría llegado a los 4.195.689 espectadores de cine, sobre un total de 393.167 habitantes[60]) y a la producción artesanal, desde 1900, de vistas, actualidades y, en ese

[56] GUNNING, "Applying color", *op. cit.*, p. 18.
[57] YUMIBE, "Técnicas de lo fantástico", *op. cit.*, p. 241. Por una discusión del código colorístico durante el periodo véase: HERTOGS y de Klerk, "Editor's Preface", *op. cit.*, pp. 5-8 y HANSSEN, "Singular Meanings?: Monochrome Images", *op. cit.*, pp. 165-173.
[58] PETERSON, Jennifer. "Rough Seas. The Blue Waters of Early Nonfiction Film". En: FOSSATI, Jackson, Lameris, Rongen-Kaynakçy, Street y Yumibe (eds.), *op. cit.*, p. 76.
[59] "Preguntas", *Semanal Film*, n. 6, 23 de octubre de 1920.
[60] SARATSOLA, *op. cit.*, p. 299.

mismo año, de su primera ficción. El pedido, además de proporcionarnos un pequeño canon de las preferencias estéticas de la audiencia en materia de actrices nos coloca, oblicuamente, en la relación entre la cinematografía del momento y la cuestión del color. De hecho, saber el tono de ojos de una actriz o un actor suponía, para el espectador, hacer un salto entre la pantalla corrientemente monocroma (virada, entintada o, al límite, coloreada con esténciles) y la polícroma realidad. Un detalle mínimo (¿cuán grande podía volverse el iris de Farrar o Normand en la pantalla?) que, sin embargo, permite "completar" la imagen del ídolo en aquello –los ojos– que para el cine silente y su sistema actoral necesaria y fuertemente gestual, era clave.

El pedido de Thirso interesa porque, como señalan Sarah Street y Joshua Yumibe, el ciudadano de 1920 vive en un ámbito en el que "el color había inundado las esferas del arte, la cultura y la vida cotidiana".[61] Pero en especial, porque la industria cinematográfica, tanto local como internacional, hace todos los esfuerzos por colmar las necesidades cromáticas de su público. En primer lugar, a través de las ficciones, documentales y noticieros cuyo coloreado alcanza, para los años 20, el 80% de lo producido.[62] Pero también todo aquello que circunda a la película. En la época el espectador uruguayo (y como él los demás) recibe, cuando va al cine, programas de mano impresos en una o dos tintas con linotipia, ve carteles y *lobby cards* coloreados en los cines, compra revistas con tapas polícromas en el kiosco, recibe de regalo *gadgets* ilustrados (pequeñas novelitas y figuritas con los chocolates[63]), además de poder ordenar desde su casa, ya desde mediados de los años 10, fotografías y postales coloreadas a mano y fototipias iluminadas de sus artistas favoritos que, entre otras, la revista *Cine-Mundial*, edición en castellano de la norteamericana *The Moving Picture World*, ofrece a los *fans* de toda América Latina. Chabalgoity adhiere a este mundo tornasol, no sólo con sus nitratos, sino también con estampas, especie de tarjetas postales, impresas en linotipia.[64]

[61] STREET, Sarah y Joshua Yumibe. "The Temporalities of Intermediality: Colour in Cinema and the Arts of the 1920s". En: *Early Popular Visual Culture*, 2013, vol. 11, n. 2, pp. 140–157. Disponible en: http://dx.doi.org/10.1080/17460654.2013.783149, p. 149. [Acceso: 21 de abril de 2020].

[62] FOSSATI, "Session 1". En: HERTOGS y de Klerk (eds.), *op. cit.*, p. 12.

[63] Véase TORELLO, Georgina y Riccardo Boglione. "Asombro, ídolos y fans. El público cinematográfico". En: *Nitrato Oriental. Pre-cine y cine silente en Uruguay (1850-1932)*. Catálogo de la muestra homónima en el Teatro Solís. Montevideo, 2020.

[64] Además del que aparece aquí, véanse algunos ejemplos en la publicación del 21 de diciembre de 2019 de Ato Pugliese en el sitio de Facebook de REALIZADORES MARAGATOS. [Acceso: 7 de mayo de 2020].



Impresos coloreados: revistas, novelitas, figuritas, programas de mano. Fuente: Colección de la autora.



Impresos de San José Film. Fuente: Publicación de Ato Pugliese del 21 de diciembre de 2019 en el sitio de Facebook "REALIZADORES MARAGATOS".

Si en los noticieros de la compañía existe un uso del color agregado libre, sensual, estético (los paisajes en amarillo, rojo o calipso) probablemente aprendido durante la asistencia a Maurice en la edición de *Almas de la Costa* –cuyos tonos amarillos, azules, verdes y sepias oscilan, de hecho, entre uno y otro paradigma–, también se constata el recurso a las pocas "asociaciones" codificadas: como el rojo para el fuego, el verde para la naturaleza y el azul para la noche.[65]

Ejemplo del diálogo con el código es "Tarde de invierno", fragmento de 30 segundos, entintado en un azul oscuro que, por el paso del tiempo, está desapareciendo del nitrato. Este coloca al espectador frente a una imagen deslindada del aquí y ahora que caracteriza a las noticias: al contrapicado del cielo, que progresivamente baja hasta alcanzar algo de vegetación, le sigue una toma con iris que deja entrever, a través de un paneo, el follaje y otra, sin iris, que descubre, mediante un paneo horizontal, ramas, árboles, un arroyo. Sin humanos ni edificios, el segmento parece cantarle a la naturaleza. Su función en la economía del noticiero es puramente ornamental y simple, como ornamental y sensual es su uso del azul. Una pausa lírica entre la enumeración de las obras edilicias del departamento, de la demostración de la modernidad a la que se dedica buena parte de la empresa.[66]



Fotogramas de *1825-25 de agosto-1925, Actualidades de San José, n. 2*, San José Film, 1925 y de *Tarde de invierno, Actualidades de San José, n. 4*, San José Film, c. 1926

[65] YUMIBE, *Moving Color, op. cit.*, p. 108.

[66] GUNNING, Tom. "Colorful Metaphors: The Attraction of Color in Early Silent Cinema". Disponible en: https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/fotogen/num01/numero1d.html [Acceso: 25 de abril de 2020] y GUNNING, "Applying color," *op. cit.*, p. 18.

El azul es centro de otro segmento, "1825-25 de agosto-1925", que conmemora el centenario de la declaratoria de la independencia nacional y forma parte del segundo noticiero dedicado, enteramente, a festejos nacionales. Construido a través de un montaje alternado de tomas, entintadas en azul, de la banda militar, el cielo y la bandera nacional, la noticia oscila entre el código mimético, "realista" para el cielo y la institución de un código extra-cinematográfico que podemos pensar como un acuerdo cromático local: el azul como color de la nación. El "patriótico esfuerzo" de registrar la conmemoración en San José se potencia, simbólica y estéticamente, con la inmersión del propio nitrato en el azul de la patria. Un gesto, además, seguramente disfrutable para la audiencia del momento acostumbrada a los entintados extranjeros, no así a ver plasmada la tradición local en esa tecnología foránea.

Pero Chabalgoity no limita –siempre en relación a la construcción de la patria– su paleta al azul. En la misma entrega, "La conmemoración del 106 aniversario de la Batalla de las Piedras" se abre con el cuadro de dicha batalla, por Juan Manuel Blanes, el pintor de la patria, entintado en rojo, como los cuadros sobre los que había jugado Cohl en su *Le peintre néo-impressioniste* (1910). Aquí el arte –la alta cultura– irrumpe en el noticiero inscribiéndose en el nitrato, pero modificado: la policromía del lienzo, uno de los más conocidos del país, se transforma en una monocromía polivalente. Si, por un lado, cumple con el uso convencional del rojo que, en el ya mentado y acotado código del color, es asignado al fuego y, en sentido figurado a la pasión o la furia, para el público nacional, el rojo es el color del partido de gobierno. El mismo noticiero, para finalizar, utiliza el rosa para ambientar el discurso (de nuevo conmemorativo, patriótico), de la Dra. Elvira V. Martorelli ante el auditorio en la plaza.[67] La patria, en este noticiero dedicado a las conmemoraciones, es multicolor. El sistema cromático de Chabalgoity elástico, flexible.

[67] El rosa se utiliza en la ficción *Del pingo al volante* (Robert Kouri, 1929) para ambientar una de las escenas más marcadas por el género: la prueba de distintos vestidos de una chica en la habitación de la protagonista, una versión vernácula de la relación entre moda y coloreado fílmico en la época.



Batalla de las piedras. Rendición de Posadas (Juan Manuel Blanes y Juan Luis Blanes 1890-1895) y fotograma del cuadro *Actualidades de San José, n. 2*, San José Film, 1925.

}



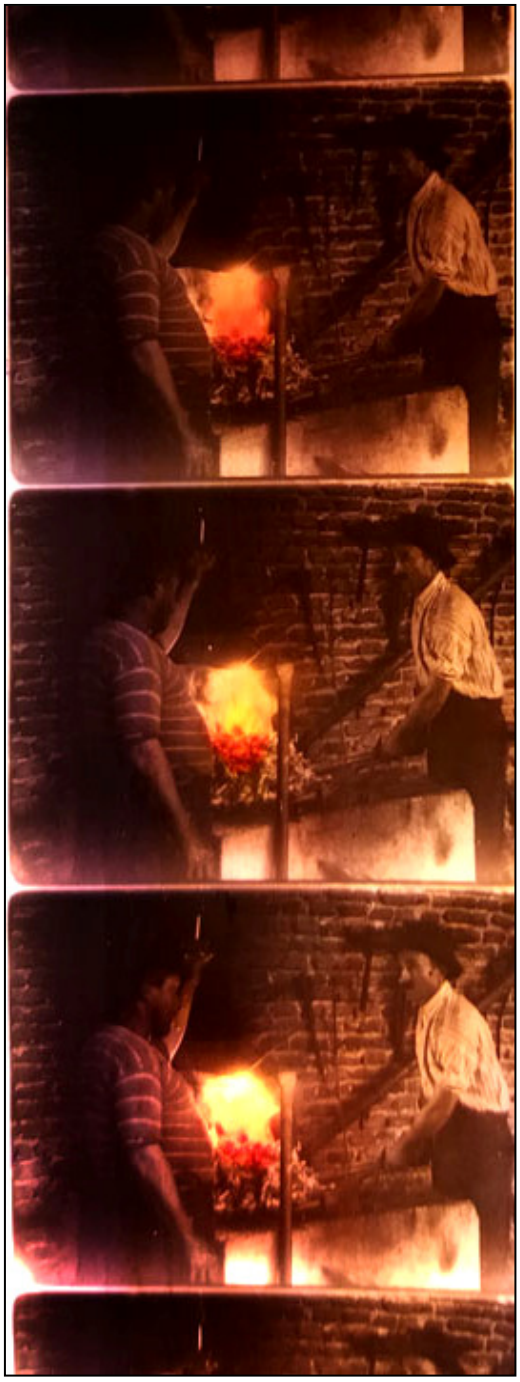
Captura de pantalla de *Le peintre néo-impressioniste* (Émile Cohl, 1910)

La exhibición de la modernidad del departamento –una variación del tema patriótico en clave productiva– también pasa por la escala cromática. En los noticieros del uruguayo aparecen inauguraciones de puentes, carreteras, capillas y plazas, enmarcados por intertítulos que detallan los datos exactos de las inversiones, por tomas que se detienen en los discursos de los responsables directos y del pueblo todo,

y, como vimos, por la explicación gráfica, a través de mapas animados. Es frecuente, además su realce estético con entintados vivos.

Singular en este universo monócromo, es el segmento sobre la fabricación de bancos de plaza por el Taller Municipal del departamento, introducido por un intertítulo que provee datos sobre la obra, los montos de la inversión y el material básico: el cemento portland, signo para la época de la confección moderna por excelencia. A la descripción detallada y sobria del título le sigue una escena del taller en el que trabajan dos hombres frente a un horno. El plano americano que los retrata permite centrar, en medio de ellos, la estrella del segmento: un fuego encendido que se destaca por la vivacidad de sus amarillos, rojos y naranjas. Un total de 250 fotogramas, pintados a mano –se trata de unos pocos milímetros en el nitrato de 35mm– logran que, por 15 segundos, el noticiero abandone su monocromía para volverse parcialmente polícromo.[68] Una técnica que las salas del Uruguay, como del mundo, habían exhibido a menudo en la primera década del siglo.[69]

[68] Si bien como afirma Giovanna Fossati "no es siempre fácil diferenciar entre el esténcil y el colorado a mano en el nitrato", la hipótesis de la pintura a mano es, para este caso concreto, más plausible que el uso de la técnica del esténcil, cuya ardua elaboración de mascarillas rendía sólo en sede industrial para producir varias copias de la misma película. Para Chabalgoity, cuyos noticieros se editaron en copia única, el aplicado del esténcil, hubiera multiplicado el trabajo. Véase FOSSATI. "Session 1". En: HERTOGS y de Klerk (eds.), *op. cit.*, p. 13. Noticias de un tempranísimo coloreado a mano aparecen en una publicación sobre la historia del cine uruguayo no identificada, pero custodiada en el Centro de Documentación Cinematográfica de Cinemateca Uruguaya. Tras la presentación de las vistas de Lumière y Pathé, pero sin fecha precisa, se relata de un "ciudadano uruguayo", Álvaro Martínez, que compró un aparato cinematográfico y, poco después instaló un salón en Avenida 18 de Julio. Sería allí que "presentó al pueblo uruguayo la primera película en colores, la famosa Danza Serpentina pintada a mano en cinco colores por el propio señor Martínez, quien era también un habilísimo fotógrafo aficionado. Para ejecutar ese trabajo, muy elogiado por la crítica y el público, el pintor tuvo que iluminar las 1200 instantáneas de película, que duraban un minuto de exhibición y medían 2 cm x 2 y medio, un poderoso lente de aumento y pinceles finísimos." La publicación no identificada no presenta datos bibliográficos sobre lo mencionado. Un ejemplo, en cambio, existente y rastreable del coloreado a mano uruguayo en el periodo silente se encuentra en una breve secuencia de variedades producidas por Armando Nicolás Gari y Manuel Sallés, c. 1927 (Colección Inéditos, Familia Gari, Archivo Audiovisual Dina Pintos, UCU). En ella se ve a dos muchachas atravesando el puente del Parque Rodó (Montevideo), con sus vestidos pintados en rojo y fucsia, y a un joven recogiendo un pañuelo lila. La primera parte de la secuencia fue insertada en el capítulo 7 del programa *Historias de Vino*, realizado por Aldo Garay (Canal Tv Ciudad, 2020), a quien agradezco el fragmento. La segunda



Fotogramas de Taller Municipal, *Actualidades de San José, n. 1*, San José Film, 1925.

El fuego oscilante y desigual de Chabalgoity busca la sorpresa del espectador propia del cine de atracciones, pero la actualiza en clave proletaria. De hecho más que de las primeras explosiones espectaculares de Georges Méliès –cuya combinación cromática el uruguayo parece calcar– o de los coloreados tiroteos de los primeros westerns,[70] el segmento es más cercano a la parquedad de *Los herreros*, de los hnos. Auguste y Louis Lumière, una de las vistas presentadas en el Gran Café en diciembre de 1895.[71] Ambas comparten, además de la composición similar de la pareja de hombres en plena acción, el color (selectivo en la técnica manual) del fuego que ilumina la tarea de los trabajadores (en Lumière también sus rostros) volviéndola, podemos hipotizar, más verosímil. Finalizado el proceso de construcción de los bancos (la extracción de la matriz, el pulido, el armado, etc.) se muestra, en una perspectiva oblicua, la instalación en la plaza, su pasaje de la industria a la naturaleza

parte me fue proporcionada, junto con los datos sobre los productores originales que menciono arriba, por la investigadora Julieta Keldjian, a quien también agradezco.

[69] *La danza serpentina* de Loie Füller o imitadoras –pintada a mano– circula por el país (es decir, no solamente en Montevideo, sino en su interior) desde 1898 y sigue presentándose durante los primeros años de 1900. Las primeras pruebas de coloreado con esténcil de Pathé Fréres y Le film d'Art de Paris se anunciaron en Uruguay entorno al 1910 como atracción del programa, mientras que las últimas novedades siempre coloreadas de la Gaumont, a partir de 1913.

[70] GUNNING, "Applying color", *op. cit.*, p. 25.

[71] YUMIBE, *Moving Color*, *op. cit.*, p. 61.

y un convencional entintado en verde que envuelve la toma no hace sino incrementar el efecto de "realidad" de la representación.[72]





Coloreado a mano. Captura de pantalla de *Les Forgerons* (Louis y Auguste Lumière, 1895) y fotograma de *Taller Municipal, Actualidades de San José, n. 2,* San José Film, 1925.

El motivo del fuego tiene, en el segmento, una variación, una última vuelta de tuerca. La representación frugal del taller y la mimética del verde, se resbala, avanzando en el fragmento, hacia un terreno alevosamente lúdico. En la plaza, dos intertítulos, escritos a mano, anuncian otro juego y otra técnica: "Y el banco terminado lo utiliza un fogoso enamorado…" "Que la chispa la tiene en los pies". Tras el primer intertítulo aparece un muchacho sonriente; tras el segundo, el detalle de sus pies: en uno de ellos se agita autónoma la evocada "chispa". Para esto Chabalgoity parece recurrir a una suerte rayado o grabado, técnica trabajada directamente sobre la película, para luego colorear el espacio trasparente que deja el rayado con pequeñas líneas pintadas a mano, en rojo vivo: al pie real se superpone la irrealidad de la chispa estilizada. La

[72] GUNNING, "Applying color", *op. cit.*, p. 18.

breve escena alude, pícaramente, a las aspiraciones del enamorado; al rol que ese banco de plaza tendrá en los futuros idilios amorosos de la ciudad. Si el segmento, el más elaborado de sus noticieros, abre con la información objetiva al espectador, su final le cuenta una potencial historia de amor, unos pocos minutos de ficción.



Fotogramas del enamorado y su chispa en los pies (uno sin intervención), *Actualidades de San José, n. 2*, San José Film, 1925.

Coda: un hombre sentado en su escritorio

Chabalgoity retoma la actividad fílmica en los años 50, confeccionando otros noticieros y un documental, *Hechos y no palabras*, de 1954, sobre las obras civiles realizadas por el Intendente Luis Ignacio Ordeig, ambos junto con un cineasta joven, Luis Pugliese.[73] En 1969 pasa del otro lado de la cámara protagonizando una suerte de cortometraje

[73] Proyecto Archivo Fílmico de San José.

documental, *La sangre humana capta y fija imágenes*, dirigido por Pugliese, en que se condensa, sintéticamente, su tesis sobre las supuestas propiedades fotosensibles de la sangre,[74] publicada años antes en el libro *Los misterios de la sangre humana* (1954), basado en el trabajo desempeñado como asistente técnico de la policía de su ciudad. De la película, más que su tesis, interesa su imagen. En la mayor parte de ella se lo ve tras un escritorio lleno de objetos, sus manos activas, su mirada concentrada en un cuchillo ensangrentado que presuntamente "conservó" el rostro del asesino.



Captura de pantalla, Chabalgoity sentado en su escritorio en *La sangre humana capta y fija imágenes* (Luis Pugliese, 1969). Fuente: Archivo Fílmico y de la Imagen de San José- Colectivo Los Filmadores y Homero Pugliese depositado en Cinemateca Uruguaya

[74] *La sangre humana capta y fija imágenes*. 1969. Realizador: Luis Pugliese. Co-dirección: Henil Palada. Formato: 16mm, B&N, sonido óptico, dur: 13'. Libro: "Rioclaro". Documental sobre las experiencias del técnico e investigador Juan Chabalgoity acerca de presuntas propiedades fotosensibles de la sangre humana. Datos tomados del ya citado Proyecto Archivo Fílmico de San José.

Y si los ángulos son ligeramente diferentes, es difícil no superponerlas con las de aquel 13 de octubre de 1925 que abrió la esquela citada antes. La vuelta de Chabalgoity al escritorio, nuevos objetos, nuevo proyecto. Un proyecto que, como el del joven cineasta, no podía no ser grandilocuente.

> Invito, pues, al lector, a una incursión a través de las páginas que ofrezco, sin otro propósito que llevarlo a la meditación por lo que he escudriñado, mediante una paciente tarea de investigador, cuya magnitud reclama la atención del científico a fin de despejar la incógnita que nos priva, a la vez, de disfrutar del alborear de diáfanos días para la Ciencia y la Humanidad.[75]

Conclusiones

Concentrados de estrategias estéticas y pruebas técnicas, prototipos de las múltiples relaciones que el cine estableció con su realidad, fragmentos para un relato sobre las modalidades de transmisión de conocimiento –de las comunidades y lazos– en el campo nacional, muestras de los modos en que la historia del cine uruguayo pensó su patrimonio y lo piensa hoy, materiales para pensar el archivo, los noticieros de Chabalgoity hacen, además, otra cosa.

Obligan a reflexionar, específicamente, sobre el género en que se insertan. Un género que afirman y niegan, a la vez. Que dominan en cuanto a sus reglas formales y temáticas, pero también moldean para ajustarlo a las necesidades locales, integrándolo en programas *sui generis*. La oferta simbólica abarcadora que había estado en la base de la experiencia con el género a nivel internacional, se muta en localismo propagandístico y resistente, tanto hacia el afuera de los límites de la república como hacia el adentro. Porque si hasta ese momento, la exhibición de la modernidad y la paisajística capitalina había equivalido a la mostración de todo el Uruguay (en un giro metonímico perverso que no implicaba solo al cine, sino a la producción simbólica *tout court*), Chabalgoity construye su relato omnívoro –y lleno de sorpresas– desde la periferia. El noticiero como instrumento informativo y promocional de instituciones, de la elite, del departamento, inclusive de la "nación", asume convencido el objetivo

[75] CHABALGOITY BIDEGAIN, Juan. *Los misterios de la sangre humana*. San José: El Trabajo, 1954, s.p.

abiertamente espectacular con sus animaciones y, en especial, con el empleo del color. Pues, aunque lo digamos tan tardíamente como disciplina, el color fue una de las estrategias más importantes en la conjugación de lo útil con lo placentero.

Los marginales noticieros de Chabalgoity, para terminar, se ubican en otro espacio liminal. Si el negativo puede producir positivos al infinito, el coloreado a mano crea, en cada fotograma, una pieza única. Esa condición desafía, como señala agudamente Hanssen, las nociones de autor y de obra de arte propia de la época de la reproductibilidad mecánica.[76] Cada positivo –para el caso uno solo, pero potencialmente miles– es a la vez copia (del negativo) y original (irreproducible), volviendo problemática la noción de aura y sus implicaciones en un cine como el uruguayo cuyo grado de artesanado parece impugnar, de vez en vez, el marco de la reproducción mecánica como referencia.

Referencias bibliográficas

ALIÓ, Carolina Adelia. "La madre", *Caras y caretas* (Buenos Aires), 13 de octubre de 1923, n. 1306, pp. 120-122.

BAECHLIN, Peter y Maurice Muller-Strauss (eds.). *Newsreels across the World*. Paris: UNESCO, 1952. Disponible en: http://unesdoc.unesco.org/images/0003/000301/030104eo.pdf [Acceso: 3 de octubre de 2019].

BARNOUW, Erik. *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1993.

BRUNO, Mauricio (coord.). *Usos, itinerarios y protagonistas de la fotografía en Uruguay. Documentos para su historia (1915-1990)*. Montevideo: CDF, 2019. Disponible en: https://issuu.com/cmdf/docs/libro_fuentes_2 [Acceso: 21 de abril 2020].

CAPPA, Carolina (ed.). *Nitrato argentino. La historia del cine en los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, 2019.

CHABALGOITY BIDEGAIN, Juan. *Los misterios de la sangre humana*. San José: El Trabajo, 1954.

[76] HANSSEN, *op. cit.*, p. 33.

CHAMBERS, Ciara, Mats Jönsson y Roel Vande Winkel (eds.). *Researching Newsreels. Local, National and Transnational Case Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2018.

CUARTEROLO, Andrea y Rielle Navitski (eds.). "Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 248-415. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/141 [Acceso: 6 de setiembre de 2020].

DE CASTRO SOARES, Natália. *A cor no cinema silencioso do Brasil (1913-1931): produçao e linguagem*. Disertación presentada en la Escola de Comunicações e Artes de la Universidad de San Pablo como requisito para obtención de la Maestría en Medios y Processos Audiovisuales, 2014. Disponible en: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-24112014-085256/pt-br.php [Acceso: 9 de julio 2020].

DELGADO, Marisa. *Según pasan los siglos. El teatro en San José de Mayo*. San José: La Canasta, 2013.

DELPEUT, Peter."Questions of Colours: Taking Sides". En: Fossati, Giovanna, Victoria Jackson, Breght Lameris, Elif Rongen-Kaynakçy, Sarah Street y Joshua Yumibe (eds.). *The Colour Fantastic. Chromatic Worlds of Silent Cinema.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018, pp. 19-29.

DUARTE, Jacinto y Norma M. Duarte Cattani. *Dos siglos de Publicidad en la historia del Uruguay*. Montevideo: s/e, 1952.

FOSSATI, Giovanna, Tom Gunning, Jonathon Rosen y Joshua Yumibe (eds). *Fantasia of Color in Early Cinema*. Amsterdam: EYE Cinema and Amsterdam University Press, 2015.

FOSSATI, Giovanna, Victoria Jackson, Breght Lameris, Elif Rongen-Kaynakçy, Sarah Street y Joshua Yumibe. *The Colour Fantastic. Chromatic Worlds of Silent Cinema.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

FOSSATI, Giovanna. "Session 1". En: HERTOGS, Daan y Nico de Klerk (eds.). *Disorderly Order: Colours in Silent Film; The 1995 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996, pp. 11-25.

GIONCO, Pamela. "Primeras manifestaciones argentinas de sátira política animada. El humor gráfico político en movimiento". En: Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, p. 179-194.

GUNNING, Tom. "Applying color. Creating Fantasy of Cinema". En: Fossati, Giovanna, Tom Gunning, Jonathon Rosen, Joshua Yumibe (eds). *Fantasia of Color in Early Cinema*. Amsterdam: EYE Cinema and Amsterdam University Press, 2015, pp. 17-27.

____. "Colorful Metaphors: The Attraction of Color in Early Silent Cinema". Disponible en: https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/fotogen/num01/numer01d.html [Acceso: 25 de abril de 2020]

____. "Before Documentary. Early Nonfictions Films and the 'View' Aesthetic (1997)". En: Kahana, Johathan (ed.). *The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism*. New York: Oxford University Press, 2016, pp. 52-63.

HANSSEN, Eirik Frisvold. *Early Discourses on Colour and Cinema. Origins, Functions, Meanings.* Stockholm: Stockholm University, 2006.

HERTOGS, Daan y Nico de Klerk (eds.). *Disorderly Order: Colours in Silent Film; The 1995 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996.

KAHANA, Johathan (ed.). *The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism*. New York: Oxford University Press, 2016.

LÓPEZ, Ana M. "Animation". En: Balderston, Daniel, Mike Gonzalez, Ana M. López (eds.). *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*: A-D., v. 1. Londres, New York: Routledge, 2000, pp. 81-82.

LUCCHESI MORAES, Julio. "Cinema in the borders of the world: economic reflections on Pathé and Gaumont film distribution in Latin America (1906-1915)", *Cahiers des Amériques Latines* [en línea], n. 79, 2015. Disponible en: http://journals.openedition.org/cal/3680 [Acceso: 31 de julio de 2020].

LUCHETTI, María Florencia. "El noticiario cinematográfico en Argentina. Un estado de la cuestión", *Aniki. Revista Portuguesa da Imagen em Movimiento*, vol. 3, n. 2, 2016: pp. 303-333. Disponible en: http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/224 [Acceso: 31 de julio de 2020].

MARCHESI, Aldo. *El Uruguay inventado: la política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario.* Montevideo: Trilce, 2001.

MARRONE, Irene. *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.

MCKERNAN, Luke. "Newsreels". En: Abel, Richard (ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. London y New York: Routledge, 2005, p. 686.

____. "Newsreels series: United Kindom". En: Aiken, Ian (ed.). *Encyclopedia of the Documentary Film*. New York; Londres, Routledge, 2008, pp. 983-985.

____. "The Newsreel Audience". En: Chambers, Ciara, Mats Jönsson y Roel Vande Winkel (eds.). *Researching Newsreels. Local, National and Transnational Case Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2018, pp. 35-49.

OBLIGADO, Alcira. "La señorita Camaño", *Caras y caretas*, Buenos Aires, 30 de noviembre de 1918, n. 1,052, pp. 112-115.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). *El cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.

PAZ, María Antonia e Inmaculada Sánchez. "La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica". *Film-Historia*, IX (1), 1999, 17-33

PEREIRA COITIÑO, Antonio. "Las noticias en 35 milímetros. Aproximación a la producción y realización de la historia filmada", *Cuadernos del Claeh*, n. 98, 2.ª serie, año 32, 2009/1, pp. 69-88.

PETERSON, Jennifer. "Rough Seas. The Blue Waters of Early Nonfiction Film". En: Fossati, Giovanna, Victoria Jackson, Breght Lameris, Elif Rongen-Kaynakçy, Sarah Street y Joshua Yumibe (eds.). *The Colour Fantastic. Chromatic Worlds of Silent Cinema.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018, pp. 75-92.

____. "Lyrical Education: Music and Colour in Early Non-fiction Films". En: Askani, Kaveh, Scott Curtis, Frank Gray, Louis Pelletier, Tami Williams y Joshua Yumibe (eds.). *Performing New Media 1890-1915*. New Barnet: John Libbey, 2014, pp. 186-192.

RIUS, Fernando y Homero Pugliese. *Proyecto Archivo Fílmico de San José*, documento inédito.

SARATSOLA, Osvaldo. *Función completa, por favor. Un siglo de cine en Montevideo*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2005.

STREET, Sarah y Joshua Yumibe. "The Temporalities of Intermediality: Colour in Cinema and the Arts of the 1920s", *Early Popular Visual Culture*, 2013, vol. 11, n. 2, pp. 140–157. Disponible en: http://dx.doi.org/10.1080/17460654.2013.783149 [Acceso: 21 de abril de 2020].

THOMPSON, Kristin. *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934*. Londres: British Film Institute, 1985.

TORELLO, Georgina. *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Yaugurú, 2018.

TORELLO, Georgina y Riccardo Boglione. "Asombro, ídolos y fans. El público cinematográfico". En: *Nitrato Oriental. Pre-cine y cine silente en Uruguay (1850-1932)*. Catálogo de la muestra homónima en el Teatro Solís. Montevideo, 2020.

TRANCHE, Rafael y Vicente Sánchez-Biosca. *NO-DO. El Tiempo y la Memoria*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española, 2001.

VARESE, Juan Antonio. "La saga de los Chabalgoity". Disponible en: http://museovirtualdesanjose.gub.uy/pages/chabalgoity.php [Acceso: 21 de abril de 2020].

VERGARA VERSLUYS, Ximena; Antonia Krebs Holmgren, Marcelo Morales y Mónica Villarroel. "Documental chileno silente. Hallazgos del corpus en la prensa e identificación de vestigios sobrevivientes", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 137-151. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/131 [Acceso: 9 de julio de 2020].

VERGARA, Ximena y Antonia Krebs. "Por pantallas y páginas. Los noticieros cinematográficos y su aporte al cine chileno (1927-1931)". En: *Enciclopedia del cine chileno*. Disponible en: www.cinechile.cl. [Acceso: 3 de agosto de 2020].

____. "Prolongaciones de la prensa moderna. Difusión masiva e inmediatez en los noticieros cinematográficos chilenos (1927-1931)". En: Mónica Villarroel (coord.). *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: LOM, 2016, pp. 241-251.

VON SANDEN, Clara Elisa. "La imagen del Uruguay dentro y fuera de fronteras. La fotografía entre la identidad nacional y la propaganda del país en el exterior. 1866-1930". En: Broquetas, Magdalena (coord.), Mauricio Bruno, Clara von Sanden e Isabel Wschebor (eds.). *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales 1840-1930*, Montevideo: Centro de Fotografía, 2011, pp. 200-232.

YUMIBE, Joshua. *Moving Color. Early Film, Mass Cultures, Modernism*. New Brunswick, New Jersey, Londres: Rutgers University Press, 2012.

____. "Técnicas de lo fantástico", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 224-248. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/201 [Acceso: 27 de diciembre de 2019]. Traducción al español de Georgina Torello

Fecha de recepción: 6 de septiembre de 2020
Fecha de aceptación: 25 de octubre de 2020

Para citar este artículo:

TORELLO, Georgina. "Los colores de la aldea Localismo, información y estética en los noticieros de San José Film (Juan Chabalgoity, 1924-1928)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 368-416. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/308> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Georgina Torello** (Ph.D., University of Pennsylvania) es Profesora Adjunta de Literatura Italiana en el Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR, Uruguay). Es investigadora del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Se especializa en estudios intermediales, en particular de las relaciones entre cine silente, teatro y literatura. Coeditó libros y artículos en revistas académicas en sus áreas de especialización. Es autora de *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)* (Montevideo: Yaugurú, 2018); y editora de *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* (Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2018). Actualmente, co-coordina el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA, Uruguay) y, en ese marco es co-responsable de dos proyectos sobre cine en UdelaR (CSIC y EI). Codirige la publicación arbitrada *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinomérica*. E-mail: georgina.torello@gmail.com.


0
Traducciones

El cine de atracciones:
Las primeras películas, su público y la vanguardia[1]

Tom Gunning[*]
Traducción de Ignacio Albornoz[**]

En 1922, entusiasmado luego de haber asistido a una proyección de *La roue* de Abel Gance, Fernand Léger intentó definir por escrito las posibilidades radicales del cine. El potencial del nuevo arte no estribaba, según él, en su capacidad para "imitar los movimientos de la naturaleza" o en su semejanza con el teatro, que consideraba un "camino equivocado". Su singular fuerza consistía más bien en "dar vida a las imágenes".[2] Es precisamente ese aprovechamiento de la visibilidad, el acto de mostrar y de proyectar, lo que el cine anterior a 1906, a mi

[1] [N. del T.] El presente texto es la traducción castellana de la primera versión del artículo de Tom Gunning "The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde", publicado originalmente en *Wide Angle*, vol. III, n. ¾, 1986, pp. 63-70. Más tarde, el mismo artículo, aunque con leves modificaciones y sin imágenes, sería objeto de una reedición en el marco del volumen colectivo dirigido por Thomas Elsaesser *Early Cinema. Space, Frame, Narrative* (Londes, British Film Institute, 1990, pp. 56-62). Para esta traducción me serví también de la versión francesa del artículo en cuestión, realizada para la revista *1985* (n. 50, 2006) por Franck Le Gac. Acudí a la versión de Le Gac allí donde las frases inglesas presentaban ciertas dificultades sintácticas o resultaban algo torpes al ser vertidas literalmente al castellano. La confrontación con la estructura sintáctica del francés, más cercana a la de nuestra lengua, me permitió las más de las veces dar con fórmulas menos anquilosadas. En varias ocasiones, por lo demás, las reformulaciones y compromisos propuestos por Le Gac fueron de gran ayuda e iluminaron mis propias elecciones léxicas o sintácticas. He remedado también, como fuera ya el caso en la versión francesa, ciertas omisiones del aparato de notas original. En lo que respecta a este último, he decidido además mantener las versiones inglesas citadas por Gunning, salvo en dos casos específicos (Metz, Eisenstein) para los cuales contaba con ediciones castellanas a mi disposición. Para su publicación en *Vivomatografías*, este texto cuenta, desde luego, con la amable autorización de su autor, cuya disponibilidad y receptividad agradezco.

[2] LÉGER, Fernand. "A Critical Essay on the Plastic Qualities of Abel Gance's Film *The Wheel*". En: Fry, Edwards (coord.). *Functions of Painting*. Nueva York: Viking Press, 1973, pp. 20-23, p. 21. [N. del. T] En razón de las precisiones aportadas por Le Gac en el cuerpo de notas de su versión, he preferido aquí citar también, en complemento, el texto original de Léger: "La Roue, sa valeur plastique". En: Forestier, Sylvie (coord.). *Fonctions de la peinture*. Paris: Gallimard, pp. 55-60.

parecer, demuestra con mayor intensidad. Su influencia en las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX debe, por lo tanto, ser explorada nuevamente.

Los escritos sobre cine de los primeros vanguardistas (futuristas, dadaístas y surrealistas) siguen un patrón similar al de Léger: entusiasmo por el nuevo medio y sus posibilidades; y decepción por la manera en que este se ha desarrollado hasta entonces, así como por su sujeción a formas artísticas tradicionales, particularmente el teatro y la literatura. Esta fascinación por el *potencial* de un medio (y la consecuente quimera de liberar al cine de su sujeción a formas atávicas y ajenas) puede ser entendida según distintos puntos de vista. Quisiera utilizarla aquí para iluminar un aspecto al que ya me he acercado previamente desde otros ángulos: la extraña y heterogénea relación que el cine anterior a 1906 (aproximadamente) establece con el cine posterior, y la manera en que la consideración de esa heterogeneidad señala una nueva concepción de la historia del cine y de la forma fílmica. Mi trabajo en esta línea ha sido emprendido en colaboración con André Gaudreault.[3]

La historia del cine temprano, como la historia del cine en su conjunto, ha sido escrita y teorizada en un contexto de hegemonía de los films narrativos. Pioneros del cine como Smith, Méliès y Porter han sido estudiados principalmente desde el punto de vista de su contribución al cine como medio para contar historias, específicamente a través de la evolución del montaje narrativo. Aunque no completamente errados, estos enfoques son parciales y pueden distorsionar potencialmente tanto el trabajo de tales cineastas como las fuerzas que, en la práctica, daban forma al cine pre-1906. Unas pocas observaciones bastarán para mostrar que el cine temprano no estaba entonces dominado por el impulso narrativo que más tarde afirmaría su influencia

[3] Ver mis artículos: "The Non-Continuous Style of Early Film". En: Holman, Roger (coord.). *Cinema 1900-1906*. Brussels: FIAF, 1982; y "An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and its Relation to American Avant Garde Film". En: Fell, John L. (coord.). *Film Before Griffith*. Berkeley: University of California Press, 1983, pp. 355-66; y nuestra ponencia colaborativa presentada por André Gaudreault en el coloquio de Cerisy sobre la historia del cine (agosto de 1985): "Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?". Me gustaría también mencionar la importancia de mis conversaciones con Adam Simon y nuestro deseo de investigar con mayor profundidad la historia y la arqueología del espectador cinematográfico.

sobre el medio. En primer lugar, está el rol de suma importancia que jugaban los filmes de actualidades[4] en la producción cinematográfica de los primeros años. El estudio de las películas patentadas en los Estados Unidos muestra que hasta 1906, los filmes de actualidades sobrepasaban en número a las películas de ficción.[5] La tradición de los Lumière de "poner el mundo al alcance de todos" por medio de películas de viaje y actualidades no desapareció con la salida del *Cinématographe* del campo de la producción fílmica.

Ahora bien, incluso en el ámbito de los filmes argumentales –agrupados a veces en lo que se ha conocido como la "tradición de Méliès"–, la narración jugaba un rol bastante diferente al que jugaría en el cine narrativo tradicional. A este respecto, el mismo Méliès declaraba, refiriéndose a su propio método de trabajo:

> En cuanto al guion, la "fábula" o "relato", apenas lo tomaba en cuenta al final. Puedo aseverar que, construido de ese modo, el guion no tenía para mí *ninguna importancia*, puesto que mi propósito era utilizarlo simplemente como "pretexto" para la "puesta en escena", para los "trucos" o para la confección de cuadros con bellos efectos.[6]

Sean cuales sean las diferencias que puedan reconocerse entre Lumière y Méliès, no deberían estas ceñirse a la oposición entre un cine narrativo y un cine no-narrativo, al menos según la acepción actual de estos términos. Habría más bien que reunirlos a ambos en una concepción que vea en el cine no tanto una forma de contar historias como una manera de presentar al público una sucesión de vistas, fascinantes en virtud de su exotismo y de su poder de ilusión (trátese de la ilusión realista del movimiento brindada a los primeros espectadores por Lumière o de la ilusión de carácter mágico urdida por Méliès). En otras palabras, me parece que la relación con el espectador privilegiada por las películas tanto de los Lumière como de Méliès (así como de muchos

[4] [N. del T.] Filmes de actualidades, noticiarios de actualidades o noticias filmadas: son algunos de los tantos nombres con los que han sido conocidos en castellano los filmes informativos o noticiosos del cine temprano. Escojo, aquí, por su economía, la primera denominación.

[5] ALLEN C., Robert. *Vaudeville and Film: 1895-1915, A Study in Media Interaction*. New York: Arno Press, 1980, pp. 159, 212-13.

[6] MÉLIÈS, Georges. "Importance du scénario". En: Sadoul, Georges (coord.). *Georges Méliès*. Paris: Seghers, 1961, p. 118.

otros cineastas del periodo, claro está) tenía una base común, que difería de las principales relaciones con el espectador instituidas por el cine narrativo posterior a 1906. Es esta concepción temprana del cine, dominante hasta 1906 o 1907, lo que me propongo aprehender mediante la fórmula "cine de atracciones". Esta designa algo distinto de la fascinación por el relato explotada por el cine de los tiempos de Griffith, aunque sin oponerse necesariamente a ella. Y es que, en realidad, el cine de atracciones no desaparece con la preeminencia posterior del relato, sino que se manifiesta de manera subterránea, a través de ciertas prácticas de las vanguardias o como un componente puntual de algunas películas narrativas, de manera más evidente en ciertos géneros que en otros (por ejemplo, en los musicales).

¿Pero qué es exactamente el cine de atracciones? Se trata antes que todo de un cine basado en la cualidad que Léger celebraba: su capacidad para *mostrar* algo. En contraste con la dimensión voyerista del cine narrativo analizada por Christian Metz,[7] este sería más bien un cine exhibicionista. Un aspecto del cine temprano sobre el cual ya he escrito en otros artículos resulta emblemático de esta particular relación que el cine de atracciones establece con sus espectadores: la recurrente mirada de los actores a cámara. Este gesto, más tarde percibido como una ruptura de la ilusión realista del cine, es aquí ejecutado con brío, para establecer un contacto con el público. Combinando morisquetas dirigidas a la cámara en las comedias y constantes reverencias y ademanes de ilusionistas en las películas de magia, este cine hace alarde de su visibilidad y está dispuesto a sacrificar la aparente autonomía del universo de la ficción para solicitar la atención de los espectadores.

El exhibicionismo se torna literal en el caso de las películas eróticas, cuyo rol, más tarde relegado también a circuitos subterráneos, fue importante en la época de las primeras producciones: un mismo catálogo de Pathé podía, en efecto, promocionar una película sobre la Pasión de Cristo junto a películas eróticas que incluían a menudo desnudos completos, cuyo contenido era descrito en términos de "escenas

[7] METZ, Christian. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001. Particularmente los capítulos 4 y 5 de la primera parte, "El significante imaginario", y la segunda parte, "Historia/Discurso: nota sobre dos voyeurismos".

atrevidas de carácter picante".[8] Como lo ha demostrado Noël Burch en su película *Correction Please: How We Got into Pictures* (1979), una cinta como *The Bride Retires* (Francia, 1902) revela un conflicto fundamental entre la tendencia exhibicionista del cine temprano y la creación de una diégesis ficcional. Una mujer se desviste antes de acostarse mientras su flamante marido, sentado detrás de un biombo, la espía. Es, sin embargo, a la cámara y al público que la novia dirige su sensual *striptease*, haciéndonos guiños, mirándonos y sonriendo en una ostentación de erotismo.

Como lo indica la cita de Méliès, las películas de trucos –quizás el género argumental predominante hasta 1906– son en realidad, más que una escena primitiva y narrativamente continua, un encadenamiento de exhibiciones y de atracciones mágicas. Muchos filmes de trucos están, en efecto, desprovistos de toda trama e hilvanan, sin mucha conexión y ciertamente sin caracterización de ningún tipo, una sucesión de transformaciones. No obstante, incluso los filmes de trucos con trama –*Voyage dans la lune* (1902), por ejemplo– no pueden ser abordados sin riesgos de ser malentendidos como meros precursores de estructuras narrativas posteriores. Y es que la intriga, en el fondo, no provee más que un marco dentro del cual pueden ser embastadas las demonstraciones de las posibilidades mágicas del cine.

Los modos de exhibición del cine temprano reflejan también esa falta de preocupación con respecto a la creación, en pantalla, de mundos narrativos autosuficientes. Como lo ha demostrado Charles Musser,[9] los primeros empresarios del cine ejercían un control considerable sobre las funciones que presentaban, llegando incluso a modificar las películas que habían adquirido y a completarlas mediante toda una serie de adendas de sala tales como efectos de sonido y comentarios en voz alta. El caso más extremo de este tipo es el de los *Hale's Tours*, la cadena más grande de salas dedicadas exclusivamente al cine antes de 1906. Sus películas no solo eran secuencias no narrativas filmadas desde vehículos en movimiento (trenes, por lo general), sino que la sala misma estaba decorada y

[8] [N. del T.] En francés en el original: "scènes grivoises d'un caractère piquant".

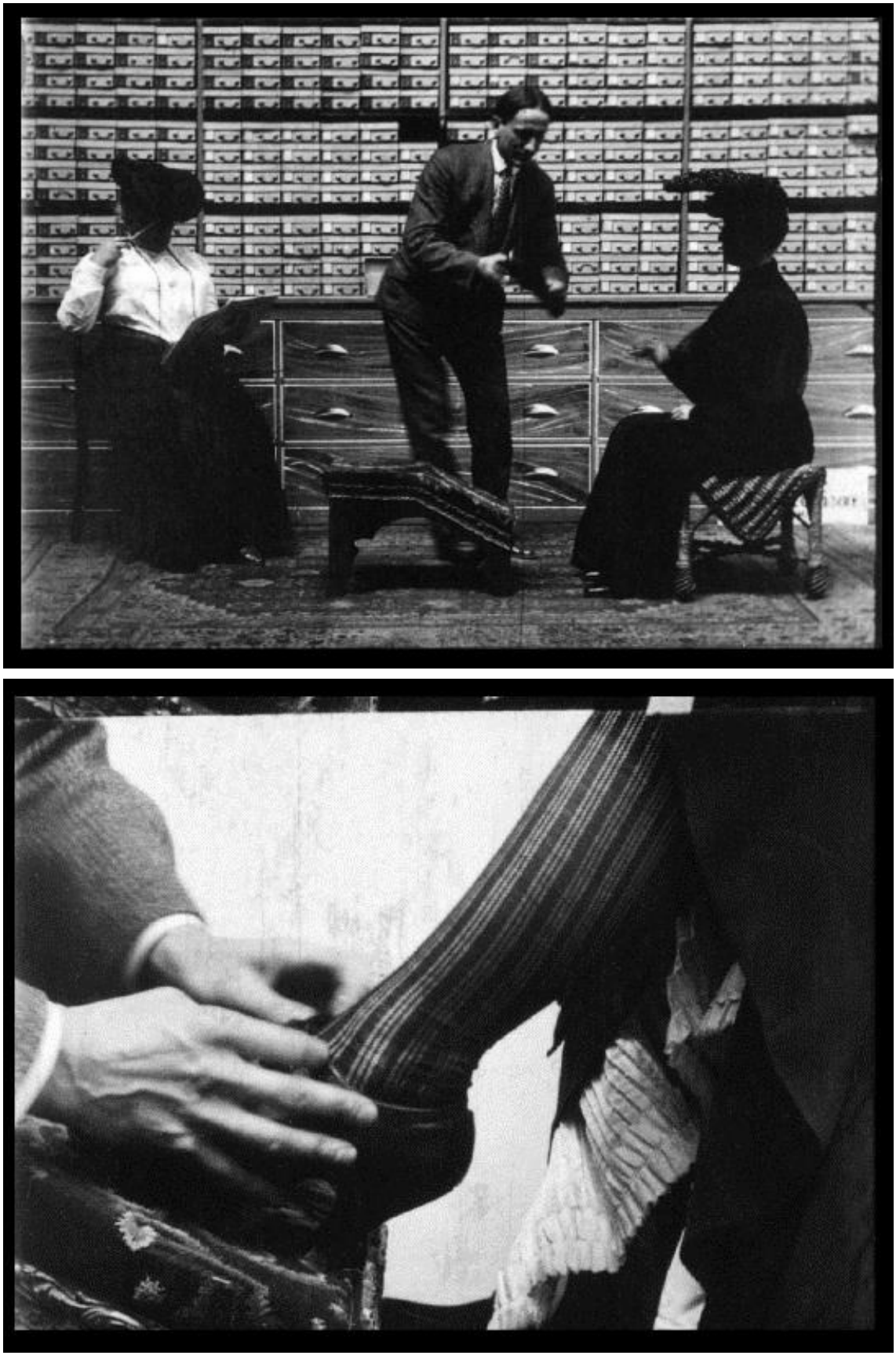
[9] MUSSER, Charles. "American Vitagraph 1897-1901", *Cinema Journal* (University of Texas Press, Austin), vol. 22, n. 3, p. 10.

equipada como un vagón de tren, con un conductor que cortaba los billetes y con efectos de sonidos que simulaban el andar de las ruedas sobre los rieles y el siseo de los frenos de aire.[10] Experiencias como esta tenían más que ver con las atracciones de los parques de diversiones que con la tradición del teatro ortodoxo. La relación entre las primeras películas y la emergencia de los grandes parques de diversiones de entre siglo (como el de Coney Island, por ejemplo) constituye una base fecunda para repensar las raíces del cine temprano.

No deberíamos tampoco olvidar que el cine mismo era en sus inicios una atracción. En efecto, el público de los primeros años asistía a las funciones para presenciar más bien la demonstración de ciertas máquinas (las últimas maravillas tecnológicas, inscritas en toda una línea de invenciones previas ampliamente exhibidas, como los rayos X o, un poco antes, el fonógrafo), y no tanto para ver películas. Asimismo, los afiches de los espectáculos de variedades publicitaban, cuando se trataba de su primera aparición, el Cinematografo, el Biografo o el Vitascope, y no *The Baby's Breakfast* o *The Black Diamond Express*. Después del periodo inicial de novedad, esta demostración de las posibilidades del cine persiste, y no solo en el marco de las películas de magia. Muchos de los primeros planos del cine temprano difieren de sus usos posteriores precisamente porque no utilizaban el cambio de escala como puntuación narrativa, sino como una atracción en sí misma. El primer plano de *The Gay Shoe Clerk* de Porter (1903) anticipa tal vez ciertas técnicas de continuidad posteriores, pero su principal motivación es, una vez más, el puro exhibicionismo, pues la dama levanta el dobladillo de su falda con el fin de exponer su tobillo a todas las miradas. Algunas películas de la Biograph como *Photographing a Female Crook* (1904) y *Hooligan in Jail* (1903) consisten en un plano único en el que la cámara se acerca a los personajes principales, hasta capturarlos en un plano medio. El aumento de escala, aquí, no es sin embargo un índice de tensión narrativa; al ser en sí mismo una atracción, representa por así decirlo el punto central de la película.[11]

[10] FIELDING, Raymond. "Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture". En: Fell, John L. (coord.). *Film Before Griffith*, *op. cit.*, pp. 116-30.

[11] Quisiera agradecer a Ben Brewster por sus comentarios luego de la primera presentación de este texto, en los que me indicó la importancia de incluir aquí este aspecto del cine de atracciones.



The Gay Shoe Clerk (Edwin S. Porter, 1903) Fuente: Library of Congress (Washington, EE.UU.)

El término "atracciones" proviene, desde luego, del joven Sergei Mikhailovich Eisenstein y de su tentativa por encontrar un nuevo modelo y modo de análisis para el teatro. En su búsqueda de la "unidad de impresión" del arte teatral, base de un análisis que lo ayudaría a desautorizar el teatro representacional realista, Eisenstein dio con el término "atracción",[12] con el que designaba el sometimiento agresivo del espectador a un "impacto sensual o psicológico". De acuerdo a Eisenstein, el teatro debería consistir en un montaje de tales atracciones, creando una relación con el espectador por entero distinta de su absorción en una "imitación basada en la ilusión".[13] He escogido este término en parte para subrayar la relación con el espectador que esta práctica de vanguardia posterior comparte con el cine temprano: relación de confrontación exhibicionista, y no ya de absorción diegética. Claro está que aquel montaje "experimentalmente regulado y matemáticamente calculado"[14] por el que abogaba Eisenstein difiere enormemente del de estas películas tempranas (como diferirá desde luego toda práctica consciente y oposicional con respecto a una popular). Es importante, con todo, considerar el contexto del cual Eisenstein extrajo el término en cuestión. Históricamente, el vocablo "atracción" ha estado ligado a los parques de diversiones, y tanto para Eisenstein como para su amigo Yuketvich, evocaba sobre todo la que era para ellos su atracción principal: la montaña rusa o, según la denominación utilizada en la Rusia de la época, la montaña americana.[15]

La fuente es significativa. El entusiasmo de las primeras vanguardias por el cine se debía, al menos en parte, a un entusiasmo por la cultura de masas que surgía a comienzos de siglo, y que ofrecía un nuevo tipo de estímulo para un público escasamente instruido en materia de artes tradicionales. Es importante pensar ese entusiasmo por el arte popular como algo más que un simple deseo de *épater les bourgeois*.[16] El enorme desarrollo de la industria del entretenimiento a partir de 1910,

[12] EISENSTEIN, Sergei. "Cómo me hice director". En: Gubern, Román (coord.). *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Lumen, 1970, pp. 56-57.
[13] EISENSTEIN, Sergei. "Montage of Attractions", *The Drama Review*, n. 18, 1974, pp. 78-79.
[14] *Ibidem*.
[15] BARNA, Yon. *Eisenstein*. Bloomington: Indiana University Press, 1973, p. 59.
[16] [N. del T.] En francés en el texto original.

su progresiva aceptación por parte de las clases medias (y los ajustes que hicieron posible esa misma aceptación) hacen que sea hoy difícil comprender la liberación que el entretenimiento popular pudo haber implicado a comienzos de siglo. Creo, por mi parte, que es precisamente ese carácter exhibicionista del arte popular de entre siglos lo que lo hizo atractivo para las vanguardias: su libertad con respecto a la creación de una diégesis, su acento en la estimulación directa.

En sus escritos acerca del teatro de variedades, Marinetti no solo elogiaba su estética del asombro y de la estimulación, sino también la creación de un nuevo espectador que se diferenciaba del "observador estúpido" y "estático" del teatro tradicional.[17] El espectador del teatro de variedades se siente directamente interpelado por el espectáculo, y se suma a él, acompañando las canciones y hasta interrumpiendo a los actores. Al lidiar con el cine temprano desde la academia y los archivos, corremos el riesgo de ignorar su relación vital con el vodevil, su primer lugar de exhibición hasta más o menos 1905. El cine era una de las tantas atracciones de los programas de vodevil, y estaba rodeado por un sinfín de números inconexos, dispuestos en una sucesión de performances sin vínculos narrativos y a ratos sin mucha lógica. Incluso cuando eran presentados en el marco de los *nickelodeons* que comenzaron a surgir hacia el final del periodo, estos cortometrajes solían aparecer según el formato de las variedades: películas de trucos emparedadas en medio de farsas, actualidades, "canciones ilustradas" y, con bastante frecuencia, números de vodevil de poco valor. Fue precisamente esa diversidad no narrativa lo que expuso a esta forma de entretenimiento a ataques por parte de grupos reformistas durante la década de 1910. El *Russell Sage Survey*, en un estudio sobre entretenimientos populares, juzgó que los vodeviles "reposaban en intereses artificiales, y no en intereses humanos naturales de construcción gradual, al no tener sus números ninguna relación de necesidad entre sí ni, por regla general, ninguna conexión en la práctica".[18] En otras palabras, no había relato. Según este grupo reformista de clase media, una noche en el teatro de variedades equivalía, pues, a un paseo en tranvía o a un

[17] "The 'static', 'stupid voyeur' of traditional theater", citas tomadas por Tom Gunning de: "The Variety Theater 1913". En: Appolonio, Umbro (coord.). *Futurist Manifestos*. New York: Viking Press, 1973, p. 127.
[18] DAVIS, Michael. *The Exploitation of Pleasure*. New York: Russel Sage Foundation, díptico del servicio de higiene infantil (Dept. of Child Hygiene), 1911.

día agitado en una ciudad populosa, y estimulaba por ello una nerviosidad poco saludable. Era precisamente esa estimulación artificial lo que Marinetti y Eisenstein se proponían extraer de las artes populares con miras a inyectarla en el teatro, organizando la energía popular con objetivos radicales.

¿Qué sucedió con el cine de atracciones? El periodo 1907-1913 representa la etapa de verdadera *narrativización* del cine, cuyo punto culminante es la aparición de largometrajes que se alejan radicalmente del formato de variedades. El cine, entonces, toma claramente al teatro ortodoxo como modelo, presentando a intérpretes famosos en obras famosas. La transformación del discurso fílmico que tipifica D. W. Griffith circunscribe los significantes cinematográficos a la narración de historias y a la creación de universos diegéticos autosuficientes. La mirada a cámara se vuelve tabú y los procedimientos del cine pierden su carácter de "trucos" lúdicos –es decir, de atracciones cinematográficas (Méliès invitándonos con gestos a mirar a la mujer que está por desaparecer)–, para transformarse en elementos de expresión dramática, puertas de acceso a la psicología de los personajes y al mundo de la ficción.

Sería sin embargo demasiado fácil interpretar todo esto como una historia de Caín y Abel, en la que el relato sofocaría hasta la muerte las posibilidades nacientes de una forma de entretenimiento todavía embrionaria e iconoclasta. Del mismo modo que los formatos de variedades sobrevivieron en cierto sentido a las monumentales salas de cine de los años veinte (gracias entre otros a noticieros, dibujos animados, cantos, números orquestales y hasta espectáculos de vodevil que estaban desde luego subordinados al largometraje narrativo de la función, pero con el cual, a pesar de todo, coexistían) el sistema de atracciones sigue siendo una parte esencial del cine popular.

Las películas de persecución muestran cómo un proceso de síntesis de atracciones y relato se encontraba ya en curso hacia el final de este periodo (básicamente de 1903 a 1906). La persecución había sido el primer y único género cinematográfico genuinamente narrativo, proveyendo un modelo de causalidad y linealidad, así como una continuidad básica en el montaje. *Personal* (Biograph, 1904) –en muchos sentidos, film emblemático de este género– da cuenta de la creación de una linealidad

narrativa al mostrar a un aristócrata francés que corre por su vida para escapar de un grupo de candidatas a novia que un anuncio publicado por él mismo en el periódico ha motivado. Al mismo tiempo, sin embargo, mientras el grupo de mujeres corre tras su presa en dirección de la cámara, cada plano las enfrenta a un ligero obstáculo (una verja, una cuesta empinada, un riachuelo) que retarda su carrera, generando, para el espectador, una breve pausa-espectáculo en el desarrollo del relato. La compañía Edison parece haber sido particularmente consciente de aquello, pues plagió sin más la película de la Biograph y produjo su propia adaptación, *How a French Nobleman Got a Wife Through the New York Herald Personal Columns*, que lanzó en dos versiones: una integral y la otra por planos, de manera que las vistas en que las mujeres persiguen al preciado hombre pudieran ser adquiridas por separado sin necesidad de contar con el incidente inicial o con su conclusión narrativa.[19]



How a French Nobleman Got a Wife Through the New York Herald Personal Columns (Edwin S. Porter, 1904). Fuente: Library of Congress (Washington, EE.UU.)

[19] LEVY, David. "Edison Sales Policy and the Continuous Action Film 1904-1906". En: Fell, John L. (coord.). *Film Before Griffith, op. cit.*, pp. 207-222.



How a French Nobleman Got a Wife Through the New York Herald Personal Columns (Edwin S. Porter, 1904). Fuente: Library of Congress (Washington, EE.UU.)

Como lo ha demostrado Laura Mulvey en un contexto bastante distinto, la dialéctica entre espectáculo y narración ha alimentado una buena parte del cine clásico.[20] En su estudio de las comedias bufonescas, *The pie and the chase*, Donald Crafton ha expuesto, por otra parte, la manera en que estas lograban encontrar un equilibrio entre el espectáculo puro del *gag* y el desarrollo de un relato.[21] Del mismo modo, el cine-espectáculo ha sabido a lo largo de su historia ser fiel a su reputación al enfatizar tanto la narración como ciertos momentos de estimulación visual pura. La versión de 1924 de *Ben Hur*, sin ir más lejos, fue presentada en una sala de Boston con un programa en que se anunciaba la hora precisa de sus principales atracciones:

8'35" La estrella de Belén
8'40" Jerusalén restaurada

[20] MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, n. 3, 1975, pp. 6-18.
[21] Ponencia presentada en la conferencia de la FIAF sobre el cine burlesco en mayo de 1985, en Nueva York.

8'59" La caída de la casa de los Hur
10'29" La última cena
10'50" El reencuentro[22]

La política publicitaria de Hollywood que consistía en enumerar los atractivos de las películas, resaltando cada uno de los puntos de la lista con la orden "¡vea!", da cuenta de esa primigenia fuerza de atracción que corre por debajo de la armadura de la regulación narrativa.

Parecemos a esta altura estar lejos de las premisas vanguardistas con las cuales esta discusión sobre el cine temprano comenzó. Es importante, sin embargo, que la heterogeneidad radical que observo en el cine de los primeros años no sea concebida como un programa de esencia oposicional, irreconciliable con el desarrollo del cine narrativo. Tal interpretación, me parece, resulta demasiado sentimental y ahistórica. *The Great Train Robbery* (1903), película emblemática del periodo, apunta de hecho en las dos direcciones, privilegiando a la vez el asalto directo del espectador (baste pensar en el espectacular primerísimo plano del bandolero que descarga su arma sobre el público) y la construcción de una continuidad narrativa de carácter lineal. Esta es la ambigua herencia del cine temprano. En cierto sentido, el cine-espectáculo de los últimos años ha reafirmado su pertenencia a la tradición del estímulo y del entretenimiento de atracciones, gracias en parte a lo que podríamos llamar el "cine de efectos" del trio Spielberg-Lucas-Coppola.

Los efectos, sin embargo, no son más que atracciones domesticadas. Marinetti, y Eisenstein entendieron que estaban accediendo a una fuente de energía que requeriría concentración e intensificación para alcanzar todo su potencial revolucionario. Ambos proyectaron aumentar el impacto sobre los espectadores: Marinetti propuso por ejemplo adherirlos literalmente a las butacas (las ropas irremediablemente arruinadas serían reembolsadas al final de la función) y Eisenstein imaginó por su parte el lanzamiento de petardos instalados en el suelo, bajo los asientos. Cada cambio en la historia del cine implica una transformación de su relación con el espectador, y cada periodo construye su espectador de una manera

[22] VARDAC, Nicholas. *From Stage to Screen. Theatrical Method from Garrick to Griffith*. Nueva York: Benjamin Blom, 1968, p. 232.

inédita. Hoy, en un momento en que la subjetividad contemplativa de la vanguardia norteamericana parece llegar al fin de su (a menudo gloriosa) trayectoria, el carácter carnavalesco del cine de los primeros años y los métodos de entretenimiento popular constituyen todavía una veta inmensamente fecunda: un Coney Island de la vanguardia, cuya corriente nunca dominante, aunque siempre perceptible, puede ser rastreada en Méliès y Keaton, en *Un perro andaluz* (1928) y en Jack Smith.

Referencias bibliográficas

ALLEN C., Robert. *Vaudeville and Film: 1895-1915. A Study in Media Interaction*. New York: Arno Press, 1980.

BARNA, Yon. *Eisenstein*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.

DAVIS, Michael. *The Exploitation of Pleasure*. New York: Russel Sage Foundation, díptico del servicio de higiene infantil (Dept. of Child Hygiene), 1911.

EISENSTEIN, Sergei. "Montage of Attractions", *The Drama Review*, n. 18, 1974, pp. 78-79.

____. "Cómo me hice director". En: Gubern, Román (coord.). *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Lumen, 1970, pp. 56-57.

FIELDING, Raymond. "Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture". En: Fell, John L. (coord.). *Film Before Griffith*, Berkeley: University of California Press, 1983, pp. 116-30.

GUNNING, Tom. "The Non-Continuous Style of Early Film". En: Holman, Roger (coord.). *Cinema 1900-1906*. Brussels: FIAF, 1982.

____. "An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and its Relation to American Avant Garde Film". En: Fell, John L. (coord.). *Film Before Griffith*. Berkeley: University of California Press, 1983, pp. 355-66.

LÉGER, Fernand. "A Critical Essay on the Plastic Qualities of Abel Gance's Film *The Wheel*". En: Fry, Edwards (coord.). *Functions of Painting*. Nueva York: Viking Press, 1973, pp. 20-23.

LEVY, David. "Edison Sales Policy and the Continuous Action Film 1904-1906". En: Fell, John L. (coord.). *Film Before Griffith*. Berkeley: University of California Press, 1983, pp. 207-222.

MÉLIÈS, Georges. "Importance du scénario". En: Sadoul, Georges (coord.). *Georges Méliès*. Paris: Seghers, 1961.

METZ, Christian. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001.

MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, v. 16, n. 3, 1975, pp. 6-18.

MUSSER, Charles. "American Vitagraph 1897-1901", *Cinema Journal* (University of Texas Press, Austin), vol. 22, n. 3, pp. 4-46.

"The Variety Theater 1913". En: Appolonio, Umbro (coord.). *Futurist Manifestos*. New York: Viking Press, 1973.

VARDAC, Nicholas. *From Stage to Screen. Theatrical Method from Garrick to Griffith*. Nueva York: Benjamin Blom, 1968.

Fecha de recepción: 5 de abril de 2020
Fecha de aceptación: 16 de octubre de 2020

Para citar este artículo:

GUNNING, Tom. "El cine de atracciones: Las primeras películas, su público y la vanguardia". Traducción al español de Ignacio Albornoz, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 417-431. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/268> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

* **Tom Gunning** es Profesor del Departamento de Historia del Arte y de Estudios Cinematográficos y Mediáticos de la Universidad de Chicago. Ha consagrado sus investigaciones y escritos a la historia del cine temprano y a los cruces entre interpretación, cultura cinematográfica y estilo. Mediante el concepto de "cine de atracciones", con el que hizo escuela, logró durante los años ochenta ligar la evolución del cine a fuerzas distintas a las de la narratividad En el ámbito editorial, ha publicado, entre otros, los libros *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film* (1994) y *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity* (2000). Ha participado además, como colaborador o editor, en incontables volúmenes colectivos, entre los que cabe notar: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative (1990)* y *The Image in Early Cinema: Form and Material* (2018). E-mail: tgunning@uchicago.edu.

** **Ignacio Albornoz** posee un título de maestría en "Historia, teoría y memoria del cine" (2016) y un master profesional en "Valorización del patrimonio audiovisual" (2017), ambos obtenidos en la universidad París VIII-Vincennes-Saint-Denis. En el ámbito profesional, ha realizado pasantías en instituciones como la Murnau-Stiftung, en Alemania. Bajo la dirección de Christa Blümlinger (EDESTA, París VIII), prepara actualmente una tesis de doctorado en torno a la producción documental chilena. Dentro de sus temas de investigación se encuentran, también, el cine de ensayo y el desarrollo de los centros de producción universitarios en el Chile de los años setenta. Además de colaborar en *blogs* y realizar numerosas traducciones de textos sobre teoría e historia del cine, ha publicado recientemente los artículos monográficos: "Et on doit prendre parti: le film-essai chez Gilles Groulx, en mots et en images"; "Entre el espanto y la ternura: voces de colaboración y resistencia en el Chile de la transición" y "Violencias y memoria 'viva' en dos documentales políticos del Cine Experimental de la Universidad de Chile". E-mail: i.albornoz.fa@gmail.com.

Intermedialidad, intertextualidad y remediación:
Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad[1]

Irina O. Rajewsky[*]
Traducción de Brenda Anabella Schmunck[**]

La investigación sobre la intermedialidad —al menos en el contexto académico alemán— ya ha dejado atrás su etapa preliminar. Al desarrollo inicial de perspectivas de investigación sobre lo intermedial le han seguido reevaluaciones, y ya no se piensa en el término "intermedialidad" como aquella palabra en boga, llegada a la escena en la década de 1990 con tan notable éxito.[2] Sin embargo, parece haber un interés sostenido en la indagación de las configuraciones intermediales y las perspectivas intermediales de investigación en general. Esto se refleja particularmente en el gran número de publicaciones y conferencias multidisciplinarias sobre el tema, que no cesa de aumentar, y por la clarificación y diferenciación de los enfoques entre sí. También lo demuestra el creciente reconocimiento internacional del concepto de intermedialidad, que inicialmente formaba parte de un inventario crítico fijo, mayormente en la comunidad científica de habla alemana[3]: en los artículos de habla inglesa aparecen cada vez más llamados a un giro conceptual y terminológico hacia la intermedialidad, especialmente en el área tradicionalmente llamada *interart(s) studies*, campo en el que dicho concepto fue rechazado durante mucho tiempo.[4]

---

[1] Este artículo fue publicado originalmente en inglés con el título "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality" en *Intermédialités: histoire et theorie des arts, des lettres et des tecniques*, n. 6, 2005, pp. 43-64. Agradecemos a su autora y a *Intermédialités* por autorizar su traducción para esta revista.

[2] El concepto de intermedialidad, como es usado aquí, debe distinguirse del término norteamericano *intermedia*. Cfr. notas 17 y 19, abajo.

[3] Además de Alemania, Canadá en particular y sobretodo la Universidad de Montreal, se convirtió en "bastión" de la investigación sobre la intermedialidad con el lanzamiento del *CRI* (*Centre de recherche sur l'intermédialité*) en 1997.

[4] Cfr. WEISSTEIN, Ulrich. "Literature and the (Visual) Arts. Intertextuality and Mutual Illumination". En: Hoesterey, Ingeborg y Ulrich Weisstein (eds.). *Intertextuality: German Literature and Visual Art from*

Teniendo en cuenta la larga tradición de los *interarts studies*, pareciera que mucho de lo que generalmente se trata bajo el título de intermedialidad no es de ninguna manera una novedad. Es cierto que han aparecido algunos nuevos aspectos y problemas, especialmente con respecto a los medios electrónicos y digitales, pero las relaciones y procesos intermediales *per se* siguen siendo fenómenos reconocidos desde hace mucho tiempo. Este hecho se omite fácilmente a causa de aquellas aproximaciones a la intermedialidad que se concentran específicamente en los llamados Nuevos Medios; los *interarts studies* tradicionales, sin embargo, han adoptado estos fenómenos consistentemente a su manera. El éxito sostenido y el creciente reconocimiento internacional del concepto de intermedialidad, por lo tanto, apuntan menos a nuevos tipos de problemas *per se* que (al menos potencialmente) a nuevas formas de resolverlos, nuevas posibilidades de presentarlos y pensarlos, y a nuevas, o al menos diferentes, visiones sobre el cruce de límites entre los medios y la hibridación; en particular, apuntan a aumentar la conciencia sobre la materialidad y la medialidad de las prácticas artísticas y culturales en general. Finalmente, este concepto permite una aplicación más amplia que otros utilizados previamente, abriendo la posibilidad de relacionar las disciplinas más variadas y desarrollar teorías de intermedialidad generales, transmedialmente relevantes.

En definitiva, lo que aquí se debate no es una teoría unificadora de la intermedialidad o una determinada perspectiva intermedial . Desde sus comienzos, el concepto de intermedialidad sirvió como "término paraguas". Diversos acercamientos críticos hacen uso de este concepto definiendo su objeto específico siempre de forma diferente y asociando la intermedialidad, en cada ocasión, con atributos y delimitaciones distintas. Los objetivos específicos que persiguen las diferentes disciplinas (por ejemplo, los estudios de los medios [*media studies*], los estudios literarios, la sociología, los estudios de cine, la historia del arte) para llevar adelante la investigación intermedial varían considerablemente. Además, una gran cantidad de términos relacionados emergieron en el discurso sobre la intermedialidad, también

Renaissance to the Twentieth Century. Columbia, South Carolina: Camden House, 1993, p. 3; CLÜVER, Clauss, "Inter textus / Inter artes / Inter media". En: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gessellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (2000/2001)*. Heidelberg: Synchron, 2001, p. 14, p. 43.

definidos y usados de varias formas (por ejemplo, multimedialidad, plurimedialidad, crosmedialidad [*crossmediality*], infra-medialidad [*infra-mediality*], convergencia de medios, integración de medios, fusión de medios, hibridación, etc.). Más recientemente, los investigadores comenzaron a especificar formalmente su concepción particular de intermedialidad a través de epítetos como intermedialidad transformacional, discursiva, sintética, formal, transmedial, ontológica o genealógica, intermedialidad primaria o secundaria, o la llamada figuración intermedial.[5]

El estado actual de la cuestión, entonces, pone de manifiesto una proliferación de conceptos heterogéneos de intermedialidad y de múltiples formas de uso del término. Dicha proliferación puede ser provechosa, pero también confusa, lo que conduce frecuentemente a la vaguedad y los malentendidos. De allí la necesidad de definir más precisamente la propia comprensión de intermedialidad y de situar el acercamiento individual dentro de un espectro más amplio –un objetivo que los estudios actuales, en su mayoría, no han llevado a cabo suficientemente, poniendo en riesgo así discusiones potencialmente fructíferas, intradisciplinarias e interdisciplinarias.

Teniendo todo esto en cuenta, está claro que las dificultades aparecen cuando cualquier aproximación individual a la intermedialidad pretende haber hallado el verdadero sentido de "lo intermedial". Sería preferible restringir la validez de las propias conclusiones aclarando los objetivos y el objeto de nuestra concepción

[5] Sobre la "intermedialidad transformacional", cfr. SPIELMANN, Yvonne. *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München: Fink, 1998 y SPIELMANN, Yvonne. "Intermedia and the Organization of the Image: Some Reflections on Film, Electronic, and Digital Media". En: *Iris*, n. 25, 1998, pp. 61-74; sobre "intermedialidad discursiva", cfr. ALBERS, Irene. *Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas*. München: Fink, 2002, p. 27 *et sq*.; sobre "intermedialidad sintética", "formal", "transmedial" y "ontológica", cfr. SCHRÖTER, Jens. "Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs". En: *Montage/AV*, vol. 7, n. 2, 1998, pp. 129-154; sobre "intermedialidad genealógica", cfr. GAUDREAULT, André y Philippe Marion. "The Cinema as a Model for the Genealogy of Media". En: *Convergence*, vol. 8, n. 4, 2002, pp. 12-18; sobre "intermedialidad primaria" y "secundaria", cfr. LESCHKE, Rainer. *Einführung in die Medientheorie*. München: Fink, 2003; sobre "figuración intermedial", cfr. PAECH, Joachim. "Intermediale Figuration—am Beispiel von Jean-Luc Godards *Histoire(s) du Cinéma*". En: Eming, Jutta, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen (eds.). *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*. Freiburg: Rombach, 2002, pp. 275-295.

particular, y así distinguir el acercamiento propio del de otros. Este es, por lo tanto, el objetivo del presente artículo: especificar y posicionar mi propia concepción de intermedialidad, basada en (aunque no limitada a) los estudios literarios e introducida en mis publicaciones anteriores[6]. El artículo busca identificar el valor heurístico y práctico distintivo de dicha concepción, un valor que será contextualizado dentro del campo más amplio de los múltiples enfoques existentes a la intermedialidad y de sus variados objetivos.

Intermedialidad en sentido amplio - intermedialidad en sentido estricto

Al intentar reducir a un común denominador la cantidad actual de concepciones de intermedialidad y el amplio espectro de objetos de estudio que abarcan, nos vemos forzados a recurrir a un concepto formulado muy ampliamente que no debe estar limitado a un fenómeno o medio específico, ni a objetivos de estudio específicos. En este sentido, la intermedialidad puede servir ante todo como término genérico para referirse a todos aquellos fenómenos que (como indica el prefijo *inter*) suceden de un modo u otro *entre* medios. "Intermedial" designa, por lo tanto, aquellas configuraciones que tienen que ver con un cruce de límites entre medios, pudiendo así diferenciarse tanto de los fenómenos *intra*mediales como de los *trans*mediales (por ejemplo, la aparición de un cierto motivo, estética o discurso en distintos medios).[7]

---

[6] Cfr. RAJEWSKY, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen/ Basel: Francke, 2002; *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Tübingen: Narr, 2003; "Intermedialität 'light'? Intermediale Bezüge und die 'bloße' Thematisierung des Altermedialen". En: Lüdeke, Roger y Erika Greber (eds.). *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein, 2004, pp. 27-77. El título de mi artículo debe entenderse como una referencia a los estudios literarios, más que a las obras literarias. Por "Una perspectiva literaria…", me refiero menos a la perspectiva proveniente de la literatura en su sentido estricto, y más a una perspectiva sobre la intermedialidad fundada en los estudios literarios, específicamente en sus objetivos y enfoques heurísticos. En consecuencia, mis observaciones sobre la intermedialidad no se limitan a la discusión de textos literarios; por el contrario, tendré en cuenta varias formas de articulación medial.

[7] Un ejemplo de esto es la estética del futurismo, llevada a cabo en distintos medios (textos, pintura, escultura, etc.) con los procedimientos formales específicos de cada medio. La materialización concreta de esta estética es en cada caso necesariamente particular para cada medio [*media-specific*], pero no está ligada a ningún medio específico *per se*. Por el contrario, es factible y está disponible transmedialmente, es decir, factible y disponible *a través* de diversos medios. De forma similar, se

Un concepto amplio de intermedialidad de este tipo permite distinguir entre fenómenos intra-, inter- y (finalmente) transmediales, y representa al mismo tiempo una categoría útil transmedialmente. Pero un concepto tan amplio no nos permite extraer una teoría única que pueda aplicarse uniformemente a todos los objetos de estudio heterogéneos abarcados por las diferentes concepciones de intermedialidad, ni nos ayuda a caracterizar con mayor precisión ningún fenómeno individual en sus términos formales distintivos. Por ello, con el fin de abarcar y teorizar de manera uniforme las manifestaciones intermediales *específicas*, se han introducido concepciones más estrictas de intermedialidad (a menudo mutuamente contradictorias), cada una de ellas con sus propias premisas explícitas o implícitas, métodos, intereses y terminologías.

Múltiples factores contribuyen a la heterogeneidad de estas concepciones más restringidas de intermedialidad. Sin embargo, una evaluación del debate actual sobre el término nos permite identificar tres distinciones fundamentales que subyacen a las diferentes concepciones de intermedialidad: la primera distinción se produce entre las aproximaciones concebidas sincrónica y diacrónicamente. De hecho, los estudios de la intermedialidad incluyen tanto "la perspectiva de investigación *sincrónica*, que desarrolla una tipología de formas específicas de intermedialidad, y la perspectiva *diacrónica* de una historia intermedial de los medios".[8] La perspectiva diacrónica, por ejemplo, es utilizada por los historiadores de los medios cuyo trabajo se ocupa de las intersecciones de diferentes medios unos con otros. Otros tipos de estudios diacrónicos (combinados a menudo con una orientación sincrónica) analizan los cambios históricos en la forma y función de las prácticas intermediales en determinados productos mediales,[9] y otros también remiten a la llamada

puede hablar de narratología transmedial, refiriéndose a aquellas aproximaciones narratológicas que pueden ser aplicadas a distintos medios, en lugar de solamente a un único medio.

[8] MÜLLER, Jürgen E. "Mediengeschichte intermedial: Perspektiven, Postulate, Prognosen". En: Frank Furtwängler *et al*. (eds.). *Zwischen-Bilanz. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech*, www.uni-konstanz.de/paech2002, 2002 [N. de la T.: la traducción al castellano es mía].

[9] Cfr., por ejemplo, WOLF, Werner. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1999; TSCHILSCHKE, Christian v. *Roman und Film.*

intermedialidad genealógica. Estos últimos enfoques investigan las relaciones entre diferentes medios, por ejemplo en un contexto donde un medio particular asume un nuevo predominio, cuando un nuevo medio emerge o "nace". De acuerdo con André Gaudreault y Philippe Marion, en dicho "nacimiento" ciertas cualidades intermediales pasan siempre y necesariamente a primer plano.[10] De este modo, surge una segunda posibilidad fundamental para distinguir entre varias concepciones de intermedialidad, que opera en un nivel totalmente diferente a la primera.

En general, la discusión actual revela dos comprensiones básicas de intermedialidad, que no son en sí mismas homogéneas. La primera se concentra en *la intermedialidad como una condición o categoría fundamental* mientras que la segunda aborda *la intermedialidad como una categoría crítica para el análisis concreto de productos o configuraciones de medios individuales y específicos* –una categoría que, por supuesto, sólo es útil en tanto que tales configuraciones que manifiesten algún tipo de estrategia, elemento o condición constitutiva de carácter intermedial. La distinción entre estas dos categorías básicas –estos dos polos que estructuran el debate sobre la intermedialidad– recuerda inevitablemente la discusión sobre la intertextualidad, que se extendió desde la década de 1970 hasta la de 1990, más teniendo en cuenta que la intertextualidad en sus múltiples concepciones, amplias o estrechas, ha sido el punto de partida de muchos intentos de teorizar la intermedialidad.[11] Sin embargo,

---

Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde. Tübingen: Narr, 2000; RAJEWSKY, *Intermediales*, *op. cit.*

[10] Gaudreault y Marion desarrollan una teoría del "doble nacimiento" de cada (nuevo) medio, que supone en la primera etapa del nacimiento una "intermedialidad inicial" y en la segunda una "intermedialidad negociada" o "subyugada", GAUDREAULT y Marion, *op. cit.*, p. 16.

[11] Esto aplica a publicaciones sobre la intermedialidad tanto desde el campo de los estudios literarios (para un panorama, cfr. RAJEWSKY, *Intermedialität, op. cit.*, pp. 43-58) como de los estudios de los medios [*media studies*] (cfr., por ejemplo, SPIELMANN, *Intermedialität, op. cit.*). Las diferentes posturas en el debate sobre la intertextualidad no pueden exponerse aquí en detalle. En un extremo está la concepción expandida, universalista de la intertextualidad, asociada principalmente con el post-estructuralismo francés. Siguiendo el concepto de dialogismo de Bajtín, Julia Kristeva dio forma a esta concepción de intertextualidad como una condición fundamental que incluye todas las prácticas culturales. En el otro extremo, está la concepción más acotada de intertextualidad como una categoría para el análisis de textos específicos, una interpretación que concibe la intertextualidad como un concepto semiótico-comunicativo, en el sentido de las estrategias concretas y aprehensibles

considerándolo a la luz de los desarrollos recientes, estos dos polos *de facto* sólo corresponden parcialmente a posiciones existentes en el debate sobre la intertextualidad. En algunas aproximaciones (en particular las de los años 1990), la intermedialidad es abordada como una condición fundamental de acuerdo con el concepto de dialogismo de Bajtín y la teoría de la intertextualidad de Julia Kristeva. Pero otras, en su mayor parte más recientes, basan esta concepción de intermedialidad desde la teoría o la filosofía de los medios, sin referencia alguna a la discusión sobre la intertextualidad. Tal como lo expresa Sybille Krämer, "la intermedialidad es una condición epistemológica del reconocimiento de los medios [*Medienerkenntnis*]."[12] Y según Gaudreault y Marion, "la correcta comprensión de un medio […] conlleva la comprensión de su relación con otros medios: es a través de la intermedialidad, a través de una preocupación por lo intermedial, que un medio es comprendido". Al afirmar esto, parten de la premisa de que la "intermedialidad se encuentra en cualquier proceso de producción cultural".[13] Jens Schröter refiere a ideas similares con su concepto algo desafortunado de intermedialidad "ontológica", y para W.J.T. Mitchell es evidente que "todos los medios son medios mixtos", lo que implica la presencia de una cualidad intermedial *per se*.[14] Enfocándose predominantemente en los medios (digitales) actuales, y por ende menos radicales en su posición, Jay David Bolter y Richard Grusin también llegan a la conclusión de que "*toda* mediación es una remediación [*remediation*]", entendiendo "remediación" como una forma particular de relación intermedial. [15]

---

de un texto. Sobre estas distintas interpretaciones, cfr. PFISTER, Manfred. "Konzepte der Intertextualität". En: Broich, Ulrich y Manfred Pfister (eds.). *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985, pp. 1-30; PLETT, Heinrich F. "Intertextualities". En: Plett, Heinrich F. (ed.). *Intertextuality*. Berlin, New York: de Gruyter, 1991, pp. 3-29.

[12] KRÄMER, Sybille. "Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren". En: Münker, Stefan, Alexander Roesler y Mike Sandbothe (eds.). *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt am Main: Fischer, 2003, p. 82 [N. de la T.: la traducción al castellano es mía].

[13] GAUDREAULT y Marion, *op. cit.* pp. 15 y 16.

[14] Cfr. SCHRÖTER, *op. cit.*; MITCHELL, W. J. Thomas. *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1994, p. 5.

[15] BOLTER, Jay David y Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2000 [1999], p. 55. De aquí en adelante, las referencias a este texto

La tercera posibilidad fundamental para diferenciar las distintas aproximaciones a la intermedialidad, estrechamente vinculada a las primeras dos, opera a nivel de los fenómenos analizados *per se*. Determinar si un fenómeno es o no intermedial depende del origen disciplinario de la aproximación, de sus objetivos correspondientes y de la concepción subyacente (explícita o implícita) de lo que constituye un medio. Aunque hay una buena cantidad de superposiciones entre las distintas perspectivas disciplinarias sobre los fenómenos intermediales, es posible identificar ciertas tendencias comunes a distintos ámbitos de estudio: por ejemplo, los acercamientos procedentes de los estudios literarios o de los llamados estudios filológico-mediales enfatizan principalmente las formas y funciones de las prácticas intermediales en determinados productos o constelaciones de medios. En cambio, los enfoques derivados de los estudios de los medios [*media studies*] no tienden a enfocarse en las configuraciones medializadas (como películas, textos, pinturas, etc.), sino en la formación misma de un medio dado, el proceso de mediación o mediatización como tal, y los procesos de transformación medial.[16] Otros acercamientos, más filosófico-mediales, apuntan predominantemente a cuestiones como el reconocimiento de los medios [*Medienerkenntnis*] o a la comprensión de sus distintas funciones. Es más, cada una de estas perspectivas ofrece definiciones diversas de intermedialidad, dependiendo del fenómeno específico e individual que examina. Tal variedad de definiciones y énfasis no refleja en modo alguno una limitación para ninguna concepción de intermedialidad, sino que se debe a la naturaleza extremadamente amplia y heterogénea del objeto de estudio. Algunos acercamientos han introducido modelos que ubican diferentes objetos en una escala de mayor o menor grado de intermedialidad, precisamente para hacer justicia al gran abanico de fenómenos intermediales. Luego están aquellas aproximaciones que, por el contrario, se

---

serán indicadas con las iniciales "REM", seguidas por la numeración de páginas ubicada entre paréntesis en el cuerpo del texto. Cfr. también BOLTER, Jay David. "Transference and Transparency: Digital Technology and the Remediation of Cinema". En: *Intermédialités: histoire et theorie des arts, des lettres et des tecniques*, n. 6, 2005, pp. 13-26.

[16] Cfr., por ejemplo, PAECH, Joachim. "Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration" y FÜGER, Wilhelm. "Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts", ambos artículos en Helbig, Jörg (ed.). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, 1998, pp. 14-30 y pp. 41-57.

concentran sólo en un tipo de fenómeno *per se* (por ejemplo, adaptaciones cinematográficas, écfrasis, o "musicalización de la literatura"), como también las que, como la mía, consideran un grupo más amplio de fenómenos, admitiendo una mayor variedad de cualidades intermediales e introduciendo, por consiguiente, *sub*categorías de intermedialidad definidas de forma más restringida.

Una concepción literaria de intermedialidad: intermedialidad en el sentido estricto de transposición medial, combinación de medios y referencias intermediales

En los estudios literarios, así como en las áreas de historia del arte, estudios de música, teatro y cine, hay una atención recurrente hacia una gran cantidad de fenómenos que califican como intermediales. Los ejemplos incluyen aquellos fenómenos que por largo tiempo fueron designados con términos como *transposition d'art*, escritura cinematográfica, écfrasis o musicalización de la literatura, así como las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, "novelizaciones", poesía visual, manuscritos ilustrados, arte sonoro, ópera, *comics*, espectáculos multimedia, hiperficción, instalaciones digitales multimedia, etc. Sin duda, todos estos fenómenos tienen que ver de alguna forma con un cruce de fronteras entre los medios y en tal sentido se caracterizan por una cualidad de intermedialidad *en el sentido amplio*. Sin embargo, también es evidente que la cualidad intermedial de una adaptación cinematográfica, por ejemplo, es difícilmente comparable –o solo es comparable en el sentido más amplio– con la intermedialidad de la llamada escritura cinematográfica, y que ambas difieren de las ilustraciones de libros o instalaciones de arte sonoro, por ejemplo. Para que el uso de la intermedialidad como categoría para la descripción y el análisis de casos particulares sean productivos, deberíamos por consiguiente distinguir grupos de fenómenos que presenten cada uno una cualidad intermedial específica.

Es así –para volver a las tres distinciones fundamentales que subyacen a las diferentes concepciones de intermedialidad– como mi análisis de los fenómenos intermediales está orientado sincrónicamente; busca distinguir diferentes manifestaciones de la intermedialidad y desarrollar una teoría uniforme para cada una de ellas. No obstante, esta aproximación no excluye la dimensión histórica. Por el contrario, asume que

cualquier tipología de prácticas intermediales debe estar situada históricamente. De hecho, el criterio de historicidad es relevante en muchos aspectos: con respecto a la historicidad de una configuración intermedial particular en sí, con respecto al desarrollo (técnico) de los medios en cuestión, con respecto a las concepciones históricamente variables del arte y de los medios por parte de sus destinatarios y usuarios, y finalmente con respecto a la funcionalización de las estrategias intermediales en un determinado producto medial. Desde esta perspectiva, por lo tanto, la intermedialidad no está ligada a una función uniforme y fija. Más bien analiza instancias individuales en términos de su especificidad, teniendo en cuenta las posibilidades históricamente cambiantes de la funcionalización de las prácticas intermediales.

Como puede comprobarse fácilmente, mi enfoque complementa al segundo de los polos que estructuran la discusión sobre intermedialidad: el foco está en la intermedialidad como categoría para el análisis concreto de textos u otros tipos de productos mediales. Mi énfasis, entonces, no se halla en el desarrollo histórico general de los medios o en las relaciones genealógicas entre ellos, ni en su reconocimiento [*Medienerkenntnis*], en lo que Schröter llama intermedialidad "ontológica", o en comprender sus distintas funciones. Los procesos de medialización como tales no constituyen tampoco mi centro de atención principal. Por el contrario, me concentro en configuraciones mediales concretas y sus cualidades intermediales específicas. Estas varían de un grupo de fenómenos a otro y, por lo tanto, requieren distintas concepciones de intermedialidad, más restringidas. Esto permite establecer distinciones entre subcategorías individuales y desarrollar una teoría uniforme para cada una de ellas.

Quisiera proponer las siguientes tres subcategorías:

1. Intermedialidad en el sentido estricto de **transposición medial** (como, por ejemplo, adaptaciones cinematográficas, novelizaciones, etc.): aquí la cualidad intermedial está relacionada con la manera en que se crea un producto, es decir, con la transformación de un producto medial (un texto, una película, etc.) o de su sustrato en otro medio. Esta categoría es una concepción "genética", orientada a la producción de intermedialidad; el texto "original", película, etc., es la "fuente" de un nuevo

producto medial, cuya formación se basa necesariamente en un proceso de transformación intermedial específica del medio.

2. Intermedialidad en el sentido estricto de **combinación de medios**, que incluye fenómenos como ópera, cine, teatro, performances, manuscritos ilustrados, instalaciones digitales o de arte sonoro, *comics* y demás, o, para utilizar otra terminología, los llamados multimedia, medios mixtos e *intermedia*.[17] La cualidad intermedial de esta categoría está determinada por la constelación de medios que constituyen un determinado producto, es decir, el resultado o el mismo proceso de combinar al menos dos medios, o formas mediales de articulación, convencionalmente distintos. Cada una de estas formas mediales de articulación están presentes en su propia materialidad y contribuyen a la constitución y significado de todo el producto, cada uno a su propia manera específica. Así, para esta categoría, la intermedialidad es un concepto semiótico-comunicativo, basado en la combinación de al menos dos formas mediales de articulación. El alcance de esta categoría va desde una mera contigüidad de dos o más manifestaciones materiales de diferentes medios a una integración "genuina", integración que en su forma más pura no privilegiaría ninguno de sus elementos constitutivos.[18] La concepción, digamos, de la ópera o el cine como géneros separados explicita que la combinación de diferentes formas mediales de articulación puede llevar a la formación de géneros artísticos o mediales nuevos e independientes, donde la fundación plurimedial

[17] El término "intermedia" se debe a Dick Higgins y su ensayo pionero "Intermedia" (en *Something Else Newsletter*, vol. 1, n. 1, 1966, reeditado en HIGGINS, Dick. *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale, Edvardsville: Southern Illinois University Press, 1984), en el que Higgins expresa su convicción de que "mucho del mejor trabajo producido hoy parece caer entre medios", p.18. Su comprensión del término ha sido relevante para los intentos de delimitar los llamados *intermedia* de los *medios mixtos* y los *multimedia*. Higgins usa "intermedia" para referir a las obras "en que los materiales de varias formas de arte más establecidas son 'fusionados conceptualmente' más que meramente yuxtapuestos", VOS, Eric. "The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies". En: Lagerroth, Ulla-Britta, Hans Lund y Erik Hedling (eds.). *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1997, p. 325; la calidad de yuxtaposición medial se atribuye (con algunas finas distinciones) a los llamados medios mixtos y multimedia (véase también con más detalle CLÜVER, *op. cit.*).

[18] Cfr. también WOLF, *The Musicalization*, *op. cit.*, p. 40 *et sq*.

deviene su especificidad.[19] Desde una perspectiva histórica entonces, esta segunda categoría de intermedialidad enfatiza procesos dinámicos, evolutivos, que Aage Hansen-Löve (1983) describe como desgaste (*absschleifen*) y nueva constitución.

3. Intermedialidad en el sentido estricto de **referencias intermediales**; por ejemplo, las referencias a una película en un texto literario realizadas a través de la evocación o imitación de ciertas técnicas cinematográficas como el *zoom*, fundidos, transiciones y montaje. Otros ejemplos incluyen la musicalización de la literatura, *transposition d'art*, écfrasis, referencias a la pintura en el cine, o a la fotografía en la pintura, etcétera. Las referencias intermediales deben ser entendidas como estrategias constructoras de sentido que contribuyen al significado global del producto medial: este usa sus procedimientos específicos, tanto para referirse a una obra individual específica producida en otro medio (es decir, lo que en la tradición alemana se llama *Einzelreferenz*, "referencia individual"), como para referirse a un subsistema medial específico (como puede ser un género cinematográfico) u otro sistema medial en sí (*Systemreferenz*, "referencia a un sistema"). El producto se constituye, por lo tanto, parcial o totalmente *en relación* con la obra, sistema o subsistema al que se refiere. En esta tercera categoría, como en el caso de la combinación medial, la intermedialidad designa un concepto semiótico-comunicativo, pero aquí es *por definición* sólo *un* medio –el medio referente (en oposición al medio referido)– el que está presente materialmente. En vez de combinar diferentes formas mediales de articulación, el producto medial tematiza, evoca o imita elementos o estructuras de otro medio,

[19] En este contexto uno puede preguntarse hasta qué punto, en el caso de los llamados intermedia –incluyendo, por ejemplo, la poesía visual o los logos corporativos–, se puede hablar efectivamente de una "combinación" de diferentes formas mediales de articulación, ya que las formas mediales constitutivas se vuelven *quasi* inseparables. Este extremo de las combinaciones mediales se refiere a fenómenos en los que los medios o sus manifestaciones materiales –como la palabra o la imagen– están inextricablemente ligados o "fusionados" entre sí, y como tales "están simultánea y oscilantemente presentes", HANSEN-LÖVE, Aage A. "Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort-und Bildkunst—Am Beispiel der russischen Moderne". En: Schmid, Wolf y Wolf-Dieter Stempel (eds.). *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1983, p. 325 (Traducción de I. Rajewsky). [N. de la T.: se traducen al castellano las citas del alemán al inglés hechas por la autora].

convencionalmente distinto, a través del uso de sus propios procedimientos específicos.[20]

Con respecto a esta división tripartita, es importante notar que una única configuración medial podría desde luego colmar el criterio de las dos o aún las tres categorías intermediales esbozadas. Por ejemplo, las adaptaciones cinematográficas pueden clasificarse, como películas, en la categoría de combinación de medios; como adaptaciones de obras literarias pueden incluirse en la categoría de transposiciones mediales; y si hacen referencias concretas a un texto literario previo, estas estrategias pueden considerarse como referencias intermediales. Porque naturalmente –y este es casi siempre el caso *de facto*– el producto resultante de una transposición medial puede exhibir, además del proceso de transformación medial en sí, referencias a la obra original. Así, en el caso de la adaptación cinematográfica, el espectador "recibe" el texto literario original junto con el visionado del filme y recibe específicamente el primero en su diferencia o equivalencia con el último. Esta recepción ocurre no (sólo) debido a los conocimientos o formación cultural previos que pueda tener el espectador, sino también por la propia constitución específica de la película. Esta abre capas de sentido adicionales que se producen específicamente por esta referencia o por "poner en relación" película y texto. Más que estar simplemente *basada* en una obra literaria original preexistente, una adaptación fílmica puede estar constituida en relación con la obra literaria y caer, por lo tanto, en la categoría de referencias intermediales.

La subdivisión de prácticas intermediales en transposición medial, combinación de medios y referencias intermediales no es exhaustiva, ya que no cubre el amplio espectro de casos ni la gran variedad de objetivos de investigación que caracterizan el debate sobre la intermedialidad en su totalidad. Está asociada particularmente con el análisis de la intermedialidad en los campos de los estudios literarios y los *interarts studies*, donde los fenómenos que estas tres categorías abarcan constituyen el centro de la discusión. Como no podremos exponer en detalle las tres subdivisiones, los siguientes comentarios se concentrarán en la tercera categoría, es decir, en las referencias intermediales que,

[20] Mi uso del término "imitación" no busca connotar la noción tradicional de *mímesis*. En su lugar, sugiere una simulación en el sentido literal de la palabra y no en el que se usa en los estudios de los medios (es decir, para designar procesos de simulación matemáticos).

debido a su forma específica de relacionar un producto medial con otro medio y a su importancia para los procesos de producción de sentido, son de particular interés.

Intertextualidad, intermedialidad y el carácter "como si" de las referencias intermediales

Las referencias intermediales, cuando son abordadas siquiera, se teorizan generalmente a través de los conceptos de intertextualidad. Hay de hecho una relación cercana entre las referencias intermediales e intertextuales o, concebidas más ampliamente, referencias intramediales, y numerosas ideas del debate sobre la intertextualidad –por ejemplo, la cuestión de las marcas textuales y las distintas formas referenciales– pueden ser fructíferas para el análisis de los fenómenos intermediales. Para que esto suceda, sin embargo, es importante aclarar primero cómo se utilizan conceptos como texto e intertextualidad, puesto que usar una concepción restringida (como en el caso de mi enfoque) o una amplia (como en el caso de la noción vastamente expandida y metafórica de Julia Kristeva) tendrá consecuencias decisivas para la concepción resultante de las referencias intermediales.[21] En segundo lugar –y esto debe enfatizarse particularmente–, las distinciones entre referencias intermediales e intramediales, a pesar de toda posible comparación, no deben ignorarse. Estas distinciones se deben al hecho de que las referencias intermediales implican por definición un cruce de límites mediales, y por lo tanto una diferencia medial (mientras que las intramediales permanecen por definición dentro de un medio único). Esta diferencia medial da lugar, o al menos *puede* dar lugar, al llamado carácter "como si" de las referencias intermediales, como también a la cualidad específica de generación de ilusión que les es inherente (con la excepción de las "meras tematizaciones" del otro medio). [22]

[21] Una concepción acotada de "texto" implica entender la inter*text*ualidad en el sentido limitado de las referencias a un texto (literario) o a otros textos individuales o (sub)sistemas literarios. Así, la intertextualidad se comprende meramente como una subcategoría de las referencias intramediales. Bajo la última categoría podemos también clasificar las referencias de una película específica a otra película o (sub)sistemas cinematográficos, las de una pintura específica a otra pintura o (sub)sistemas pictóricos, etc.

[22] Uso el término "cualidad de producción de ilusión" con completa conciencia de sus implicancias teóricas y terminológicas, evocando con él una concepción de ilusión desarrollada mayormente en el

El carácter "como si" y la cualidad generadora de ilusión pueden ilustrarse a través del ejemplo de las referencias literarias al cine: "El autor literario escribe", como explica Heiz B. Heller, "*como si* tuviera los instrumentos del cine a su disposición, que en realidad no tiene".[23] Utilizando los elementos disponibles, específicos del medio, el autor de un texto no puede "realmente" hacer *zoom*, montar, fusionar imágenes o usar las técnicas y reglas reales del sistema cinematográfico; necesariamente se mantiene dentro de su propio medio verbal, es decir, textual. Esta incapacidad de trascender un medio específico revela una diferencia medial –un *intermedial gap*– que un determinado texto puede exponer o esconder intencionalmente, pero que en todo caso sólo puede superar a través de la forma figurativa del "como si". Las referencias intermediales, entonces, pueden distinguirse de las intramediales (y por lo tanto de las intertextuales) por el hecho de que un determinado producto medial no puede *utilizar* ni *reproducir* genuinamente elementos o estructuras de un sistema medial diferente a través de sus propios procedimientos específicos; sólo puede *imitarlos* o *evocarlos*. En consecuencia, una referencia intermedial sólo puede generar una *ilusión* de las prácticas específicas de otros medios. Y es precisamente esta ilusión la que

---

contexto de la narración realista. No obstante, mi uso del concepto aquí está por fuera de dicho contexto: el hincapié no está en la ilusión total producida por la obra, es decir, en una ilusión estética obtenida en el nivel de la "realidad" presentada por, digamos, un texto. En vez de ello, el concepto se funda en una ilusión que busca una analogía entre (en este caso) un texto y los respectivos principios, reglas de comunicación y estrategias de otro medio. Ambas concepciones comparten el carácter de simulación de una experiencia; en la primera, sin embargo, es la *historia* lo que está en juego, mientras que la segunda se concentra en el *discurso* (y sus múltiples formas de presentar o "escenificar" una "realidad"). Debe resaltarse que las referencias intermediales, por su lado, tienen también un efecto en la ilusión total generada por un texto dado u otro producto medial; dependiendo de cómo son utilizadas, de hecho, pueden socavar esta ilusión o promoverla. Sobre las "meras tematizaciones", un tipo particular de referencias intermediales que es una excepción a las siguientes observaciones, cfr. WOLF, *The Musicalization, op. cit.*; e "Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality". En: Lodato, Suzanne M., Suzanne Aspden, y Walter Bernhart (eds.). *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2002, pp. 13-34; RAJEWSKY, "Intermedialität 'light'?", *op. cit.*

[23] HELLER, Heinz B. "Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die 'Technifizierung der literarischen Produktion' und 'filmische' Literatur". En: Albrecht Schöne (ed.). *Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses. Göttingen (1985)*. Bd. 10, Tübingen: Niemeyer, 1986, p. 279. (Traducción al inglés y énfasis de I. Rajewsky) [N. de la T.: se traduce al castellano la traducción del alemán al inglés hecha por la autora].

potencialmente promueve en el receptor de, por ejemplo, un texto literario, un sentido de las cualidades fílmicas, pictóricas o musicales, o –más en general– un sentido de su presencia visual o acústica. Evidentemente, es esta percepción de las características específicas de otro medio por parte del receptor lo que llevó a la creación de frases metafóricas como "literatura cinematográfica" o "musicalización de la literatura", que influenciaron considerablemente el debate literario sobre las relaciones entre los medios antes de la aparición del concepto de intermedialidad.

Así como un texto literario puede evocar o imitar elementos específicos o estructuras del cine, la música, el teatro, etc., también las películas, representaciones teatrales u otros productos mediales pueden constituirse en diversas formas complejas de relación con otro medio. Un ejemplo particularmente impactante de "puesta en relación" de un medio con otro fue la producción de danza-teatro *Körper* (*Cuerpos*) de Sasha Waltz (Berlín, 2000). En un determinado momento de la obra, se erige en el escenario una construcción con forma de marco de cuadro, equipada con un frente transparente y un panel opaco detrás. Atrapados entre el panel frontal y el trasero y manteniéndose en el aire con sus extremidades presionadas contra las dos "paredes", los bailarines se mueven muy lentamente, hacia arriba y hacia abajo, en toda dirección posible; como si no tuvieran peso y no necesitaran tocar el suelo. Junto a otros factores que contribuyen al efecto general (una iluminación particular, el vestuario de los bailarines que recuerda a taparrabos, los cuerpos que parecen cortarse en los bordes del marco, etc.), la totalidad de la secuencia recuerda inevitablemente a la visión de una pintura, más específicamente, una manierista.

Aquí, de hecho, los recursos y los instrumentos de la danza-teatro (cuerpos, vestuario, movimientos, iluminación, utilería, etc.) son empleados y elaborados de una forma que corresponde y se asemeja a elementos, estructuras y prácticas representacionales de la pintura, produciendo así la ilusión de cualidades pictóricas. (Puesto en términos cognitivistas, inducen al espectador a aplicar esquemas ligados a la pintura). La evocación del medio de la pintura no se produce simplemente a través de asociaciones subjetivas que pueden (o no) ser provocadas en la mente del espectador. Por el contrario, la instalación de un marco enorme en el escenario –un artefacto relacionado

icónicamente al marco de un cuadro, y que efectivamente "enmarca" la acción en el escenario– designa explícitamente a la pintura como el sistema medial referido y marca toda la puesta en escena como una referencia intermedial a la pintura. Por lo tanto, la secuencia completa se construye (y el espectador la "recibe") en relación con la pintura, imitando, pero al mismo tiempo –como es típico de las referencias intermediales de este tipo– también expandiendo los modos representacionales del medio referido (por ejemplo, *Körper* complementa la inmovilidad de la pintura con el movimiento de los bailarines): es como si el espectador viera una pintura puesta en movimiento, dotada de vida –un verdadero *tableau vivant*.

El enorme marco de *Körper* no sólo interesa por sí mismo (y en su función de *marcador*), sino también porque su uso escénico evidencia particularmente cómo los recursos y estrategias de la danza-teatro se aplican de forma correspondiente con el medio referido. Dentro de los límites de la "imagen" creada por el marco, el espectador puede ver las extremidades de los bailarines en movimiento. Los cuerpos de los bailarines se ubican en parte dentro del marco y en parte fuera de él, pero sólo los fragmentos que están por dentro son visibles para el espectador (las figuras 1 y 2 no muestran el marco real, pero no obstante transmiten el efecto general). De esta manera, la puesta en escena no sólo resalta los límites de la "imagen", sino que refiere explícitamente a una característica definitoria de la pintura como tal: la pintura está obligada por definición a presentar una imagen claramente delimitada y finita. Esta, por lo tanto, sólo puede crear la *ilusión* de un todo que continuaría por fuera del marco; consecuentemente, un todo como tal sólo existe virtualmente. Los cuerpos y los objetos cortados en los bordes de una pintura promueven esta ilusión de un todo que sigue más allá del marco. En el caso de *Körper*, por supuesto, el todo, es decir, los cuerpos completos de los bailarines y la totalidad del escenario están presentes de forma tangible más allá de los límites creados por el marco. Sin embargo, al simular allí el corte los cuerpos, la puesta en escena crea la ilusión de una imagen delimitada y finita, y de un todo correspondiente que –tal como sucede en la pintura– sólo existe virtualmente. Se produce así un efecto que se corresponde y se asemeja a la pintura, reforzando la impresión de las cualidades pictóricas evocadas por la totalidad de la secuencia de danza.



Fig 1. *Körper (Cuerpos), Schaubühne am Lehniner Platz* (Berlín) (Coproducción con Théâtre de la Ville, París). Dirección y coreografía: Sasha Waltz. Fotografía: © Bernd Uhlig (usado con permiso).

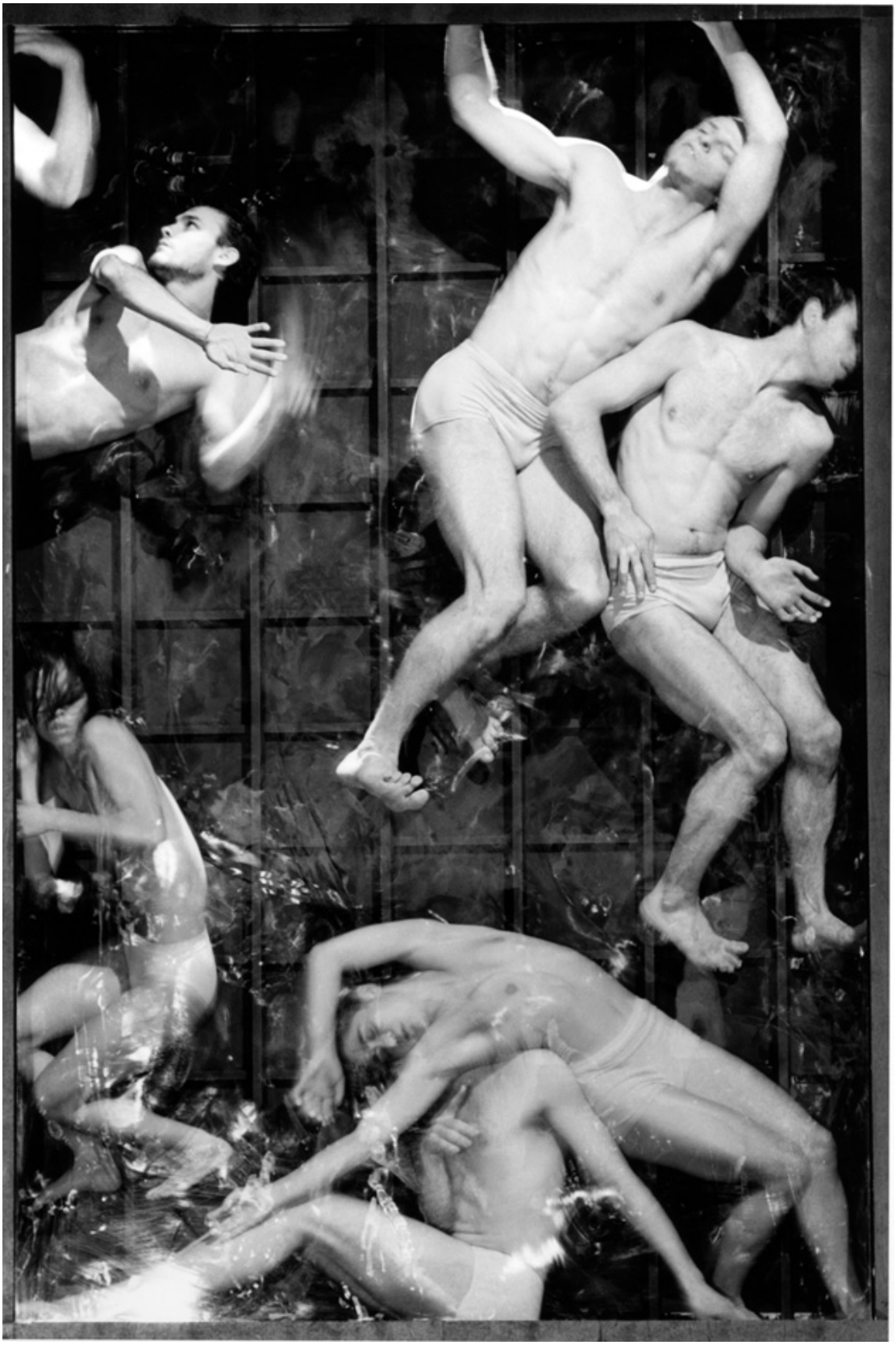


Fig. 2. *Körper* (*Cuerpos*), *Schaubühne am Lehniner Platz* (Berlín) (Coproducción con Théâtre de la Ville, París). Dirección y coreografía: Sasha Waltz. Fotografía: © Bernd Uhlig (usado con permiso).

En consideración de lo anterior, las especificidades de las referencias intermediales se ponen de manifiesto en oposición a las referencias intramediales y a otros fenómenos intermediales. Primero, me gustaría enfatizar nuevamente que en las referencias intermediales, como yo las entiendo, sólo *un* medio de convencionalmente diferenciado (esté constituido monomedialmente o, como en el caso de la danza-teatro, plurimedialmente) está presente en su materialidad y medialidad específicas. De hecho, su aspecto intermedial definitivo no se debe a las manifestaciones materiales de dos o más medios convencionalmente distintos dentro de una sola configuración medial, como es el caso de las combinaciones de medios. (Y esta es la razón por la cual las referencias intermediales tienden a ser marginadas por todas las aproximaciones que restringen la cualidad de intermedialidad "genuina" a las configuraciones constituidas materialmente por más de un medio). Por el contrario, en las referencias intermediales el aspecto intermedial definitivo tiene que ver con *la referencia en sí* que un determinado producto medial (como un texto, una película, etc.) hace de un producto individual, sistema o subsistema de un medio diferente y de sus especificidades mediales. Por lo tanto, el producto medial (y su significación total) se constituye a sí mismo *en relación* con el producto medial o sistema al que refiere. Esta referencia –y esta es la segunda cuestión que desearía resaltar– es de naturaleza intermedial (por oposición a una intramedial), y es debido a la presencia o ausencia de la cualidad del cruce de límites, es decir, de una diferencia medial, que pueden hacerse las distinciones fundamentales entre las referencias intermediales e intramediales. Dependiendo de su cualidad intermedial o intramedial, diferentes formas posibles y, quizás aún más significativamente, diferentes funciones posibles entran en juego para las referencias en cuestión.[24] Esto, a su vez, tiene consecuencias de gran alcance para el análisis de cualquier producto medial, y es aquí que el potencial heurístico de establecer una distinción conceptual (y terminológica) entre referencias intramediales e intermediales se evidencia, lo que justifica la necesidad de desarrollar una teoría distinta y unificada para cada tipo de referencia.

[24] Las múltiples formas posibles de referencias intermediales, y sus diferencias sutiles respecto a las referencias intramediales, no pueden exponerse aquí. Cfr. RAJEWSKY, *Intermedialität, op. cit.*, para más detalles.

Al mismo tiempo, sin embargo, queda claro por qué insistí inicialmente en aclarar en qué tipos de fenómenos se concentraban las distintas aproximaciones a la intermedialidad respectivamente, y en delimitar los objetivos específicos, así como el valor heurístico y práctico (y las limitaciones) de las mismas. Aquí, el concepto de "remediación", puede servir como caso de prueba. "Remediación", tal como fue concebido por Bolter y Grusin, denota un tipo particular de relaciones intermediales en las que, a través de procesos de reelaboración medial [*medial refashioning*], "tanto las formas [mediales] nuevas como las más antiguas están envueltas en una lucha por el reconocimiento cultural".[25] Enfocándose en los medios digitales, Bolter y Grusin argumentan que "todos los medios actuales remedian"[26] y en consecuencia rinden homenaje y a la vez compiten con los medios precedentes "apropiándose y reelaborando [*refashioning*] las prácticas representacionales de estas formas previas".[27] De forma similar, los antiguos medios, como la pintura, los textos (literarios), la fotografía, el cine, etc., también han remediado frecuentemente (y continúan remediando) los respectivos nuevos medios, como también entre sí. Por consiguiente, según Bolter y Grusin, la remediación puede expresarse como una "característica definidora de los nuevos medios digitales"[28] y, hablando de forma más general, como un rasgo fundamental, sino inevitable, de las prácticas mediales (actuales).

Para verificar estas conclusiones, Bolter y Grusin, en primer lugar, ofrecen un panorama de cómo todos los medios emergentes han remediado las técnicas y las prácticas de los medios precedentes; por ejemplo, cómo Gutemberg y la primera generación de impresores remediaron el diseño de las letras y el esquema de los manuscritos, cómo el cine ha remediado tanto la fotografía como la práctica de las

[25] BOLTER, "Transference and Transparency", *op. cit.*, p.14 [N. de la T.: la traducción es mía].
[26] REM, *op. cit.*, p. 55.
[27] *Ibid.* Esta definición de remediación parece más adecuada que la definición anterior, donde se la definía como "representación de un medio en otro" (REM, *op. cit.*, p. 45). Por ejemplo, una película que adopta la tecnología computacional difícilmente puede decirse que *representa* a los medios digitales; en realidad, *hace uso* de esa tecnología.
[28] REM, *op. cit.*, p. 45.

obras teatrales, cómo los programas de pintura digital remediaron las técnicas y los nombres de las prácticas de la pintura manual o del diseño gráfico, o cómo los diseñadores de la *World Wide Web* han remediado el diseño gráfico tal como fue practicado por diarios y revistas impresos.[29] Por otro lado, refieren a un gran espectro de casos singulares de prácticas de remediación, desde el campo de los nuevos medios digitales como así también de las formas mediales previas; por ejemplo, la remediación en ciertos videojuegos o juegos de computadora, en películas específicas que adoptan o tematizan la tecnología digital, en las pinturas y gráficos por computación fotorrealistas, en los textos ecfrásticos, etcétera.

Los casos citados por Bolter y Grusin pueden, de hecho, ejemplificar una correlación fundamental, generalizada y creciente, o incluso inevitable, entre nuevos y antiguos medios. Y son todos aptos para sostener convincentemente una de las tesis fundamentales que los autores postulan, a saber, que "hoy ningún medio, y definitivamente ningún acontecimiento medial, parece hacer su trabajo cultural separado de los demás medios, como tampoco lo hace aislado de otras fuerzas sociales y económicas".[30]

Pero, visto desde un ángulo distinto, hay diferencias significativas entre los ejemplos citados por Bolter y Grusin. Sólo para mencionar tres aspectos en este contexto: primero, hay diferencias fundamentales entre los dos grupos de ejemplos dados por los autores. Por un lado, están aquellas prácticas de remediación que, desde un punto de vista genealógico, pueden atribuirse en general a determinados medios (emergentes); por otro, están las instancias de remediación concretas en productos mediales particulares. Un ejemplo de la primera categoría sería la remediación *general* de la fotografía y el teatro que hace el cine, mientras que un ejemplo de la segunda podría ser un filme específico que (más allá de una "deuda" general con la fotografía y el teatro) *hace referencia*, y por ende se constituye en relación, a la

[29] REM, *op. cit.*, p. 68 *et sq.*
[30] REM, *op. cit.*, p. 15.

fotografía o el teatro. Sólo en el último caso tiene lugar una estrategia formadora de sentido, relevante para la significación total de la película en cuestión.

Segundo, concentrándonos en las instancias concretas de estrategias de remediación y volviendo a las observaciones sobre la división tripartita de las subcategorías intermediales, hay diferencias notables entre, por ejemplo, una película que *hace uso* de la tecnología digital y una pintura que, utilizando sus propios recursos específicos, *imita* una cualidad fotográfica (como la pintura fotorrealista). En el último caso –una referencia intermedial con una función fuertemente meta-medial e implicancias interesantes para la función referencial (doblemente figurativa) del artefacto– la diferencia entre los medios involucrados aparece de una manera significativamente distinta al primero, que es un ejemplo de combinación de medios (aunque la tecnología computacional podría ser vista hoy como una característica estándar en el cine y por ende como parte de su cualidad plurimedial *per se*). Por lo tanto, volviendo al ejemplo de *Körper* de Sasha Waltz, la ilusión de las cualidades pictóricas en la secuencia descripta más arriba debe distinguirse del carácter plurimedial *per se* de las producciones de danza-teatro: la primera se logra a través de una referencia intermedial y no, como en el segundo caso, a través de una combinación de diferentes formas mediales de articulación, presentes cada una en su propia materialidad. A su vez, esto tiene consecuencias importantes tanto para teorizar el fenómeno en cuestión, como también para el análisis concreto de un determinado producto medial y su significación global (aquí, por supuesto, también entran en juego varias funcionalizaciones posibles de las estrategias intermediales).

Por último, un tratamiento uniforme de las prácticas de remediación tiende a ocultar la especificidad de los medios digitales, aquello que lo diferencia de cualquier medio no digital. De hecho, la tecnología computacional, con su creciente capacidad de simular (más o menos) "perfectamente" formas mediales precedentes, no se ajusta a una división de diferentes subcategorías intermediales como la que se presentó anteriormente, y desafía de manera aún más general cualquier definición de intermedialidad basada en las diferencias mediales (por lo menos si entendemos

"intermedialidad" como una categoría crítica para el análisis concreto de los productos mediales individuales). Podemos explicar esto provisionalmente a través del ejemplo de las imágenes generadas por computadora, aunque sin extendernos en las múltiples implicancias que pueden conllevar las siguientes observaciones.

Tal como fue señalado, entre otros, por William J. Mitchell, con los medios digitales ha sido posible crear fotografías computarizadas –siguiendo a Bolter y Grusin, una remediación de la fotografía– que los espectadores no pueden distinguir de las imágenes tomadas con una cámara óptica.[31] Los medios digitales, por lo tanto, son capaces (cada vez más convincentemente) de borrar cualquier diferencia medial perceptible en sus procesos de simulación. Por esta razón, la categoría de intermedialidad esbozada anteriormente no parece funcionar del todo para las fotografías computarizadas (de este tipo), porque la particularidad de las prácticas intermediales es precisamente una diferencia medial perceptible entre dos o más medios individuales. Desde el momento en que ésta ya no es un hecho, es decir, que la diferencia ya no es discernible, cualquier discusión sobre las prácticas intermediales en determinadas configuraciones mediales deja de tener sentido (a menos que adoptemos un punto de vista exclusivamente genealógico).[32] Por consiguiente, en casos como el de la generación de fotografías por computadora, los medios digitales parecen estar forzados a incluir en sus procesos (necesarios) de simulación, no sólo la simulación de las cualidades, formas y estructuras específicas del otro medio, sino también la simulación de una diferencia medial perceptible, para crear un efecto discernible de intermedialidad. Así, se puede concluir, la tecnología digital abre un campo de intermedialidad simulada –o "virtual"– (virtualizando y desmaterializando

[31] Cfr. MITCHELL, William J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1994 [1992], p. 161. Debe resaltarse que la tecnología computacional puede ser capaz de simular (cada vez más) casi perfectamente los elementos y estructuras de formas mediales específicas, como la fotografía, aunque necesariamente carezca de la materialidad específica del medio simulado. Cfr. en más detalle SCHRÖTER, Jens. "Intermedialität, Medienspezifik und die universelle Maschine". www.theorie-der-medien.de, 2002.

[32] Cfr. sobre esto también PAECH, Joachim. "Intermedialität des Films". En: Felix, Jürgen. (ed.). *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender, 2002, p. 300; SPIELMANN, Yvonne. "Intermedialität und Hybridisierung". En: Lüdeke y Greber (eds.), *op. cit.*, pp. 78-102.

la "realidad" de las prácticas culturales intermediales), un campo que hasta el momento sólo ha sido ocupado por los medios digitales.[33]

De esto se desprende, entonces, que conceptos como combinación medial y referencias intermediales, y en definitiva cualquier concepción de intermedialidad como categoría para el análisis de determinadas configuraciones mediales, tropiezan con sus propias limitaciones tan pronto como los medios digitales y sus procesos de simulación particulares –matemáticos– están en cuestión (aún si estos límites pueden superarse con las estrategias de una intermedialidad "virtual"). Sin embargo, si tenemos en cuenta aquellos enfoques sobre la intermedialidad que adoptan un punto de vista genealógico o que se concentran en cuestiones generales del reconocimiento de los medios, o de cómo se pueden entender los medios, pasa a primer plano una comprensión diferente de las relaciones intermediales: aquí, el foco no está en las formas específicas en que las prácticas intermediales se producen en un producto medial determinado y participan de la significación general de dicho producto, sino, más generalmente, en la interrelación fundamental entre los medios antiguos y los nuevos. En consecuencia, partiendo de este tipo de perspectiva de investigación, las diferencias particulares entre los medios digitales y los no digitales son sólo de importancia relativa: aún si en ciertas fotografías computarizadas no se puede discernir una diferencia medial y si, por ende, se vuelve problemático atribuir a la imagen en sí una cualidad intermedial, la misma imagen, desde un punto de vista genealógico, aún demuestra su relación (intermedial) con otro medio, en este caso, la fotografía óptica.

Es en este sentido que Bolter y Grusin definen la "remediación" como un tipo particular de relación intermedial; y es el sentido en que, en efecto, dicho concepto

[33] Sobre las diferencias fundamentales entre los medios digitales y no digitales, véase en más detalle Jens Schröter ("Intermedialität, Medienspezifik und die universelle Maschine", *op. cit.*), quien habla de una intermedialidad "virtual", e Yvonne Spielmann, que, en este contexto, introduce la idea de una "remediación de la intermedialidad" ("Intermedialität und Hybridisierung", *op. cit.*, p. 91). Si consideramos dicha idea, podemos concluir que los medios digitales no sólo remedian los medios precedentes y sus respectivas prácticas representacionales, sino también relaciones intermediales específicas entre estos medios precedentes. En suma, los medios digitales remedian las prácticas de remediación de los medios anteriores, remedian la remediación.

puede resultar apropiado para cubrir todo el espectro de ejemplos heterogéneos citados al respecto por los autores. Los medios digitales, de hecho, *remedian* formas mediales pre-existentes a través de la simulación, la apropiación y (en mayor o menor medida) la reelaboración de sus cualidades, estructuras, técnicas o prácticas representacionales específicas (por ejemplo, la perspectiva lineal en los gráficos por computadora), incluyendo aún, podría añadirse, sus respectivas estrategias de remediación. Pero también las numerosas formas en que los medios no digitales han reaccionado (y siguen haciéndolo) tanto a los medios digitales como a los previos, pueden subsumirse bajo el título de "remediación", ya que todas ellas indican que las prácticas mediales no suceden aisladamente, sino en una "constante dialéctica"[34] con otros medios.

Por lo tanto, la "remediación" puede clasificarse como un tipo particular de relación intermedial y, consecuentemente, como una subcategoría de intermedialidad en un sentido amplio. Aun así, es difícil de reconciliar con la concepción de subcategorías intermediales como transposición medial, combinación de medios o referencias intermediales. Tal como el concepto de intermedialidad en un nivel más general, "remediación" permite subsumir bajo una sola denominación las instancias más heterogéneas de un fenómeno cultural extendido. De esta manera, permite resaltar una "lógica doble" fundamental de los procesos de remediación, relevante transhistórica y transmedialmente y, según Bolter y Grusin, en principio invariable, localizada dentro de "nuestros imperativos culturales contradictorios de inmediatez e hipermediatización".[35] Pero, por otro lado, y aquí es donde la otra perspectiva de investigación hace su aparición, el concepto implica necesariamente una tendencia a suavizar las diferencias significativas que hay tanto entre los fenómenos individuales en cuestión como entre los diferentes medios con su respectiva materialidad; diferencias que se vuelven evidentes cuando los análisis detallados de configuraciones mediales específicas, sus respectivas estrategias de construcción de sentido y su significación en general están en juego.

[34] REM, *op. cit.*, p. 50.
[35] *Ibid.*, p. 5

Debe remarcarse nuevamente que el asunto en cuestión no es la deficiencia potencial de ningún enfoque sobre la intermedialidad. Muy por el contrario —y con esto mi argumentación vuelve al principio—, se trata de la importancia de especificar cada concepción particular de intermedialidad (en un sentido más estricto) y de aclarar con respecto a qué objetos y a qué objetivos epistémicos aumenta su valor heurístico y práctico.

Referencias bibliográficas

ALBERS, Irene. *Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas*. München: Fink, 2002.

BOLTER, Jay David. "Transference and Transparency: Digital Technology and the Remediation of Cinema", *Intermédialités: histoire et theorie des arts, des lettres et des tecniques*, n. 6, 2005, pp. 13-26.

BOLTER, Jay David y Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2000 [1999].

CLÜVER, Clauss, "Inter textus / Inter artes / Inter media". En: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gessellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (2000/2001)*, Heidelberg: Synchron, 2001, pp. 14-50.

FÜGER, Wilhelm. "Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts". En: Helbig, Jörg (ed.). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, 1998, pp. 41-57.

GAUDREAULT, André y Philippe Marion. "The Cinema as a Model for the Genealogy of Media", *Convergence*, vol. 8, n. 4, 2002, pp. 12-18.

HANSEN-LÖVE, Aage A. "Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort-und Bildkunst—Am Beispiel der russischen Moderne". En: Schmid, Wolf y Wolf-Dieter Stempel (eds.). *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1983, pp. 291-360.

HELLER, Heinz B. "Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die 'Technifizierung der literarischen Produktion' und 'filmische' Literatur". En: Albrecht Schöne (ed.). *Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses. Göttingen (1985)*. Tübingen: Niemeyer, 1986, pp. 277-285.

HIGGINS, Dick. "Intermedia", *Something Else Newsletter*, vol. 1, n. 1, 1966, s.n.

____. *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale, Edvardsville: Southern Illinois University Press, 1984.

KRÄMER, Sybille. "Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren". En: Münker, Stefan, Alexander Roesler y Mike Sandbothe (eds.). *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt am Main: Fischer, 2003, pp. 78-90.

LESCHKE, Rainer. *Einführung in die Medientheorie*. München: Fink, 2003.

MITCHELL, William J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1994 [1992].

____. *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1994.

MÜLLER, Jürgen E. "Mediengeschichte intermedial: Perspektiven, Postulate, Prognosen". En: Frank Furtwängler *et al.* (eds.). *Zwischen-Bilanz. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech*, Konstanz: Konstanz University, 2002, s.n.

PAECH, Joachim. "Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration". En: Helbig, Jörg (ed.). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, 1998, pp. 14-30.

____. "Intermedialität des Films". En: Felix, Jürgen. (ed.). *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender, 2002, pp. 287-316.

____. "Intermediale Figuration—am Beispiel von Jean-Luc Godards *Histoire(s) du Cinéma*". En: Eming, Jutta, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen (eds.). *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*. Freiburg: Rombach, 2002, pp. 275-295.

PFISTER, Manfred. "Konzepte der Intertextualität." En: Broich, Ulrich y Manfred Pfister (eds.). *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985, pp. 1-30.

PLETT, Heinrich F. "Intertextualities". En: Plett, Heinrich F. (ed.), *Intertextuality*. Berlin, New York: de Gruyter, 1991, pp. 3-29.

RAJEWSKY, Irina O. "*Intermedialität*". En: *Poetica.* Tübingen/ Basel: Francke, 2002, pp. 456-461.

____. *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Tübingen: Narr, 2003.

____. "Intermedialität 'light'? Intermediale Bezüge und die 'bloße' Thematisierung des Altermedialen". En: Lüdeke, Roger y Erika Greber (eds.). *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein, 2004, pp. 27-77.

SCHRÖTER, Jens. "Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs", *Montage/AV*, vol. 7, n. 2, 1998, pp. 129-154.

____. "Intermedialität, Medienspezifik und die universelle Maschine". En: Krämer, Sybille (ed.) *Performativität und Medialität*. München: Fink, 2002, pp. 385-411.

SPIELMANN, Yvonne. "Intermedia and the Organization of the Image: Some Reflections on Film, Electronic, and Digital Media", *Iris*, n. 25, 1998, pp. 61-74.

____. *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München: Fink, 1998.

____. "Intermedialität und Hybridisierung". En: Lüdeke y Greber (eds.). *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein, 2004, pp. 78-102.

TSCHILSCHKE, Christian. *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*. Tübingen: Narr, 2000.

VOS, Eric. "The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies". En: Lagerroth, Ulla-Britta, Hans Lund y Erik Hedling (eds.). *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1997, pp. 326-327.

WEISSTEIN, Ulrich. "Literature and the (Visual) Arts. Intertextuality and Mutual Illumination". En: Hoesterey, Ingeborg y Ulrich Weisstein (eds.). *Intertextuality: German Literature and Visual Art from Renaissance to the Twentieth Century*. Columbia, South Carolina: Camden House, 1993, pp. 1-17.

WOLF, Werner. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1999.

____. "Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality". En: Lodato, Suzanne M., Suzanne Aspden y Walter Bernhart (eds.). *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2002, pp. 13-34.

Fecha de recepción: 30 de julio de 2020
Fecha de aceptación: 7 de noviembre de 2020

Para citar este artículo:

RAJEWSKY, Irina O. "Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad". Traducción al español de Brenda Anabella Schmunck, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 432-461. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/278> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

* **Irina Rajewsky** es profesora del Instituto de Filología Románica de la Freie Universität Berlin, Alemania. Entre otros, ha dirigido el proyecto de investigación interdisciplinario "Medialidad, Transmedialidad, Narración: Perspectivas de una narratología transgenérica y transmedial (cine, teatro, literatura)", vinculado a la misma institución. En los últimos años ha sido profesora invitada en la Ruhr-Universität Bochum (Alemania), en la Karl-Franzens-Universität Graz (Austria) y Università degli Studi dell'Aquila (Italia), entre otras. Sus áreas de trabajo se centran en los estudios transmediales e intermediales en las prácticas culturales y artísticas, así como en la teoría y cultura de los medios. Además, se especializa en estudios literarios italianos y franceses. Es miembro de jurados y comités asesores de revistas científicas de Portugal, Bélgica y Suecia, entre otros países. Email: irina.rajewsky@fu-berlin.de

** **Brenda Anabella Schmunck** es Licenciada en Artes, orientación Artes Combinadas (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Se desempeña como adscripta en la cátedra Introducción al Cine y las Artes Audiovisuales en el Departamento de Artes (FFyL, UBA). Investigadora del CIyNE - Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Dr. Luis Ordaz", FFyL, UBA) y del área de Teatro y Artes Escénicas del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" (FFyL, UBA). Email: brendaschmunck@gmail.com

"Escalofríos en la espalda": los panoramas y los orígenes de la recreación cinematográfica[1]

Alison Griffiths[*]
Traducción de Pamela Gionco y Lesly Peterlini[**]

Comprender que este magnífico espectáculo es, al fin y al cabo, sólo una ilusión, requiere un mayor esfuerzo mental que aceptarlo como realidad.[2]
Mientras observa la imagen, él debe vivir en su escena.[3]

La emoción circular: el cine y los primeros panoramas

La idea de que los panoramas del siglo XIX constituyen precursores significativos de las imágenes en movimiento[4] del siglo XX es ahora conocida para la historia del cine. En efecto, mucho antes de que tanto historiadores del arte como teóricos culturales contemporáneos conectaran el hiperrealismo de estas pinturas envolventes a gran escala con el mimetismo mecanizado de la imagen cinematográfica, otros historiadores ya habían vinculado estas dos formas de representación. En 1933, Monas N. Squires argumentaba que los panoramas de las décadas 1840 y 1850 eran "antecesores de la imagen en movimiento moderna", una afirmación avalada tres años más tarde por Bertha L. Heilbron, quien

[1] Este artículo fue originalmente publicado en inglés con el título de "'Shivers down your spine': panoramas and the origins of the cinematic reenactment" en *Screen*, vol. 44, n.1, primavera de 2003, pp. 1-37. Se revisaron y actualizaron las notas y, en los casos en los que fue posible, se incluyó la referencia a ediciones existentes en español y/o se indicó su disponibilidad on line. Agradecemos a su autora por autorizar su traducción para esta revista.

[2] "Brochure for *The Siege of Paris* panorama (1877) painted by Paul Philippoteaux on exhibition daily at the corner of Columbus Avenue and Ferdinand Street, Boston" [Folleto para el panorama *The siege of Paris* (1877) pintado por Paul Philippoteaux, en exhibición diaria, en la esquina de la avenida Columbus y la calle Ferdinand, Boston], p. 8. Theater Collection, New York Public Library.

[3] "The Cyclorama", *Scientific American*, vol. 55, n. 19, 6 de noviembre de 1886, p. 296. Énfasis mío. El autor se refiere al panorama de Paul Philippoteaux, *The Battle of Gettysburg*, pintado en 1886, que trato en mayor profundidad más adelante en este ensayo.

[4] [N. del T.] "Motion pictures" en el texto original.

denominaría a los panoramas del siglo XIX como "películas de viaje". De manera similar, en 1959, el especialista en panoramas Joseph Earl Arrington afirmaba que estos eran indudablemente el "antepasado pre-fotográfico de la imagen en movimiento", y en su libro de 1965, *Arqueología del Cine*, C. W. Ceram hablaba sobre distintos precursores panorámicos del cine.[5]

Si la analogía entre cine y panoramas resulta obvia en algunos niveles, lo que no está tan claro es precisamente *cómo* estas formas figurativas anticiparon al cine, cómo sus normas operativas y estéticas resultaron en sus antecedentes más destacados. Más allá de abordar las correspondencias textuales y fenomenológicas generales entre los panoramas y el cine (la escala y el hiperrealismo del panorama como elementos proto-cinematográficos, por ejemplo), este ensayo examina el modo en que el panorama fue discursivamente entendido por ciertos públicos en términos claramente cinematográficos. Una forma de clarificar esta conexión es focalizarse en la recreación como principio estructurador tanto del primer cine como de los panoramas. La recreación no sólo fue un principio organizador clave de muchos panoramas no ficcionales,[6] sino que además, en un sentido más amplio, llegó a definir la propia idea del efecto del panorama como revisita, es decir como forma de presenciar nuevamente, en una forma modificada, lo que aconteció en un tiempo y lugar diferente. De maneras tanto similares como diferentes al cine, los panoramas reivindicaban la realidad histórica y geográfica a través de un vínculo referencial, basado en su condición de reconstrucciones auténticas y topográficamente correctas de las batallas, paisajes o antigüedades como la Acrópolis en Atenas.

[5] SQUIRES, Monas N. "Henry Lewis and His Mammoth Panorama of the Mississippi River", *Missouri Historical Review*, vol. 27, n.3, abril de 1933, p. 246, citado en HEILBRON, Bertha L. "Making a motion picture in 1848: Henry Lewis on the Upper Mississippi", *Minnesota History*, vol. 17, n. 2, 1936, p. 132; HEILBRON, *ibid.*, p. 133; ARRINGTON, Joseph Earl. "William Burr's moving panorama of the Great Lakes, The Niagara, St. Lawrence and Saguenay Rivers", *Ontario History*, vol. 51, n. 3, 1959, p. 141; CERAM, C.W. *Archaeology of the Cinema*. Londres: Thames and Hudson, 1965.

[6] Hubo muchos panoramas de temas ficcionales incluyendo *Pilgrim´s Progress* de John Bunyan y *Paradise Lost* de Milton.

Pero, si bien el panorama anticipó algunas de las características fenomenológicas y discursivas de la recreación cinematográfica, también presentaba diferencias importantes, la más obvia era que, mientras el panorama *reconstruía* una escena de la historia, un evento de un titular del periódico o del mundo de la naturaleza, no recreaba literalmente este acontecimiento para el espectador. En tanto el panorama era una imagen congelada en el tiempo, la escena no era reinterpretada literalmente, como en la recreación fílmica de una batalla o una ejecución, no había *acción per se* en la pintura. No obstante, si quienes exhibían panoramas no podían servirse de las posibilidades del cine para una recreación literal (el único método del panorama para representar lo cinético involucraba el movimiento físico del lienzo ante el público, en el caso del panorama móvil, o los efectos lumínicos que daban la impresión de cambios en el tiempo en el diorama de Daguerre), compensaban esa falta destacando explícitamente el estatus del panorama como modo de aproximación *reconstitutiva*. De este modo, los eventos retratados, rearmados para el público, debían interpretarse *como si* la acción se desarrollara a lo largo de una presencia y continuidad temporal y espacial inmediata. La recreación, como tópico cinematográfico, puede así proporcionar un marco teórico útil para comprender los vínculos históricos y formales entre el panorama y el cine de los primeros tiempos.

La recreación ha asumido un estatus ambiguo en los estudios tradicionales de cine: fácilmente identificable, por un lado, como un elemento básico tanto para el primer cine de actualidades como para el docudrama contemporáneo; la recreación no ha generado, sin embargo, explicaciones teóricas tan detalladas como su estatus ubicuo –tanto en Hollywood como en el "infoentretenimiento" televisivo– parecería requerir. Si bien la recreación ha sido objeto de cierto debate, tanto descriptivo como prescriptivo, en los textos canónicos sobre el documental, se ha prestado menos atención a la utilización de sus formas de dirigirse al público en numerosos entretenimientos pre-cinematográficos. Como textos intersticiales, que entrecruzaban "alto" y "bajo" entretenimiento en una mezcla de discursos promocionales y técnicas artísticas, tanto de las bellas artes como de las atracciones populares, los panoramas con frecuencia evocaban la experiencia de recreación. Al ofrecer facsimilares de

eventos reales y de localidades geográficas, los promotores del panorama del siglo XIX explotaban su espectacular modo de dirigirse al público. Una visita al panorama prometía una experiencia única, pues ofrecía una representación envolvente de eventos históricos y locales retratados con elevado sentido de fidelidad y verosimilitud. Aunque las pinturas de caballete de la época tenían similares pretensiones de verosimilitud, hay tres factores que vuelven a los panoramas únicos como precursores de las recreaciones fílmicas: primero, el modelo de espectador convocado por su escala (a diferencia de la observación de pinturas de caballete o de fotografías, se contemplaban inmensos lienzos que llenaban el espacio frente a los ojos); segundo, su condición de tecnologías de transporte virtual e invocación de la presencia como rasgo constitutivo de la experiencia panorámica; y tercero, en el caso de los panoramas móviles, su contexto expositivo –un modelo de recepción fijo, en contraposición a uno ambulatorio, en el que el público tomaba asiento en un auditorio a oscuras durante una función, con acompañamiento musical y charla explicativa.

Antes de examinar la compleja relación entre el extremadamente popular panorama del siglo XIX y las formas y prácticas del cine de los primeros tiempos, podría resultar de utilidad proveer una breve explicación sobre los orígenes de los panoramas. Estos estuvieron entre las más tempranas (y más comercialmente exitosas) formas de entretenimiento visual masivo, poniéndose de moda y dejando de estarlo durante todo el siglo XIX. Patentado por el irlandés Robert Barker en 1787,[7] el primer panorama fue estrenado en el Leicester´s Square de Londres en enero de 1792. Titulado *A View of London*, comenzó como un semicírculo pero, viendo su éxito, Barker rápidamente lo extendió a un círculo completo. La pintura de Barker medía quince pies de alto y se extendía por cuarenta y cinco pies en diámetro;[8] quienes lo visitaban pagaban un chelín para entrar en el edificio, podían también comprar una guía para orientarse espacialmente que tenía la forma de un diagrama anamórfico (vista a vuelo

[7] Para más información sobre la historia de los panoramas y su explotación de la idea de viaje virtual, véase GRIFFITHS, Alison. "'The largest picture ever executed by man': panoramas and the emergence of large-screen and 360-degree Internet technologies". En: FULLERTON, John (ed.), *Screen culture: history and textuality*. Eastleigh: John Libbey Press, 2004. pp. 199-220.

[8] [N. del T.] 4,52 m de alto por 13,7 m de extensión del círculo

de pájaro) (figura 1) y un juego de seis aguatintas.[9] La pintura de 360 grados estaba suspendida de las paredes interiores de una edificación circular especialmente diseñada, dentro de la cual se había construido una plataforma de observación (belvedere) para que los espectadores se pararan en ella (los panoramas circulares como éste fueron también llamados cicloramas entre 1872 y 1885).[10] En respuesta al éxito fenomenal de este panorama, en 1794 Barker construyó una rotonda de noventa pies[11] en Leicester Square (llamada "El Panorama") que contenía también un círculo superior para exhibir pinturas de menor tamaño (figura 2).[12] El *vellum* (un dosel similar a un paraguas sobre la cabeza de la concurrencia) y la base de la pintura eran disimuladas por una tela del mismo color extendida desde el borde inferior de la plataforma hacia el borde final del lienzo.[13] Con una nueva omnisciencia, el público quedaba envuelto en una realidad artificial donde presuntamente se eliminaban todas las fronteras que delimitaban lo real de lo sintético; tal como sugiere el historiador de arte Lee Parry, "se intentaba que el punto de vista fuera directamente opuesto a la línea del horizonte de la pintura". Sin ninguna referencia para ubicar a la pintura, era más fácil aceptar el ilusionismo del campo visual que si la pintura hubiese estado enmarcada o delimitada de modo convencional (figura 3). A diferencia de un cuadro, que funciona como una ventana hacia un espacio ilusoriamente dispuesto, el panorama intentó crear la sensación de reubicación física en el centro de ese espacio. Al mismo tiempo, tal como sugiere esta ilustración de un grupo de visitantes en la plataforma de observación, el modelo de espectador esbozado por el

[9] OETTERMANN, Stephan. *The Panorama: History of a Mass Medium*. New York: Zone Books, 1997, pp. 101, 103.

[10] Para más información sobre panoramas, veáse OETTERMANN, *ibid.;* HYDE, Ralph. *Panoramania! The art and entertainment of the "all-embracing" view*. [Catálogo de exhibición en Barbican Art Gallery, del 3 de noviembre de 1988 al 15 de enero de 1989]. Londres: Trefoil Publications, 1988; ALTICK, Richard. *The Shows of London*. Harvard, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1978; McDERMOTT, John Francis. *The Lost Panoramas of The Mississippi*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1958; MILLER, Angela. "The panorama, the cinema and the emergence of the spectacular", *Wide Angle*, vol. 18, n. 2, 1996, pp. 34-69; SCHWARTZ, Vanessa R. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle France*. Berkeley, CA: University of California Press, 1998, pp. 149-176.

[11] [N. del T.] 27,4 m.

[12] PARRY, Lee. "Landscape Theater in America", *Art in America*, vol. 59, n. 6, diciembre de 1971, p. 53.

[13] FRUITEMA, Evelyn y Paul A. Zoetmulder. *The panorama phenomenon Mesdag Panorama 1881-1981*. La Haya: Foundation for the Preservation of the Centenarian Mesdag Panorama, 1981, p. 18.

panorama permitía un nivel de sociabilidad completamente distinto de aquel auditorio a oscuras del *nickelodeon*.

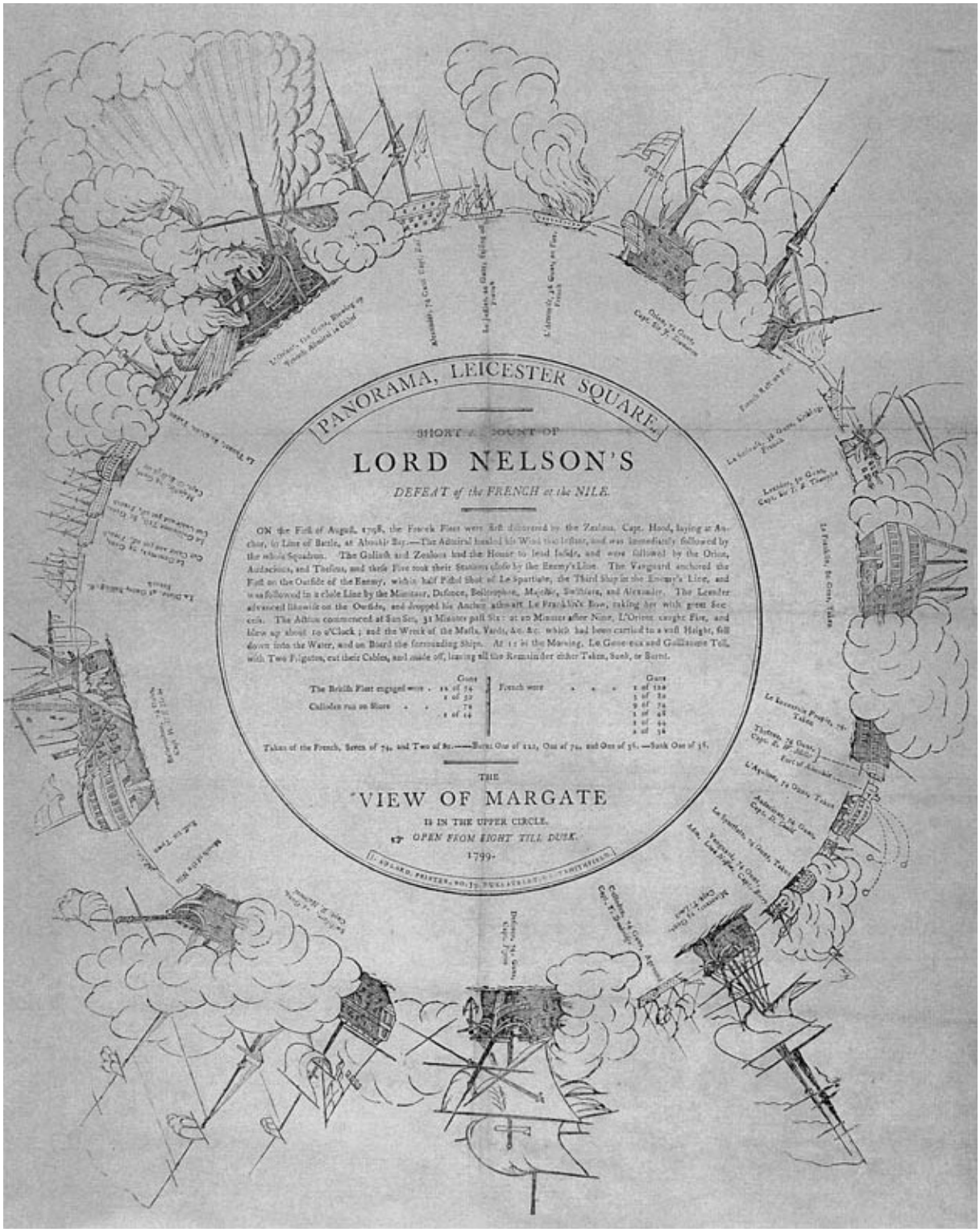


Figura 1.- Guía de orientación para el panorama *The Battle of the Nile* en el que se exhibe la derrota de los franceses ante Lord Nelson, 1799. La imagen es cortesía de la Guidhall Library Corporation of London.

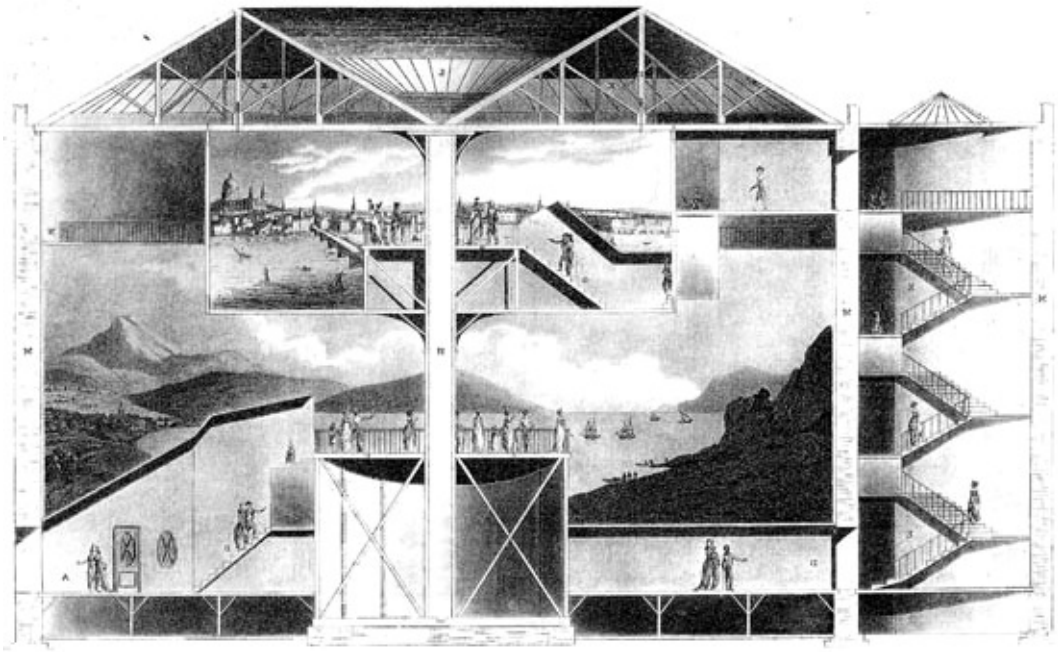


Figura 2.- Corte transversal del panorama de rotonda de Robert Baker en Leicester´s Square, Londres, ca. 1798, mostrando los niveles superior e inferior.

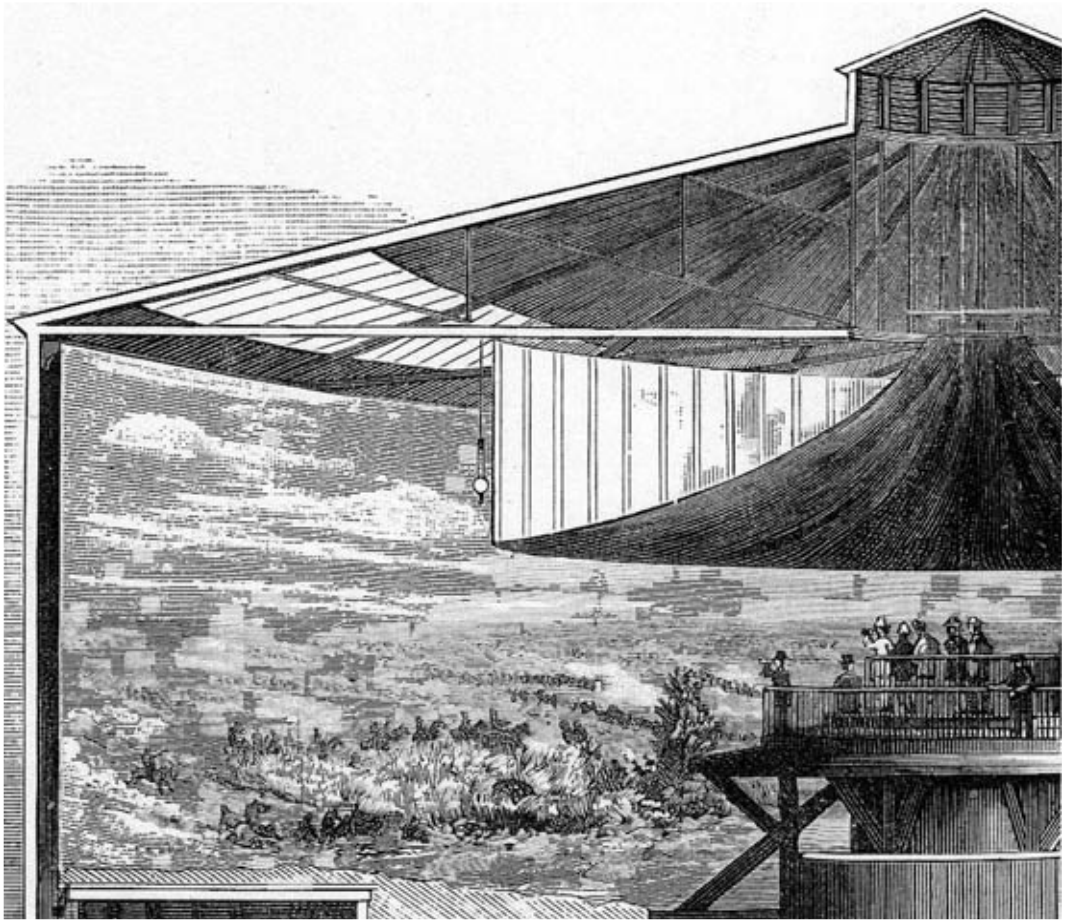


Figura 3.- Espectadores de pie sobre la plataforma de observación del panorama de Paul Philippoteux *The Battle of Gettysburg*, 1884.

Los métodos por los cuales estos eventos eran vueltos a montar para la audiencia cambiaron a través del tiempo e incluso incorporaron a la temporalidad en su diseño. Mientras que los primeros panoramas habían sido creados con la idea de representar una única situación espacial y temporal (lo que un espectador vería realmente al situarse en el centro de una escena sobre una colina o en la cima de un alto edificio –lo que llamo panoramas "naturalistas"); los panoramas posteriores, especialmente los que involucraban la representación de una acción, con frecuencia construían sus escenas como vistas "compuestas", combinando distintos incidentes de una batalla extensa u otro acontecimiento en un campo visual de 360 grados, en apariencia continuo. Existe entonces cierta tensión entre el casi perfecto ilusionismo, no compuesto, del panorama "naturalista" de 360 grados y la vista editada compuesta. Si bien cada uno de estos estilos está vinculado al cine, anticipan lo cinematográfico de maneras muy distintas. Si el panorama "naturalista" permaneció fiel a la idea inicial de Barker de "visión panorámica" circular en su evocación del espacio ilusionista del cine, el panorama compuesto imitó el multi-perspectivismo, el narrativismo y la selección de detalles asociados con la toma cinematográfica múltiple del cine de los primeros tiempos.

Ambos modos de pintura panorámica –los que se basan en una fiel imitación de una vista única de 360 grados y los que sintetizan eventos separados en espacio y tiempo– se acompañaban usualmente con mapas orientativos extraíbles que ayudaban a los observadores a identificar puntos específicos de interés a través de ítems numerados (figura 4). Era usual la presencia de un relator en las exhibiciones de panoramas móviles y, ocasionalmente, una opción en los panoramas circulares. En este sentido, las guías de orientación funcionaban como los intertítulos y cuadros secuenciales que podrían encontrarse en las recreaciones del cine temprano. Estos mapas orientadores aparecían en la cubierta interior de los folletos de los panoramas y se vendían en el sitio de la exhibición; el mapa plegado, de aproximadamente ochenta por dieciséis pulgadas,[14] podía extraerse para inspeccionar más detalladamente los puntos de interés enumerados; el primer ítem habitualmente se presentaba en la parte superior izquierda (el panorama siempre se representaba como dos mitades iguales, una sobre

[14] [N. del T.] 20,32 cm por 40,64 cm.

la otra). Leyendo el mapa orientador de izquierda a derecha, se podía obtener más información sobre cada elemento pasando las páginas del folleto hasta la sección que detallaba la mayoría, si no todos, los ítems enumerados.[15] Esta organización de las "vistas" como una serie de atracciones que debían ser contempladas en un orden específico orientaba o codificaba la visión aparentemente autónoma del espectador al compilar una secuencialidad afín a la visión de imágenes editadas en un film.

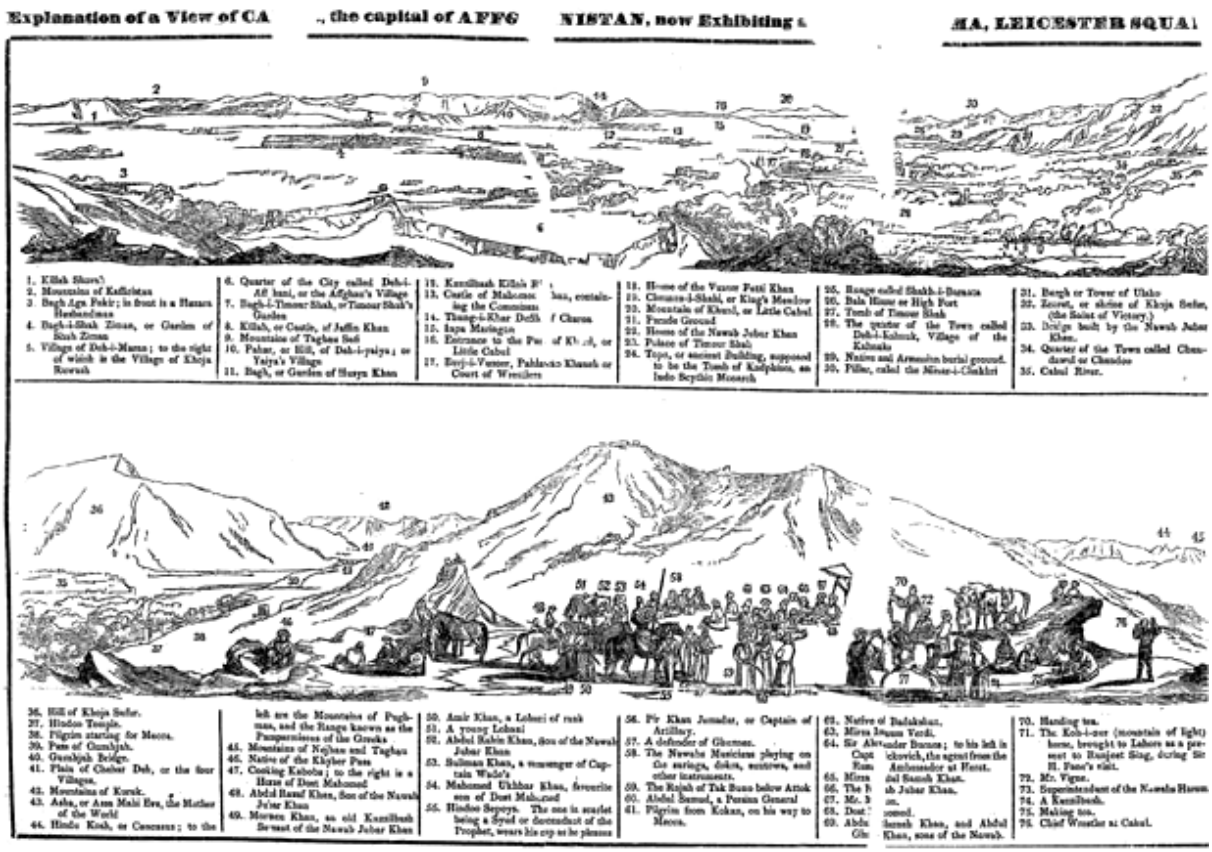


Figura 4.- Descripción del panorama *A View of Cabul, the Capital of Afghanistan*, 1842

Un derivado del panorama circular fue el panorama móvil, en el que un mismo lienzo continuo de entre ocho y doce pies de alto y de hasta mil o más pies en longitud[16] era guiado entre dos rodillos ante el público.[17] La tela estaba enmarcada por un arco de

[15] Algunos ítems no recibían mayor explicación, aunque no parece que hubiera habido un principio particular para determinar sobre que números se escribía y cuáles eran ignorados.

[16] [N. del T.] 2,43 m a 3,6 m de alto por 30,48 m o más.

[17] AVERY, Kevin J. "Movies for manifest destiny: the moving panorama phenomenon in America". En: *The Grand Moving Panorama of Pilgrim's Progress* [catálogo de exhibición]. Montclair, N.J.: Montclair Art

proscenio que variaba en escala dependiendo del tamaño de la pintura. Creado en el Reino Unido como una atracción teatral en sí misma, o como un elemento de las pantomimas escénicas en las que la escenografía de fondo podía moverse para representar el acto de viajar, el panorama móvil fue especialmente popular en los Estados Unidos después de 1846, cuando el pintor paisajista amateur John Banvard pintó su gigantesco panorama del río Mississippi, que se decía que medía, de acuerdo al hiperbólico estilo de los Estados Unidos, unas tres millas[18] de largo.[19] Al condensar días del tiempo real de un viaje en una función-exhibición de pocas horas (el recorrido de Banvard habría tardado al menos cuatro días en completarse en un barco a vapor), las pinturas de los panoramas móviles se exhibían como una imagen aparentemente continua, tal como los márgenes de un río con ocasionales desvíos a pueblos costeros o escenas de la vida de los americanos nativos, o bien, como una serie de escenas separadas o "cuadros", cada uno desplegado en la apertura del proscenio. Mas que representar la longitud entera de un río desde el inicio hasta el final, los panoramas fluviales intentaban resaltar los aspectos más pintorescos del viaje, que para Banvard usualmente significaba representar la vida de los pueblos nativos del territorio estadounidense. Elegir las atracciones principales del recorrido para su representación visual en el lienzo es similar, en muchos aspectos, a fragmentar en planos cinematográficos,[20] en los que la realidad se vuelve a montar a partir de distintas escenas espacio-temporales. Más cercanos a las pinturas teatrales (fueron pintados al temple, una técnica utilizada para crear telones de fondo en el que los pigmentos se mezclan con una emulsión de yema de huevo) que a los ejemplos cultos de las bellas artes, su inmenso tamaño requería pinceladas gruesas que transmitieran al espectador impresiones más que detalles de las imágenes representadas en el lienzo. Cada uno de

---

Museum, 1999, p. 1. Tal como afirma Wolfgang Born, las pequeñas ruedas necesarias para la exhibición del panorama anticipan los rollos de película utilizados en la exhibición de imágenes en movimiento. BORN, Wolfgang. "The panoramic landscape as an American form", *Art in America*, vol. 36, n. 1, enero de 1948, p. 3

[18] [N. del T.] 4,84 km de largo.

[19] El primer panorama exhibido en los Estados Unidos fue la pintura de William Winstanley sobre Westmister y Londres en 1795. Según Lee Parry, puede haber sido copiada de los grabados de Robert Barker. PARRY, *op. cit.*, p. 54.

[20] [N. del T.] "Decoupage" en el texto original.

estos cuadros contenía una escena o un aspecto diferente del recorrido, que el relator comentaba mientras se desplazaba a lo largo del marco de visualización; en palabras de una crítica publicada en la época en el londinense *The Times:* "dibujado a lo largo sobre dos cilindros, se exhibía una pequeña porción [del panorama] cada vez, para que la audiencia pudiera imaginar que estaba viajando a lo largo del río, especialmente cuando la ilusión se potencia por los efectos del diorama que representan los cambios del día".[21]

Como aparatos perceptivos para enmarcar la visión humana, tanto los panoramas de 360 grados como los móviles con frecuencia se promocionaban apelando a la noción de recreación como modo de destacar la extraordinaria proeza mimética de la tecnología. Se estimaba que el público apreciaría plenamente el efecto ilusionista del panorama sólo si su temática se asociaba ontológicamente a ideas de grandeza y monumentalidad; en otras palabras, los lugares y eventos pintados por los creadores de los panoramas debían ser considerados temas adecuados para este modo épico de representación: "grandes temas para grandes imágenes". Como ávidas consumidoras de panoramas circulares y móviles durante el siglo XIX (un período en el que estos espectáculos se pusieron de moda y dejaron de estarlo, tanto en Europa como en Estados Unidos) las audiencias se familiarizaron con los protocolos de visualización de este medio masivo que compartiría muchas similitudes textuales y formales con el cine.[22] Al observar que los panoramas fluviales y de batallas se promocionaban como vistas increíblemente miméticas y como espectáculos públicos, podemos comprender mejor el modo en que los primeros espectadores del cine daban sentido a las recreaciones fílmicas y ofrecer un relato histórico más rico en matices sobre los vínculos entre la cultura visual pre-cinematográfica y las imágenes en movimiento. Este artículo considera los dos tipos de panoramas más frecuentes de finales del siglo XVIII y del siglo XIX.[23] El primero es el panorama de batalla, una instancia ejemplar

[21] "Mr. Banvard moving panorama", *The Times*, sf., sp. En: "John Banvard and family papers", Minnesota Historical Society, microfilm M360, de ahora en adelante BFP.

[22] OETTERMAN, *op. cit.*, p. 7.

[23] Un tercer género, no discutido aquí, es el panorama de sermón ilustrado que mostraba escenas religiosas, ejemplificado por el famoso panorama móvil de Bunyan titulado *Pilgrim´s Progress (1850-*

del modelo de recreación visual del panorama; el segundo es el panorama fluvial, un ejemplo de lo que llamo el panorama de "vista sublime", que ofrecía una forma de "visión enriquecida" y una oportunidad para el viaje virtual. El ensayo concluye explorando brevemente de qué manera el tópico de la muerte sirve como discurso unificador en las recreaciones de los panoramas y del cine, respecto no sólo a sus iconografías, sino también a la construcción misma de sus ontologías.

Los panoramas de batallas del siglo XIX: revisando el pasado

Uno de los géneros más populares tanto de los panoramas circulares como de los móviles era el de temática bélica. Tal como plantea la historiadora holandesa Yvonne van Eekelen, "los panoramas de guerras tenían un enorme atractivo para el hombre común al que le agradaba imaginarse a sí mismo siendo arrojado a la batalla, cruzando territorios inexplorados o retrocediendo hacia tiempos bíblicos".[24] Aún así, la popularidad del tema bélico en el panorama no carece de ironía, ya que de todos los tópicos disponibles, las guerras parecían en cierta forma las menos susceptibles para la representación pictórica, dada la abundancia de acción; tal como Evelyn J. Fruitema y Paul A. Zoetmulder han señalado, "mientras que el campo de batalla muestra una maraña de soldados y caballos en movimiento, la inmovilidad de objetos 'en movimiento' en el lienzo perturba la ilusión óptica".[25] Existían dos tipos principales de panorama de batalla en el siglo XIX: los panoramas basados en periódicos ilustrados,[26] que representaban las noticias más importantes del día y eran exhibidos mayormente en rotondas construidas a tal efecto en las capitales europeas,

---

51). Como éste subgénero de pintura panorámica tiene diferentes formas de verosimilitud que los panoramas de batallas y ríos, no será considerado en este ensayo. Para más información sobre el *Pilgrim´s Progress Panorama*, veáse el catálogo de la exhibición *The Grand Moving Panorama of Pilgrim´s Progress*. Fue expuesta en el Montclair Art Museum desde el 31 de enero hasta el 2 de mayo de 1999, antes de itinerar por el Portland Museum of Art (Maine) y el Edwin A. Ulrich Museum of Art de la Wichita State University.

[24] VAN EEKELEN, Yvonne "The Magical Panorama". En: VAN EEKELEN, Yvonne (ed.) *The magical panorama: the Mesdag Panorama, an experience in space and time*. Zwolle, La Haya: Waanders Uitgevers, BV Panorama Mesdag, 1996, p. 11.

[25] FRUITEMA y ZOETMULDER, *op. cit.*, p. 33.

[26] [N. del T.] "Illustrated newspaper panoramas" en el texto original.

y los panoramas de conmemoraciones nacionales, que eran discursivamente creados como pinturas conmemorativas para celebrar victorias que podían haber ocurrido muchos años antes. Según Richard Altick, las convenciones democratizantes de la exhibición del panorama jugaron un rol importante en la proliferación de los panoramas de batalla. A diferencia de lo que sucedía en las galerías privadas de la época, cualquiera que pudiera pagar el costo de la entrada y luciera respetable podía ver la pintura. Aunque los temas míticos, alegóricos y bíblicos todavía conservaban cierto interés público, en el Reino Unido dieron lugar a la representación de acontecimientos políticos y militares importantes, como el incendio en la Casa del Parlamento (que el pintor Charles Marshall construyó en una semana),[27] la coronación del rey Jorge IV,[28] y las batallas de Waterloo, Sedan, Trafalgar y Champigny-Villiers.[29]

Los panoramas basados en periódicos ilustrados, a menudo solían aparecer poco después de que las noticias sobre una batalla importante llegaran a las costas británicas (aunque la batalla en sí misma hubiese tenido lugar meses antes de que las noticias finalmente llegaran a Londres); en 1801, el pintor de panoramas inglés Robert Ker Porter pintó *The Storming of Seringapatam* de 270 grados en el notable lapso de seis semanas desde que los reportes de la batalla llegaran a Gran Bretaña, para aprovechar el interés de actualidad del suceso.[30] Si bien no resulta claro qué fuentes usó Porter para representar el evento en la pintura –muy probablemente una combinación de relatos periodísticos, grabados y descripciones verbales– compartió el arduo trabajo de completar la escena con su aprendiz de catorce años William Mulready, cuyo trabajo consistió en pintar los aproximadamente setecientos soldados que aparecían en el panorama. A pesar de que las noticias de la victoria británica en el sur de la India tardaron meses en llegar a Inglaterra, Porter reaccionó velozmente con un panorama

[27] OETTERMAN, *op. cit.*, p. 32.

[28] Este panorama fue el mayor éxito de Henry Aston Barker, recaudando 10.000 libras. ALTICK, *op. cit.*, p. 177.

[29] OETTERMAN, *op. cit.*, p. 32.

[30] Porter utilizó el término *coup d´oeil*, acuñado por el inventor del panorama Robert Barker, para describir su pintura, en lugar del término "panorama", ya sea porque quería diferenciar su creación del Panorama de Leicester Square de Barker o porque sus pinturas nunca fueron completamente de 360 grados. *Ibid.*, p. 115.

que pudo haber tenido el mismo impacto que las noticias transmitidas por televisión satelital en su capacidad para transportar virtualmente al público al frente de batalla con una gran sensación de realismo.[31] Al relatar el fenomenal éxito de público de la pintura, la revista alemana *London und Paris* sostuvo que: "Eran pocas las personas que no fueron varias veces al Lyceum en el Strand para contemplar la célebre pintura de un acontecimiento inolvidable porque, además de ver retratos fidedignos de los principales participantes, casi todos los visitantes estaban conmovidos por la vista de los eventos en el subcontinente".[32] Porter, que alcanzó notoriedad de la noche a la mañana con *The Storming of Seringapatam,* intentó repetir el éxito con otros temas de batallas y ganó reputación como pintor de victorias militares británicas. El segundo panorama de Porter, *The Siege of Acre*, pintado en 1801, documentó otro enfrentamiento británico reciente, la liberación de las tropas británicas y sus aliados del ejército de Napoleón en Egipto, a cargo de Sir Sidney Smith. Señalando explícitamente el carácter como una recreación de este panorama o de proto-noticiero, un reportero comentó que

> En la medida en que es posible recrear sucesos en el lienzo, esta imagen triunfa en la opinión de los visitantes más conocedores… Vaya al Lyceum a cualquier hora del día y siempre encontrará personas ahí. Muchos vuelven para ver la pintura dos y tres veces. La importancia política del hecho representado, la variedad de la escena, el entusiasmo con el que el artista la pintó y el gran parecido con los retratos de los participantes de la batalla han despertado un extraordinario interés en la exhibición.[33]

Otro ejemplo de un panorama como periódico ilustrado o proto-noticiero se puede ver en el *View of Gibraltar and Bay* de R. Dodd´s, de 1805, que fue exhibido en el Panorama de Leicester Square. El folleto que acompañaba a este panorama incluía un dibujo anamórfico (ver figura 1) donde se reproducían y enumeraban bocetos de las imágenes que se veían en la pintura para una mayor explicación. Al destacar eventos tan notables como la "Quema de barcos de Su Majestad" y el "Escape de la Gran Flota

[31] Según Oettermann, el panorama de John Thomas Serres titulado *The Pandemonium of Boulogne* es el ejemplo más convincente de cómo los entretenimientos del siglo XIX preanunciaron el periodismo televisivo contemporáneo, "proporcionando la información visual más actualizada posible de la situación militar del momento". *Ibid.*, p. 125.

[32] *Journal London und Paris*, vol. 7, 1801, pp. 105-106, citado en OETTERMANN, *op. cit.*, p. 115.

[33] *Ibid.*, pp. 103, 113, citado en OETTERMANN, *op. cit.*, p. 117.

de las llamas", se recordaba al público que este panorama "no era tanto una conmemoración de ese desafortunado evento" sino una demostración de "la premura de los marinos británicos… [en] enviar sus barcos para alivio de los afectados, y para salvar a casi la totalidad de los barcos de la compañía".[34] No debe sorprendernos que panoramas como este hayan recurrido a los titulares del día como forma de inspiración artística; claramente ya existía un interés público por recibir representaciones visuales dramáticas de estas noticias militares desde ultramar para consumo de los patriotas en su propia tierra. Tales escenas nacionalistas también fomentaban los intereses del Estado contribuyendo a obtener apoyo público para las operaciones navales y aventuras imperiales británicas.

El público que asistía al típico panorama de batalla del siglo XIX no sólo se entretenía con la espectacular pintura, sino que también se veía interpelado como testigo histórico o cronista de guerra. La habilidad de revivir un acontecimiento de enorme importancia nacional, de adentrarse en la historia, metafóricamente representada a través de la presencia física del público y su movilidad alrededor de la plataforma central de observación, pretendía sin dudas provocar sentimientos de fervor nacionalista en las audiencias de principios del siglo XIX. Tal como señala Stephan Oettermann, Porter desempeñó un rol importante en la popularización del panorama de batalla y logró reconocimiento por su habilidad para transformar los principales acontecimientos militares de la época en dramáticas recreaciones pictóricas.[35] No puede subestimarse la función propagandística de los panoramas de Porter: exhibidos en el centro comercial y político de la principal potencia colonial del mundo, los panoramas de victorias militares y dominación colonial sirvieron para intensificar el apoyo popular al imperio a través de la transformación de la guerra en espectáculo visual. Lord Nelson dijo que estaba en deuda con el pintor de panoramas Robert Barker por "mantener la fama de su victoria en la Batalla del Nilo por un año más de lo que hubiese durado en la valoración pública". En efecto, el *Panorama de Waterloo* fue tan exitoso que Barker pudo retirarse de la pintura de panoramas y vivir de las ganancias

[34] Guía para *View of Gibraltar*, 1805, British Library.
[35] Ver la discusión de Oettermann sobre esto en *The Panorama*, pp. 106-126.

que generaba.[36] El rol ideológico de los relativamente escasos panoramas contemporáneos continúa hoy. Evelyn Onnes-Fruitema observa que ocho de diez panoramas construidos desde 1960 retratan batallas nacionales patrióticas.[37]

La pintura de Banvard sobre el Mississippi, que analizaré más adelante, provee mas evidencias sobre la función periodístico-ilustrativa de los panoramas. Como John Hanners ha señalado, la Guerra Civil [estadounidense] trajo un renovado interés en el panorama del Mississippi de Banvard, esto lo llevó a sustituir las secciones de Ohio y Missouri por "nuevas operaciones navales y militares" en el Mississippi.[38] Su competidor, el pintor de panoramas fluviales Henry Lewis también utilizó su obra para responder a sucesos locales, agregando un panel que mostraba el gran incendio de St. Louis y, como veremos más adelante, Godfrey N. Frankenstein, pintor del panorama de las Cataratas del Niágara, modificó su panorama móvil para reflejar sucesos de interés periodístico tal como un accidente fatal.[39] El hecho de que Banvard tuviese pocos reparos en reemplazar escenas fluviales por sucesos de actualidad sugiere tanto la necesidad del exhibidor de panoramas de atraer nuevos públicos (y hacer volver a los asiduos), como la condición de intermediario que tenía el panorama entre el arte y el periódico ilustrado. La reorganización de las secciones de la pintura por parte del

[36] "The panorama, with memoirs of its inventor Robert Barker, and his son, the late Henry Astor Barker", *The Art-Journal*, vol. 9, 1847, pp. 46-47. Los conflictos con Napoléon han sido exitosamente representados en formato panorámico, por ejemplo en *The Battle of the Nile* (1798) y *The Battle of Trafalgar* (1805). ANDREWS, Herbert C. "The Leicester Square and Strand panoramas: their proprietors and artists", *Notes and Queries*, vol. 159, n. 4-5, 26 de julio de 1930, p. 59. Napoleón también estaba impresionado por el potencial propagandístico del panorama, aunque, como señala Parry, su plan de construir seis rotondas para representar la gran batalla de la Revolución y el Imperio se desmoronó por los eventos de 1812-1815. PARRY, *op. cit.*, p. 54.

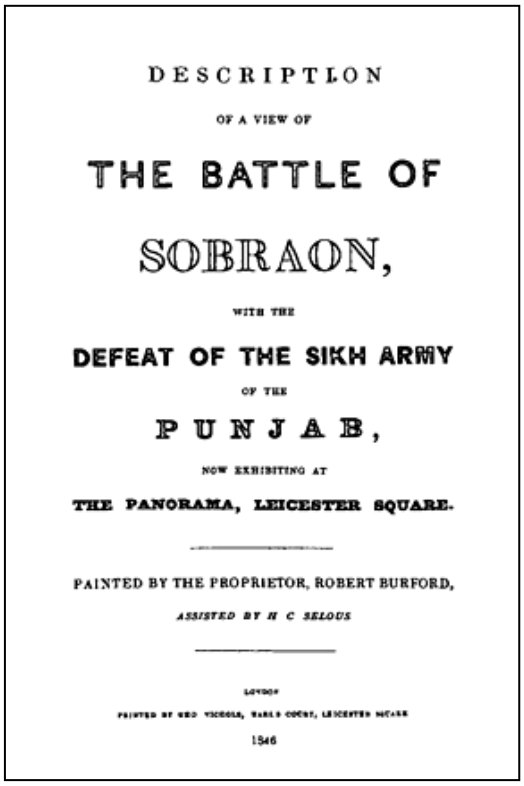
[37] ONNES FRUITEMA, Evelyn. "Of panoramas old and new". En: VAN EEKELEN, Yvonne (ed.) *The magical panorama: the Mesdag Panorama, an experience in space and time*. Zwolle, La Haya: Waanders Uitgevers, BV Panorama Mesdag, 1996, p. 31. Por ejemplo, el panorama moderno *Battle of Al-Oadissiyah* en Iraq representa una batalla que tuvo lugar en 637 DC; llegando a la plataforma de observación por escalera o ascensor, el espectador se ve envuelto en el combate. Para realzar la espectacularidad y el ilusionismo, suenan continuamente en el fondo, grabaciones de efectos sonoros de la guerra,

[38] BANVARD, John. *Descriptions of Banvard´s Geographical Painting of the Mississippi River, Extensively Known as the Three Mile Picture, with New Additions of the Naval and Military Operations on that River, Exhibiting a View of the Country 1500 Miles in Length, from the Mouth of the Missouri to the Balize.* New York: L.H. Bigelow, 1862.

[39] SCHMITZ, Marie L. "Henry Lewis: panorama maker", *Gateway Heritage: Quarterly Journal of the Missouri Historical Society*, vol. 3, invierno 1982-83, p. 41.

exhibidor de panoramas también anticipa los reordenamientos de los primeros proyectoristas de cine que modificaban el orden de sus films para construir una narrativa o responder a hechos de actualidad, o a los intereses de un público particular.

Los panoramas, no obstante, hicieron más que simplemente anticipar la primera fascinación del cine con los eventos extraídos de los titulares del día con imágenes locales incluidas en programas itinerantes por zonas rurales; los panoramas también construyeron la experiencia en formas proto cinematográficas, prefigurando las estructuras de tomas típicas de los primeros *travelogues* e invitando al público a leer la pintura como una fluida síntesis de un lugar y su gente. El material impreso que acompaña el panorama de Burford de 1842, *View of the City of Cabul, Capital of Afghanistan*, por ejemplo, incluye setenta y seis puntos de interés (ver figura 4). La guía de la pintura dirige al espectador primero a una vista distante de las montañas de Kaffiristan, Nejhau and Taghau, antes de pasar a vistas más cercanas del pueblo indígena de la región (46 – 76 en el mapa de orientación). El folleto contiene párrafos de descripciones sobre cada una de las imágenes numeradas, junto con la información sobre los horarios de apertura y la tarifa de admisión de un chelín.


DESCRIPTION

OF A VIEW OF

THE BATTLE OF

SOBRAON,

WITH THE

DEFEAT OF THE SIKH ARMY

OF THE

PUNJAB,

NOW EXHIBITING AT

THE PANORAMA, LEICESTER SQUARE.

PAINTED BY THE PROPRIETOR, ROBERT BURFORD,

ASSISTED BY H C SELOUS

1846

Figura 5.- Póster del panorama *A view of the Battle of Sobraon*, 1846.

La decisión de combinar vistas topográficas generales con representaciones de figuras notables específicas está vívidamente ilustrada en el panorama de Burford *View of the Battle of Sobraon, with the Defeat of the Sikh Army of the Punjab* (también exhibido en el Panorama de Leicester Square) (figura 5). En el mapa de orientación del panorama (figura 6) la acción se representa en dos niveles, aunque la pintura en sí misma se habría contemplado como una imagen continua. Tanto en la parte superior

del mapa, como en la inferior, vemos aldeas Sikh distantes, junto a la caballería y armas británicas y Sikh; en la página siguiente también se nos muestra a la artillería británica y Sikh, desde un ángulo de visión elevado. Los acontecimientos que se despliegan en el panorama parecen representar la batalla tal como se desarrolló en su totalidad, la rotulación de los elementos del fondo, que son demasiado pequeños para discernir en el mapa, también dan la impresión de acciones tanto laterales como horizontales. Al identificar personajes Sikh y británicos importantes por sus nombres, el panorama ofrece una representación narrativamente compleja, incluso caótica, de la batalla, con fuerzas de artillería unidas en episodios de conflicto a través de planos horizontales y laterales. Si bien el folleto del panorama identifica decenas de características específicas en una secuencia numerada, los ítems numerados no parecen seguir ninguna lógica más allá de su disposición espacial en el lienzo. Para aquellos espectadores que hubieran comprado una guía de orientación *antes* (o aún después) de entrar al panorama, identificar todos los rasgos en la pintura debe haber sido una tarea bastante difícil (hay cuarenta y tres en total), aunque, como recuerdo de la visita, el folleto en sí fue probablemente diseñado tanto para ser leído detenidamente en el hogar, como para servir de ayuda visual durante la exposición real.

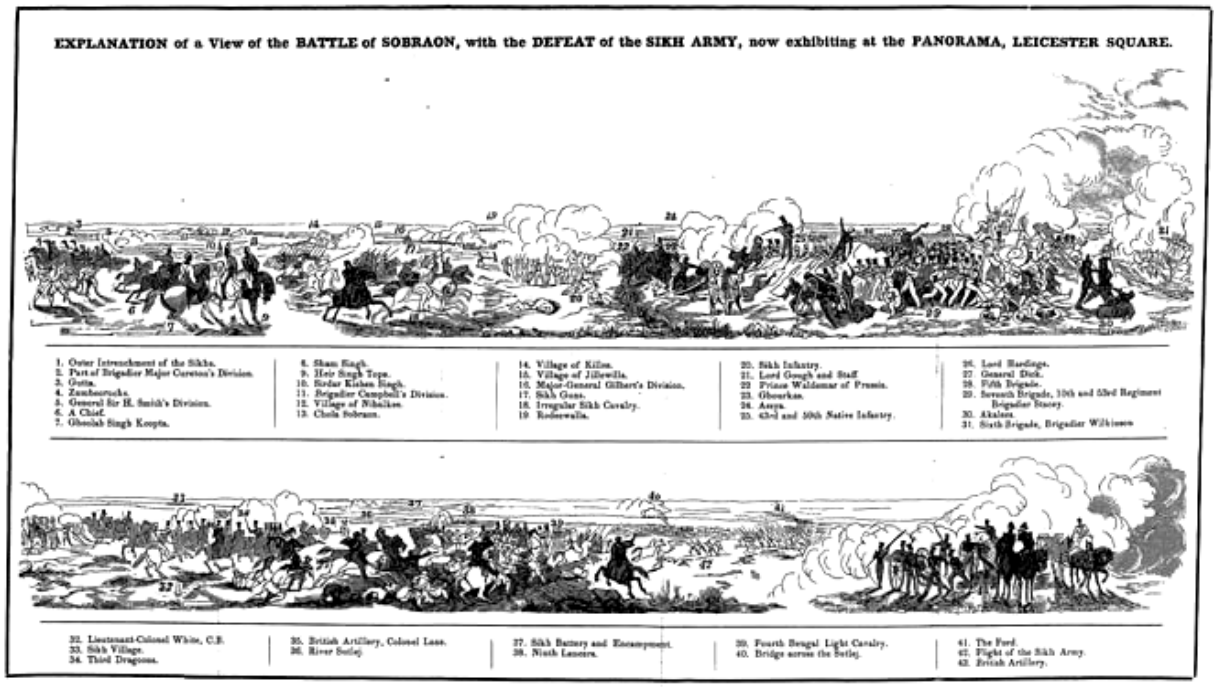


Figura 6.- Descripción del panorama *A View of the Battle of Sobraon*, 1846.

Este ordenamiento e identificación de lugares y personajes al interior de los panoramas de batalla indica que estos eran pensados para ser vistos en una secuencia particular en lugar de al azar, un punto significativo en esta discusión sobre las cualidades proto-cinematográficas de este espectáculo. El mapa de orientación desplegable del panorama de Robert Burford *Description of a View of the City of Nanking, and the Surrounding Country*, exhibido en el Panorama de Leicester Square en 1845, sirve tanto para orientar al público por la escena general, como para dirigir su mirada de izquierda a derecha (en el sentido de las agujas del reloj) a través de la pintura. Sin extender demasiado la analogía, se podría argumentar que la secuencia espacial y temporal indicada en el mapa es de alguna manera análoga al uso de planos de establecimiento en los tempranos *travelogues*, que eran seguidos por tomas más cercanas de la arquitectura y de los pueblos nativos metonímicamente representados. En la pintura de Burford, luego de presentar el paisaje y los edificios, el artista representa a numerosos dignatarios como El Jefe (29 en la orientación), Los Jugadores Chinos (30), Nieu Kien, Gobernador de Nanking (33), y así sucesivamente, hasta finalmente llegar al evento principal, un encuentro entre "Su Majestad Británica", los comandantes en jefe del ejército y la marina y tres comisarios imperiales chinos. Mientras que una representación cinematográfica de estas vistas hubiese sido señalada por cortes indicando elipsis temporales y espaciales, el panorama está marcado por una textualización similar, que debió tener sentido para el público de ese momento. En otras palabras, los espectadores del panorama debieron reconocer claramente que esta pintura era más una visión compuesta de Nanking, que una vista de 360 grados de un evento que tenía lugar en un tiempo y espacio unificado. En caso de que tuvieran alguna duda, un descargo publicado en el folleto confirmaba que "tal reunión no (tuvo lugar) exactamente en el lugar representado". Burford defendió su composición argumentando que la técnica facilitaba "una oportunidad de presentar retratos de las principales personas comprometidas en las negociaciones y, al mismo tiempo, una pintura característica y vivaz de trajes y costumbres de esta gente peculiar… Se ha introducido en una porción del Panorama, no ocupado de otro modo por un objeto de un momento

particular".[40] Para imbuir su panorama de vida y actualidad, Burford le proporcionó al espectador una visión más cercana de la vida en Nanking, identificando personajes clave por su nombre, con diligencia periodística.

Y, sin embargo, la mezcla en el panorama de lo topográfico con lo anecdótico amenazaba con quebrantar las mismas leyes de verosimilitud que lo regían. Si bien Burford era sensible a las cuestiones de realismo histórico que sustentaban el panorama, él vio en la visión compuesta el potencial para un mayor interés y participación del público, y, con esto en mente, creó aquello que yo sostengo es una descripción más cinematográfica de la vida en Nanking y sus alrededores. A medida que la forma del panorama se desarrollaba, preparó a los espectadores para una forma de ver el mundo más fragmentada, una percepción más moderna, influenciada por los periódicos ilustrados y el interés del público por ver a los actores y lugares clave de la historia; como ha argumentado el historiador de teatro Martin Meisel, "un elemento temporal podría entrar en juego mediante la discreta incorporación de fases sucesivas en la escena, a pesar de la presunción de sincronía". [41] Al construir una composición en vez de una vista geográfica exacta de 360 grados, Burford rechazó la premisa fundacional del panorama, la idea de una vista circular de una única ubicación; pero Burford debe haber considerado esto como una compensación razonable, dado que el público habría disfrutado la *experiencia* del panorama, aún si eso que observaba no proponía una única perspectiva continua.

Un ejemplo similar de interés narrativo y humano que deforma la lógica espacial del panorama se puede ver en *Description of a View of Baden Baden (1843)*, de Burford, en el cual la segunda mitad de la pintura representa una única escena, una vista del

[40] *Description of a View of the City of Nanking, and the Surrounding Country, Now Exhibiting at The Panorama, Leicester Square*, folleto del panorama pintado por Robert Burford, 1845, British Library.
[41] MEISEL, Martin. *Realizations: Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton, MA: Princeton University Press, 1983, p. 61.

"Hut of Sighs",[42] una ceremonia rica en detalles etnográficos. Dedicar casi la mitad de la pintura a un sólo evento indudablemente anticipa la trayectoria de las tomas de incontables films etnográficos de los primeros tiempos, donde las imágenes de apertura de la topografía circundante dan lugar a vistas prolongadas de pueblos originarios. En lugar de representar un evento basado en un solo tiempo y lugar, este panorama rechazó la obligación mimética de la vista unificada y, al hacerlo, se acercó más a lo cinematográfico. Por supuesto, la fecha de estos panoramas (1840) sugiere cambios dentro de la forma; frente a la competencia de los panoramas móviles y dioramas, los pintores de panoramas circulares pueden haberse sentido obligados a introducir más incidentes narrativos y dinamismo en su trabajo, ya que el medio estaba dando vueltas desde hacía más de cincuenta años y el público podía esperar más que una vista única hiperrealista por su dinero. Una vez más, observamos una situación que refleja la transición desde las primeras vistas estáticas en el cine temprano hacia los films de múltiples tomas. A pesar de la ineludible inmovilidad que envuelve estas escenas, los críticos resaltaron, a menudo, a la representación de la "acción" como un punto de referencia de la calidad de la pintura, como se sugiere en esta reseña de un panorama de la Batalla de Waterloo en el londinense *Globe*: "Pocos espectadores pueden pararse en la Plataforma Central y mirar, sin que ocasionalmente se imaginen a sí mismos espectadores de una *acción real*".[43]

Las escenas anecdóticas de batalla asumieron así una relación metonímica con la batalla como un todo, y el soldado común y la atención al detalle realista asumieron mayor importancia; como señala el historiador de arte Peter Paret, "los cambios en la guerra, los cambios en las teorías estéticas y el gusto, la nueva importancia del soldado común, todo ello afectaba y alteraba gradualmente el carácter de las pinturas

[42] [N. del T.] Cabaña de Suspiros

[43] Folleto para el panorama Waterloo expuesto en el Westminster Panorama, s.f., Regent Street Theatres scrapbook, archivos del Westminster Panorama, Guildhall Library Corporation of London, en adelante GLCL. El énfasis es de la autora.

de batalla".[44] Se requería una representación más metonímica de los acontecimientos en la batalla, y la solución era pintar un segmento que representara al conjunto, o bien sintetizar los eventos importantes que tenían lugar en la batalla en una vista compuesta. Los panoramas móviles tenían menos problemas en condensar eventos en una secuencia continua, dada su estructura lineal. Por ejemplo, un "diorama móvil o giratorio"[45] que se reprodujo en la Rotonda sobre Great Surrey Street en Londres representaba "todos los Grandes Eventos que tuvieron lugar durante la Guerra Griega" (había libros sobre la historia de la guerra en oferta por seis peniques y la música comenzaba quince minutos antes de dar inicio a cada exhibición),[46] mientras que en *Mr Charles Marshall´s Great Moving Diorama Illustrating the Grand Route of a Tour Through Europe* de aparición en *Her Majesty´s Concert Room*[47], se informaba al público que el propósito del diorama era "reproducir en una serie de imágenes… las escenas más impactantes y memorables que, por lo tanto, son frecuentemente visitadas y bien conocidas".[48]

La plataforma de observación fue un elemento importante para el hiperrealismo del panorama del siglo XIX; el trayecto desde la oscuridad del pasillo y la escalera que llevaba hasta el mirador intensamente iluminado señalaba el comienzo de un cambio perceptual donde se medía el éxito de una pintura en función de un conjunto de ideas preconcebidas (tanto si se había sido testigo o no de la escena en la vida real o se había visto representaciones de ella). Si bien es difícil realizar una generalización acerca de los registros contemporáneos sobre la experiencia que los espectadores tenían al mirar la inmensa pintura, Van Eekelen argumenta que para algunas personas, la ilusión pudo haber sido "insoportable", forzándoles a abandonar la pintura antes de lo que habían previsto. Existen numerosos relatos decimonónicos

[44] PARET, Peter. *Imagined Battles: Reflections of War in European Art*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1997, p. 68

[45] [N. del T.] En el original se usa el término "peristrephic", que puede ser definido como algo que gira o rota.

[46] Folleto de la Rotonda de Great Surrey St. y Blackfriars Bridge, Regent Street Theatres scrapbook, GLCL.

[47] [N. del T.] La sala de conciertos de Su Majestad.

[48] *Mr Charles Marshall´s Great Moving Diorama Illustrating the Grand Route of a Tour Through Europe.*

sobre visitantes que se desmayaban o mareaban al mirar un panorama –un presagio de los relatos apócrifos de los espectadores agachándose en sus asientos ante la vista del avance de un tren en *La llegada del tren a la estación* (1895)[49]– e incluso sufrían de vértigo, como en el aún existente *Panorama of Thun*.[50] Las crónicas de los periódicos llegaron tan lejos como para advertir a las damas de disposición nerviosa que estuvieran atentas cuando contemplaran los panoramas para que la experiencia no fuese abrumadora; aunque los hombres tampoco eran inmunes a los efectos de mareos causados por el movimiento, como se aprecia en una historieta titulada *Le Panorama du 'vengeur'*,[51] que muestra lo que parece ser un oficial de la marina y otros dignatarios aristocráticos sufriendo mareos sobre una plataforma de observación que se asemejaba a la cubierta de un barco (figura 7). Si bien la cuestión del género en la recepción del panorama se sugiere aquí a través de fragmentos de materiales históricos efímeros, podría ser válido plantearse algunas preguntas más específicas sobre el género, la guerra y la visión. Por ejemplo, ¿el punto de vista elevado, la inmensidad del lienzo (*The Siege of Acre* estaba supuestamente pintado en tres mil pies cuadrados[52] de tela)[53] y el sentido de dominio sobre tal escena, fueron experimentados de la misma manera tanto por hombres como por mujeres? ¿Las espectadoras femeninas (y varios hombres para el caso), sin experiencia directa en el campo de batalla, respondieron al género [pictórico] de la recreación de la misma manera que los veteranos de guerra? ¿Las cualidades épicas y estéticas de la recreación de la batalla resonaron tanto (o tal vez incluso más) en las mujeres espectadoras como en los hombres (si nos atenemos a la caricatura anterior, los hombres parecen objetivos adecuados para la parodia)? ¿El tema de la batalla era en sí mismo un género [pictórico] orientado a los hombres, o la plataforma de observación constituía en realidad un espacio social poco marcado por el género?

[49] [N. del T.] *Arrival of a train*, se refiere a *L'arrivée d'un train à La Ciotat* de Louis y Auguste Lumiere.
[50] VAN EEKELEN, *op. cit.*, p.16.
[51] [N. del T.] El panorama del vengador.
[52] [N. del T.] 278,7 m^2
[53] ODELL, George Clinton Desmore. *Annals of the New York Stage*, Volumen II. New York: Columbia University Press, 1927-49, p. 239, citado en OETTERMANN, *op. cit.*, p. 360, fn. 53.

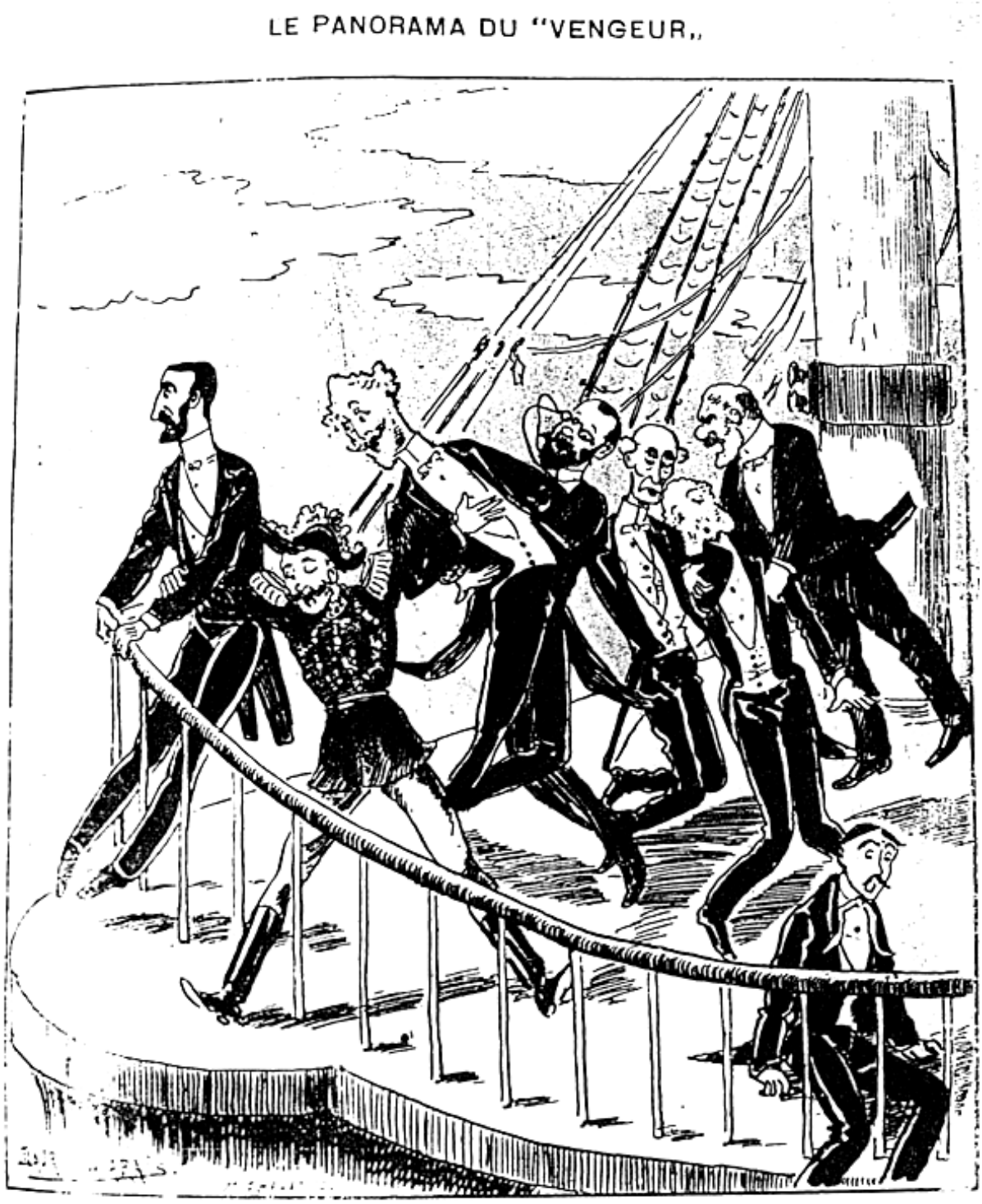


Figura 7.- Historieta *Le Panorama de Vengeur,* ca. 1880s.

Lo que se sabe sobre la exhibición de panoramas en el siglo XIX es que las mujeres y los niños formaban una amplia parte del público, especialmente en la semana, durante la jornada laboral diurna, cuando la concurrencia era por lo general menor.

Casi todas las promociones en las entradas de los panoramas incluyen una tarifa infantil, lo que indica que los niños acompañados por mujeres –o posiblemente entrando sin acompañamiento, si eran mayores– se consideraban un grupo importante dentro del público. También hay alguna evidencia de las percepciones de las mujeres sobre la guerra, especialmente durante la Guerra de Crimea de 1853-56. Las mujeres no solamente fueron claves en el establecimiento de nuevos estándares de higiene médica y de gestión de hospitales durante esta guerra (Florence Nightingale fue fundamental en este aspecto), sino que también fueron testigos de primera mano de algunas de sus principales batallas, ascendiendo las laderas para obtener una vista aérea del frente de combate, en un correlato directo, podría argumentarse, de la visión elevada facilitada por el panorama.[54] Y sin embargo, en su mayor parte, a las mujeres se les ha negado la experiencia directa de la guerra, como argumentó Jean Gallagher en su estudio de la construcción de la visión femenina en las dos Guerras Mundiales. De acuerdo con Gallagher, la visión siempre ha sido uno de los "elementos cruciales que tradicionalmente marcaron la división de géneros en la experiencia de la guerra: los hombres "ven" la batalla; las mujeres, como no-combatientes *por excelencia*, no".[55] Uno no puede evitar preguntarse, entonces, cómo influyó la condición de "no-participantes" de las mujeres en la guerra, en su experiencia de los panoramas de batalla del siglo XIX. Se sugiere que los presuntos intereses de las espectadoras estaban dirigidos a temas abordados en panoramas más pequeños que, ocasionalmente, se exhibían en una rotonda superior en el mismo edificio (ver figura 2). Por ejemplo, tal vez como forma de atender los diferentes gustos de los espectadores de panoramas, ya fuesen hombres o mujeres, Barker exhibió en el círculo superior del edificio (ubicado directamente sobre el panorama de la Batalla del Nilo [ver figura 1]) una pintura mucho más inocente de Margate, el por entonces balneario de moda que había ganado notoriedad en las columnas de

[54] KERR, Paul et al. *The Crimean War*. Londres: Boxtree Press, 1998. Para más sobre Nightingale, veáse pp. 78-95, sobre testimonios de primera mano de mujeres sobre la guerra veáse pp. 61-62.

[55] GALLAGHER, Jean. *The World Wars through the female gaze*. Carbondale, IL. Southern Illinois University Press, 1998, p.3. Gallagher argumenta que "la visión ha funcionado…no sólo como marca y base de autenticidad y autoridad en la escritura (e imaginería) sobre la guerra sino también en el desarrollo de discursos culturales sobre la guerra".

chismes de los periódicos.[56] Si bien esto parece anticipar a los cortometrajes que precedían al largometraje principal, en el caso de la rotonda de Barker no queda claro si la concurrencia habría tenido la posibilidad de ver primero el más pequeño de los panoramas. No obstante, hay un llamativo contraste en las temáticas de las dos pinturas, lo que sugiere que los empresarios del panorama no sólo eran sofisticados promotores de sus productos artísticos (ubicar en el mismo edificio tanto un tema más prosaico como uno épico puede haber elevado la reacción del público ante la más espectacular de las dos pinturas), sino que también podrían haber contemplado en su diseño la composición de género del público. Es posible que las pinturas panorámicas hayan sido sometidas a diferentes estándares de corrección social y moral en relación a las imágenes gráficas, respecto a otras formas de arte como el teatro; en otras palabras, las mujeres e infantes pueden haber tenido menos reparos al observar la matanza en el campo de batalla de una pintura que los que hubieran tenido en entornos menos saludables. Sin hacer afirmaciones radicales sobre los panoramas y el público femenino, hay una sorprendente dimensión de género en la estructura melodramática del sentimiento que da forma a gran parte de los escritos sobre panoramas a principios del siglo XIX. Someterse a los efectos del *trompe l´oeil*, si bien no es estrictamente una actividad de género, invita de todas formas a una disonancia cognitiva que podemos asumir que las mujeres habrían negociado con mayor facilidad que los hombres.

No obstante, mientras los géneros de fantasía y escapismo han sido tradicionalmente asociados con las mujeres, los panoramas invitaban tanto a hombres como a mujeres a someterse a su encanto. Al mismo tiempo, si tomamos como referencia la descripción de la recreación de Robert Barker de 1799 de *The Battle of the Nile*,[57] que muestra un combate decisivo entre la flota francesa de Napoleón y la armada real bajo el mando del Almirante Nelson en Abukir Bay en la boca del Nilo (ver figura 1), las mujeres pueden haber tenido más dificultades que los hombres en lidiar con la violencia gráfica representada en algunas pinturas:

[56] "Zweytes Panorama. Seeansicht von Margate. Blick auf die Stadt", *Journal London und Paris*, vol. 4, 1799, pp. 3-5, citado en OETTERMANN, *op. cit.*, p. 107.
[57] [N. del T.] La batalla del Nilo

> Tan pronto como entras, un escalofrío recorre tu espalda. La oscuridad de la noche está por todos lados, iluminada sólo por los barcos en llamas y los disparos de cañón, y todo es tan engañosamente real… que imaginas que puedes ver a lo lejos el mar en una dirección y la distante costa en la otra… Y si toda la escena es terrible, es el destino del *Orient* lo que despierta un horror aún más grande: un barco con 120 fusiles…. lleno de pólvora y material inflamable, con toda su tripulación a bordo… Quizás ninguna palabra puede transmitir completamente una impresión de este infierno… Aferrándose de los mástiles y penoles en contorsiones desesperadas están los pobres marineros, algunos han sido despedazados y catapultados por los aires en la explosión; cabezas, miembros, soportes de cañones, pértigas, mástiles, mosquetes, baúles, jirones de sogas y todo el resto del contenido del barco llovía para todos lados.[58]

Según Paret, el paso de la idealización a la precisión topográfica en las pinturas de caballete de batallas de principios del siglo XIX, significó que el público estuviera crecientemente expuesto a interpretaciones más realistas de los acontecimientos representados (Paret señala que, tanto en los retratos de los héroes militares como de las masas en combate, los artistas comenzaron a enfatizar los costos humanos de la guerra).[59] Pero mientras la muerte de un héroe militar era a menudo vista como el vehículo perfecto para el fervor nacionalista, la verosimilitud por sí sola no producía el efecto deseado. Como escribió Benjamin West, quien pintó *The Death of General Wolfe* en 1770: "Wolfe no debe morir como un soldado raso bajo un arbusto, ni Nelson debe ser representado muriendo en la sombría bodega de un barco, como un hombre enfermo en una celda de prisión". De acuerdo con West, "para movilizar la mente debía existir un espectáculo representado para elevar y reconfortar el espíritu… Un mero *hecho* jamás producirá este efecto".[60]

El hecho de que los panoramas de batallas fueran percibidos en los Estados Unidos como asuntos claramente familiares puede deducirse de sus políticas en la tasa de admisión (50 centavos para personas adultas y 25 centavos para menores). El *Panorama of the Battle of Gettysburg* (figura 8) del artista francés Paul Philippoteaux, un ejemplo de

[58] "Modebelustigungen en Londres. Neues Panorama. Grausende Darstellung der Schlacht bei Abukir", *Journal London und Paris*, vol. 3, 1799, pp. 309-11, citado en OETTERMANN, *op. cit.*, p. 107.
[59] PARET, *op. cit.*, p. 66
[60] VON ERFFA, Helmut y Allen Stanley. *The Paintings of Benjamin West*. New Hand/Londres, 1986, p. 222, citado en PARET, *op. cit.*, p. 50. El énfasis es de la autora.

lo que yo llamó el panorama conmemorativo nacional, se inauguró en un edificio construido para tal fin en Chicago en 1884.[61] El promotor Charles Wiloughby comisionó una segunda rotonda en Boston en 1884, y el panorama también se exhibió en Union Square, New York (figura 9), y ahora puede verse en Gettysburg, Pennsylvania.[62] A diferencia de su colega inglés Porter, que se apresuró en traer imágenes de las guerras indias, egipcias y napoleónicas a los lienzos panorámicos de Londres, Philippoteaux abordó el tema de manera más relajada, pasó varios meses en el campo de batalla de Gettysburg realizando bocetos, descubriendo mapas militares oficiales en Washington D.C. y obteniendo relatos de primera mano de los generales Hancock, Doubleday y otros.[63] El panorama de Philippoteaux era una empresa mucho más grande que la de Porter: en lugar de tres mil pies cuadrados,[64] el de Philippoteaux medía veinte mil,[65] y además de funcionar en horario diurno, el panorama se iluminaba de noche por lámparas eléctricas ocultas.[66] El gran lienzo representaba la Carga de Pickett, acción decisiva [de la guerra civil de EE.UU.] que tuvo lugar en la tarde del 3 de julio de 1863, el tercer día de la batalla.[67] La muerte del Teniente Cushing fue representada en el primer plano del panorama y la plataforma de observación se ubicó en el centro de la línea de combate de la Unión.[68] Que este panorama haya sido presentado como la recreación de la batalla de Gettysburg queda claro en las descripciones del folleto que lo acompañaba y en las reacciones de la prensa luego de su primera exhibición en Chicago. Una reseña en el *Chicago Tribune* hace referencia explícita al dinamismo de la organización del campo

[61] El edificio duo-octogonal que albergaba el panorama costó 40.000 dólares y tenía 134 pies de diámetro y 96 pies de alto. La pintura medía 400 pies de longitud y tenía 50 pies de alto.

[62] El panorama fue restaurado en 1980-82. *The Battle of Atlanta*, otro panorama circular, fue pintado por William Wehner y puede verse en Atlanta. Fue restaurado al mismo tiempo que el panorama de Gettysburg. Para más información sobre estos panoramas en el mundo véase OETTERMANN, *op.cit.*, pp. 345-347.

[63] Para una detallada discusión sobre la construcción del panorama y sus efectos especiales, veáse "The Cyclorama", *Scientific American*, vol. 55, 1886, p. 296

[64] [N. del T.] 278,7 m2.

[65] [N. del T.] 1858 m2.

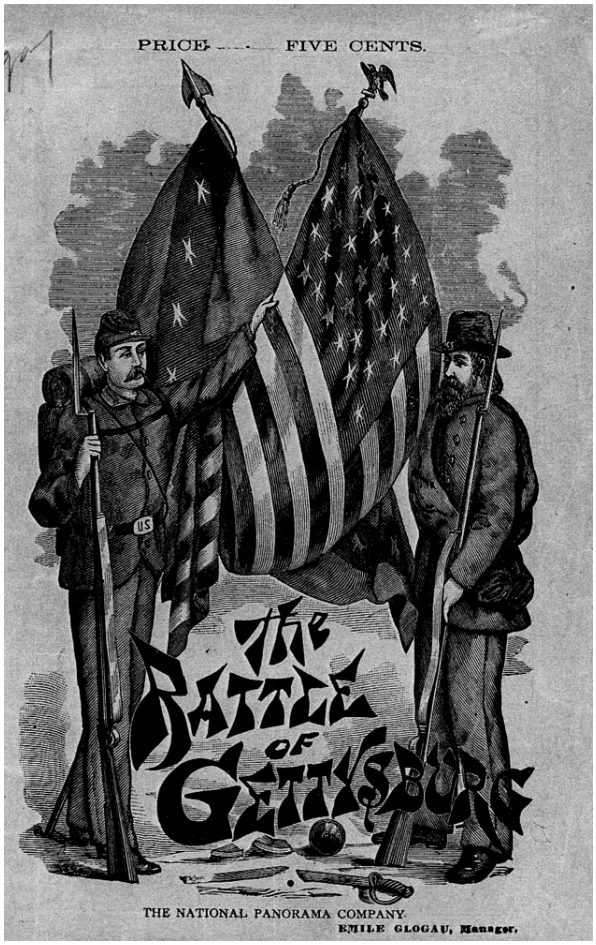
[66] El panorama abría diariamente de 9 am a 11 pm. Para más información, veáse "The Cyclorama", *op. cit.*

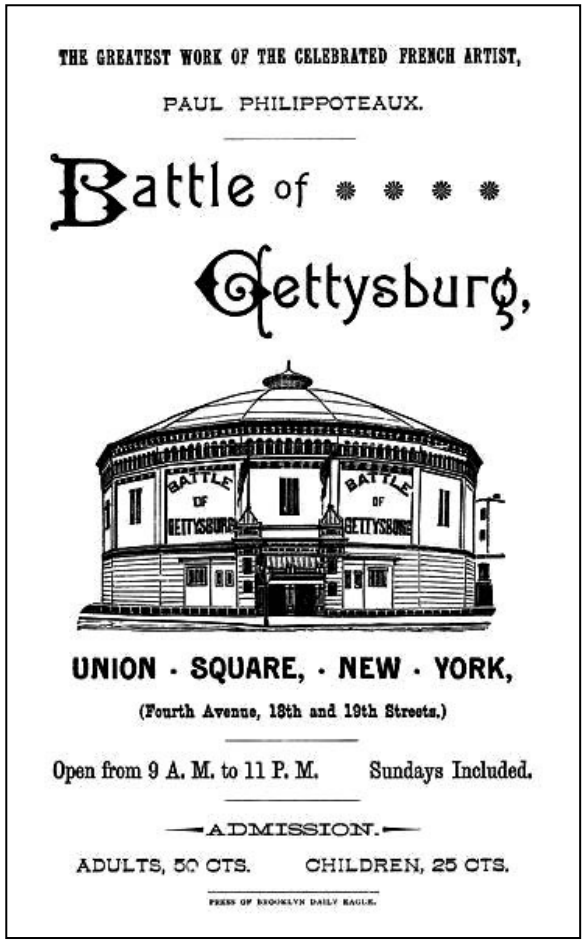
[67] Folleto del "Panorama of the Battle of Gettysburg" de Philippoteaux, New York Historical Society (a partir de ahora NYHS). Para una crónica fascinante de la construcción de éste panorama, veáse DAVIS, Theodore R. "How a great battle panorama is made", *St. Nicholas*, vol. 14, diciembre 1886, pp. 99-112.

[68] "The Cyclorama", *op. cit.*, p. 296.

visual del panorama, a su capacidad de representar el acontecimiento *tal como sucedió* y a través de varios planos visuales:

> El campo de batalla, con sus soldados muertos y heridos, el humo del cañón, el estallido de proyectiles, las manchas de sangre por el suelo, todo es dibujado con un realismo tal que es casi doloroso. El espectador puede casi imaginar que escucha el ruido de los mosqueteros y los valientes regimientos mientras se embisten uno sobre el otro para hundirse entre el humo y la matanza… Parado en la pequeña plataforma, el espectador parece mirar por millas de maizales y granjas… [Y aún así] los rostros de algunos de los principales generales de sendos ejércitos son retratos auténticos, y la disposición de los regimientos rivales y de la estremecedora acción de la gran batalla son reproducidas como por arte de magia.[69]





Izq: Figura 8.- Cubierta interna de la guía de orientación para el *Panorama of the Battle of Gettysburg*, The National Panorama Company, Chicago, ca. 1883.
Der: Figura 9.- Poster para *The Battle of Gettysburg* en Union Square, New York.

[69] *Chicago Tribune*, 2 de diciembre de 1883, s.p., citado en el folleto del "Panorama of the Battle of Gettysburg, permanently located at the corner of Wabash Avenue and Hubbard Court, Chicago", ca. 1884. Pintado por Paul Philippoteaux, NYHS.

Aún más notable es la naturaleza proto-cinematográfica de la propia composición –con su gramática visual de planos generales de maizales y primeros planos de generales– que parece preparar al público para las posteriores prácticas significantes del cine. Aunque la obra pictórica no podría nunca contemplarse de la misma manera que el cine –las escenas representadas no se vieron de forma autónoma y, si bien la guía que acompañaba el panorama alentaba a mirar la pintura de manera secuencial, esto no era de ningún modo un requisito estricto– se dio a los espectadores la impresión de que había diferentes escenas de la acción, perfectamente integradas en la composición de la pintura. Dominando el *trompe l´oeil* estaba el *faux terrain*[70] (en construcción en la figura 10), un espacio horizontal entre el lienzo y la plataforma de observación que podía ser completado con *attrapes* (objetos y trucos de escenografía teatral) apropiados a la temática de la pintura. Los *faux terrains* eran construidos por diseñadores teatrales, especialmente contratados, que buscaban minimizar la disyunción óptica entre el primer plano tridimensional y el fondo pintado bidimensional, como se puede apreciar en la figura 11, una ilustración de *The Battle of Gettysburg*.[71] Por ejemplo, el éxito ilusionista del panorama *Battle of el Kebir,* exhibido en el National Panorama de Londres en 1883, fue ampliamente atribuido a su *faux terrain*. De acuerdo al crítico del *Daily Telegraph "*el espectador queda impresionado por la completitud de la ilusión, sostenida por un primer plano hábilmente elaborado, que da a la apariencia de los horrores de la guerra un aspecto de cruda realidad".[72] En el caso del panorama de Scheveningen, de 1881, realizado por Hendrik Willem Mesdag (figura 12), el elevado efecto de realidad que se lograba al introducir objetos tridimensionales en primer plano, como la duna de arena, las canastas de pesca y las matas de hierbas silvestres, se reforzó al encuadrar cuidadosamente la pintura en sí de manera tal que se eliminara todo signo del aparato de presentación. Como señaló un autor, casi cuarenta años antes de que Mesdag pintara su panorama:

[70] [N. del T.] Del francés, falso terreno.

[71] El anti-bélico *Bourbaki Panorama,* pintado por el artista suizo Edouard Le Castre en 1871, tiene un impresionante *faux terrain* en el que un vagón de ferrocarril real se une casi imperceptiblemente con los rieles pintados en el lienzo. FRUITEMA y ZOETMULDER, *op. cit.*, p. 65.

[72] "War in Egypt", National Panorama guidebook, 1883, London Playbill Scrapbook, GLCL, p. 142.

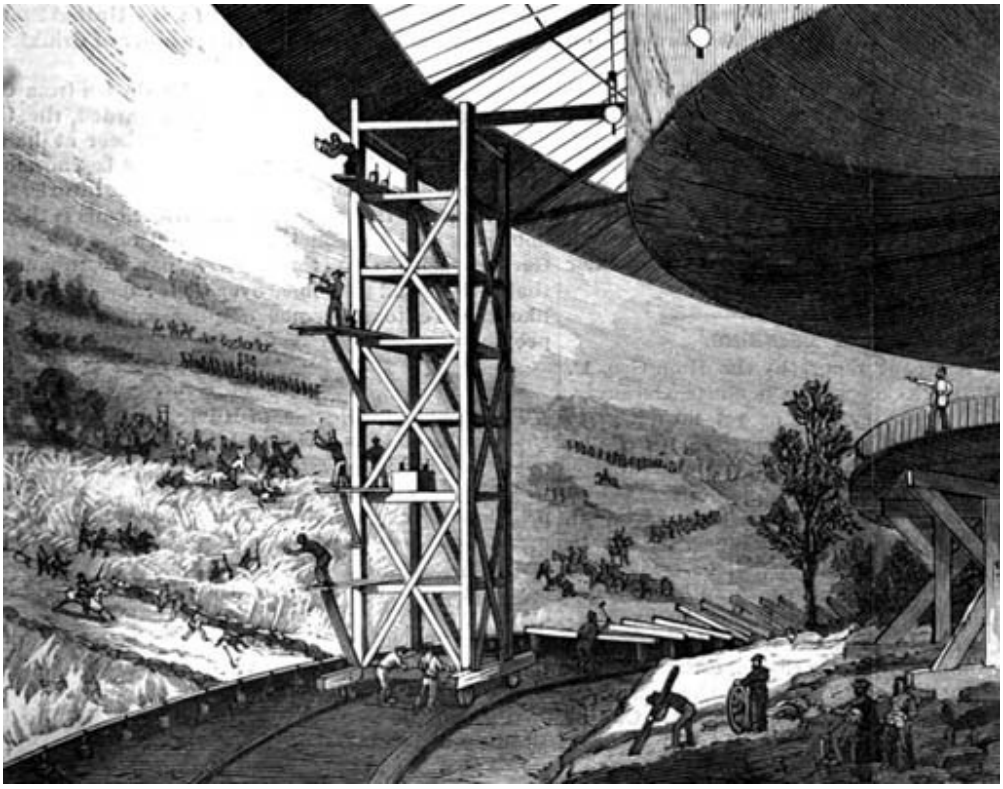


Figura 10.- Artistas trabajando bajo la dirección de Philippoteaux en *The Battle of Gettysburg.*

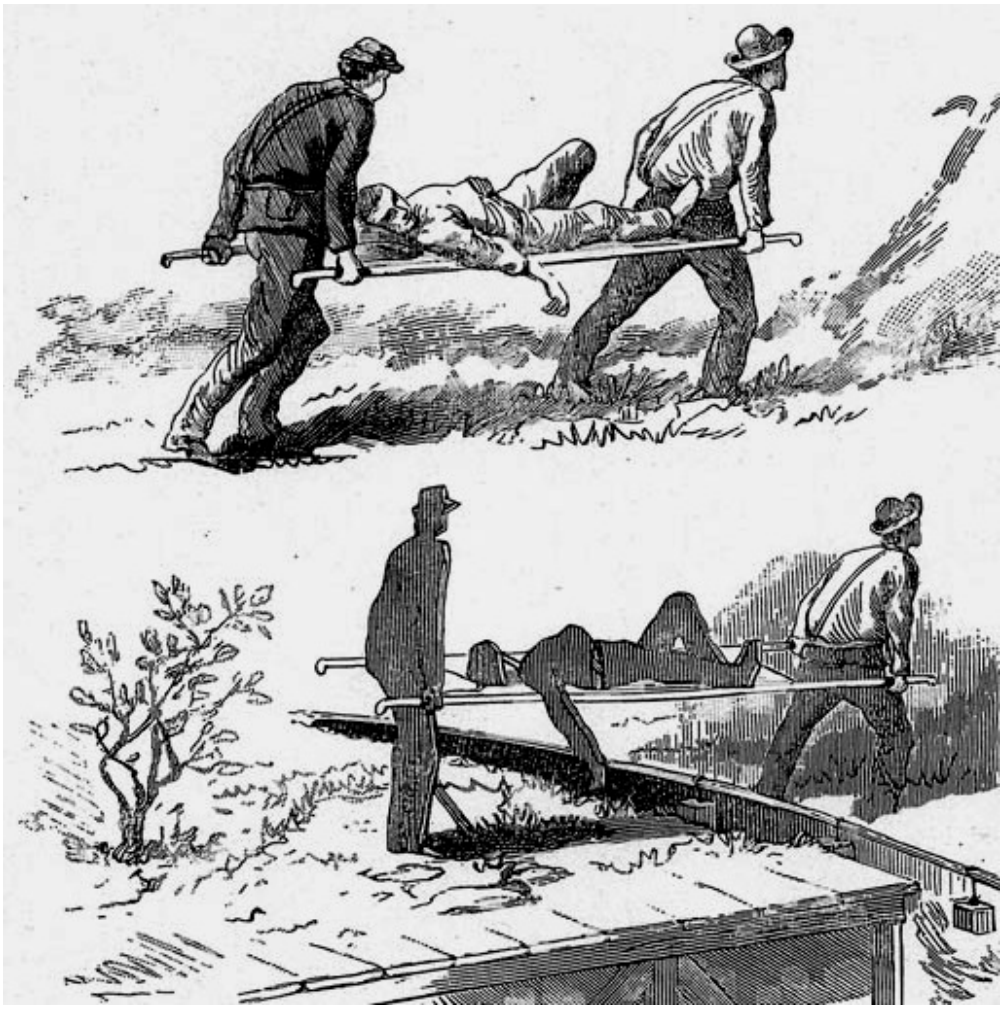


Figura 11.- Ilustración de los efectos 3-D en el panorama de Gettysburg en el que se emplean figuras de madera y utilería que se mezclan con el lienzo pintado

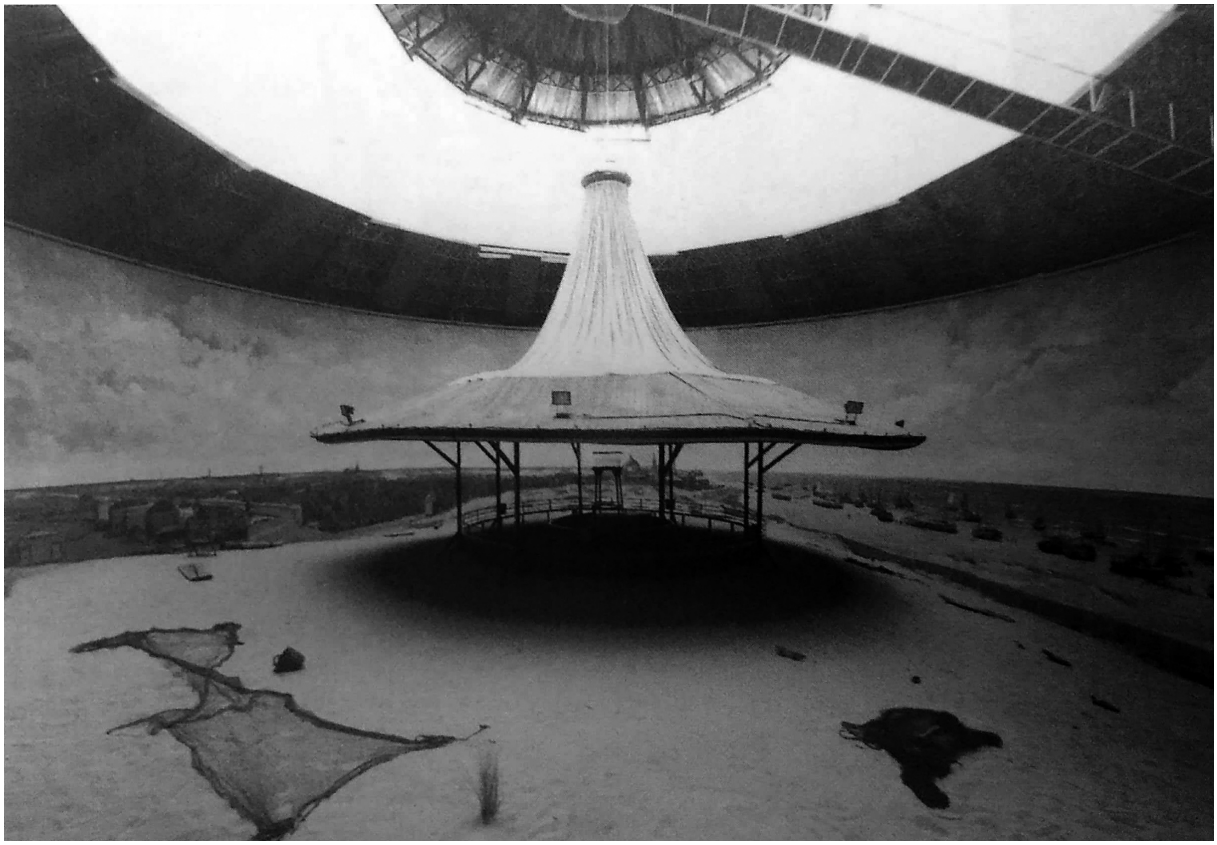


Figura 12.- Plataforma de observación y dosel del Panorama Mesdag, uno de los pocos panoramas de 360 grados que subsiste. Copyright: Mesdag Panorama, The Hague.

> Un observador atento verá que se elimina todo aquello que puede tender a romper el hechizo, a disipar la ilusión, bajo la cual los sentidos temporalmente nos mienten; no se nos permite mirar la parte superior de la imagen, ni la parte inferior de la imagen, ni los tragaluces, y tampoco se acepta que ningún objeto se interponga entre el espectador y la pared pintada. No tenemos entonces ningún parámetro con que comparar la imagen, y, por lo tanto, deja de parecer una imagen.[73]

En el caso del panorama de Gettysburg de Philippoteaux, el espacio entre la plataforma de observación y el lienzo fue cuidadosamente dispuesto con tierra, maderas, árboles, rieles del ferrocarril, arbustos, troncos y equipo de campamento, mezclándose con los tonos de los colores y la escena representada en la pintura en un intento de crear un campo visual unificado. Una crónica del panorama en *Scientific American* describe cómo a través del uso de "árboles reales… arbustos, trozos de cercas

[73] "On cosmoramas, dioramas, and panoramas", *The Penny Magazine*, vol. 11, 17 de septiembre de 1842, p. 364.

y similares… se crea un paisaje genuino".[74] El efecto, argumentó un crítico, pone a prueba "la ingenuidad del observador para discernir dónde termina lo real y dónde comienza el trabajo del pincel".[75] La ilusión de la escala era tan convincente que algunas personas se sorprendían al descubrir que las grandes figuras humanas representadas, que aparecían en tamaño real, medían en realidad entre tres y cuatro pies[76] de altura.[77] Dando fe de la credibilidad de la utilería del plano principal, el crítico del *Scientific American* señala el elevado grado de verdad que ofrecen los objetos frente a las imágenes –una tensión que juega con sorprendente vivacidad en museos de historia natural. Sin embargo, lo teatral de esta escenografía mitiga su estatus de arte refinado; el agregar objetos reales a la pintura permite llevar la representación al límite, convirtiéndola en un ilusionismo burdo en la mente de artistas contemporáneos tales como John Constable, quien creía que los efectos hiperrealistas ponían de relieve el engaño por sobre el arte. Según Constable, el pintor de panoramas observaba la "naturaleza minuciosa y *astutamente*, pero sin grandeza o envergadura".[78] Aunque la inclusión de lo tridimensional en el campo óptico del panorama de Gettysburg puede haber representado una distinción con respecto al cine, el público se habría sentido completamente familiarizado con la percepción de la Guerra Civil estadounidense en tres dimensiones, como resultado del inmenso número de diapositivas estereoscópicas producidas sobre el acontecimiento, especialmente porque, desde 1870, los estereoscopios estaban presentes en la mayoría de los hogares de familias de clase media.[79] Apreciar la monumentalidad simbólica de la batalla de Gettysburg fue, por lo tanto, un desafío menor para el público que descifrar el significado de los episodios individuales que representan los puntos álgidos de la batalla en curso. Como el

[74] "The cyclorama", *op. cit.*, p. 296.
[75] *Ibid.*
[76] [N. del T.] 0,91 m a 1,22 m.
[77] DAVIS, *op.cit.*, p. 112.
[78] BECKETT, Ronald Brymer (ed.). *John Constable's correspondence. Volume II: Early Friends and María Bicknell (Mrs. Constable)*. S.d.: Suffock Records Society, 1964, p. 34. Para más acerca de los sentimientos de Constable sobre los dioramas veáse GRIFFITHS, Alison. *Wondrous Difference: Cinema, Anthropoloy and Turn-of-the-Century Visual Culture*. New York: Columbia University Press, 2002, p. 19.
[79] HAYES, R.M. *3-D Movies: a History and Filmography of Stereoscopic Cinema*. Jefferson, NC: MacFarland and Co., 1998, p. 1.

panorama de batalla estadounidense por excelencia, la pintura de Philippoteaux señala la paradoja fundamental de la recreación: que por más fiel que afirme ser un facsímil, sólo puede producir una *interpretación*, una versión del original que siempre corre el riesgo de retroceder a un modo ficcional. Tal como plantea van Eekelen, "no importa cuán convincentes sean los aspectos espaciales del panorama, o qué tan irresistiblemente el horizonte nos atraiga hacia distancias infinitas, nunca podemos ignorar por completo la superficie real del lienzo, aunque solo sea porque todo movimiento en él ha sido congelado".[80] Como una presencia ausente que compartió varias características formales con el cine, el panorama osciló, a causa de su inmovilidad, entre la vida y la ausencia de vida; su mimetismo siempre se veía socavado por el conocimiento previo del espectador de su truco, de lo que podríamos llamar "el efecto panorama".

"Sublimes triunfos del arte": los panoramas fluviales como recreación metafórica[81]

El río viene a mí en lugar de que yo vaya al río.[82]

Los exhibidores de panoramas entretuvieron a su público de manera similar que los conferencistas de los *travelogues* itinerantes de fines de 1890 y principios del 1900; al igual que las presentaciones típicas de panoramas, las proyecciones de películas eran acontecimientos efímeros que con frecuencia tenían relatores presentes para contextualizar los films y editarlos en conjunto, proveer comentarios y proporcionar el acompañamiento musical. Por ejemplo, en 1857, los anuncios de dos panoramas del Great Globe de Leicester Square en Londres (*A Panorama of St. Petersburg and Moscow* y

[80] VAN EEKELEN, Yvonne. "The Magical Panorama", *op. cit.*, p. 16. Para una discusión sobre la negociación del espectador de la interacción entre la imagen representada y la superficie pintada del lienzo, veáse WOLLHEIM, Richard. "What the spectator sees". En: BRYSON, Norman; Michael Ann Holly y Keith Moxey (eds.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*. New York: Harper Collins, 1991, pp. 101-150.

[81] La cita "sublimes triunfos del arte" es de "On cosmoramas", *op. cit.*, p. 363.

[82] LONGFELLOW, Henry. *Life of Henry Wadsworth Longfellow with Extracts form His Journals and Correspondence*, Volume II. Boston, MA: Ticknor and Co., 1886, pp. 67-68 citado en HANNERS, "The adventures", p. 68. Longfellow fue a ver el panorama de Banvard el 16 de diciembre de 1846 y escribió que "Uno parece que va navegando bajo el gran río y ve botes, bancos de arena y los álamos bajo la luz de la luna. Tres millas de tela de gran mérito". Longfellow, citado en NEWMAN, Estelle V. "The Story of Banvard´s folly", *Long island Forum*, vol. 15, n. 5, mayo 1952, pp. 83-84, 95-97, en BFP.

Coronation of the Czar) hacen referencia a comentarios explicativos y música apropiada, y un programa sin fecha, para *New Overland Route to India* de Hamilton, promete acompañamiento de "música nacional y charla descriptiva".[83] En 1867, un colaborador anónimo de *All the Year Round* escribió que "es una ley que el lienzo *sólo* pueda moverse con música", lo que sugiere la naturaleza teatral de algunas exhibiciones de panoramas. El célebre pintor de panoramas estadounidense Banvard contrató tanto a músicos como a intérpretes para crear un acompañamiento musical para su panorama del Mississippi (Banvard eventualmente se casó con la pianista Elizabeth Goodnow, después que ella fuera contratada para tocar valses durante la performance).[84] El público entraba a un auditorio oscuro y buscaba sus asientos mientras sonaba una música incidental. A las ocho de la noche se levantaba el telón para revelar la primera escena de la pintura, iluminada por candilejas; parado a un costado estaba Banvard, quien, con un puntero largo, llamaba la atención de la audiencia hacia las escenas que pasaban por el lienzo móvil (figura 13).[85] Según Hanners, fue el talento para el espectáculo de Banvard mas que su conocimiento de los aspectos geográficos, sociales y científicos del delta del Mississippi, lo que más atraía al público (Banvard aparentemente contaba una historia adornada de piratas fluviales que aterrorizaban a Occidente, aún cuando esta banda se había disuelto antes de que él pintara el panorama).[86] Un crítico del *North of Scotland Gazette* remarcó que Banvard demostró ser "un compañero muy agradable en este largo viaje", introduciendo "algunos chistes maliciosos… en un verdadero estilo yanqui", mientras que otro concluyó que "en resumen, el señor Banvard es, en sí mismo, una parte considerable de la exhibición, pero sin el más mínimo barniz o pintura".[87]

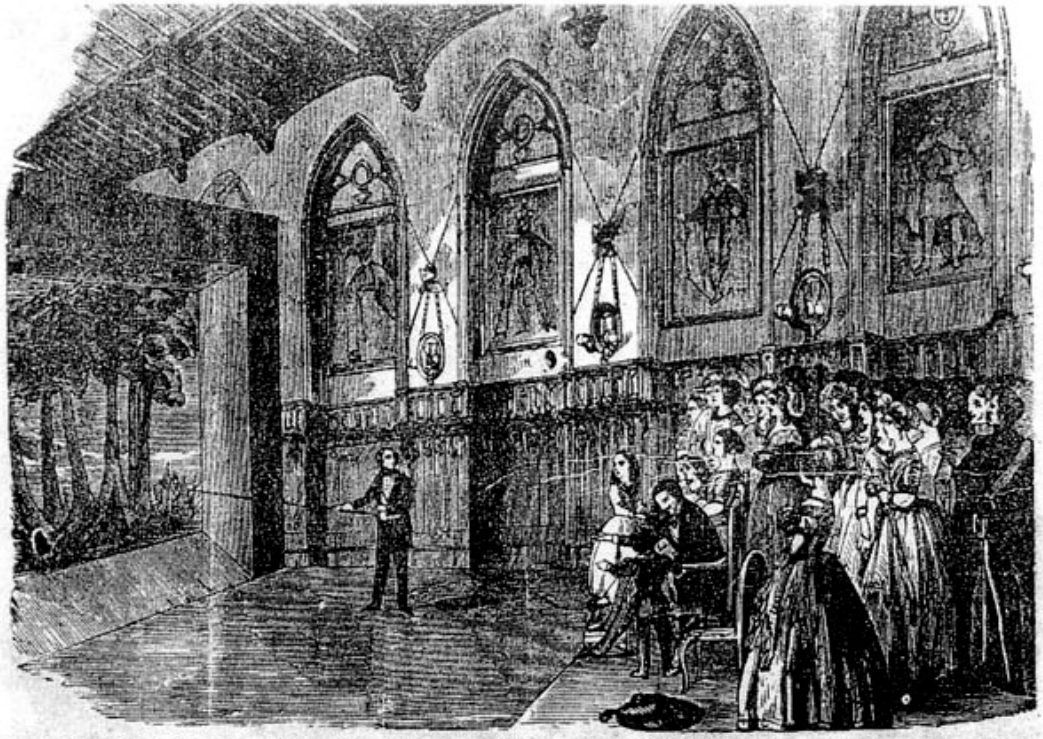
[83] Documento del Leicester Square Panorama y "London Playbills Scrapbook", p. 52, los dos albergados en GLCL.

[84] Información encontrada en HANNERS, John. *The adventures of an artist: John Banvard (1815-1891) and his Mississippi panorama*. Tesis de Doctorado, Michigan State University, 1979, p. 60.

[85] *Ibid*, p. 61. Recortes de periódico del álbum de recortes de Banvard, señalan que su conferencia contenía "anécdotas picantes" y "breves y concisas observaciones".

[86] *Ibid*., p. 62.

[87] Recorte sin identificar del *North of Scotland Gazette* presentado en un anuncio publicitario del panorama de Banvard en el City Hall, Perth, Australia, 1852; "Banvard´s panorama of the Mississippi River", recorte sin identificar en BFP.



Mr. BANVARD exhibiting and explaining his MAMMOTH PANORAMA OF THE MISSISSIPPI, before the **Queen, Prince Albert, the Royal Children, and the Court, at St. George's Hall, Windsor Castle.** At the Close of the Exhibition, HER MAJESTY was pleased to bestow upon Mr BANVARD a distinguished mark of her Royal Approbation.

WILL OPEN MONDAY EVENING, February 9th, 1852

AT THE

ASSEMBLY ROOMS,

GEORGE TAVERN, NORTH SHIELDS.

MR. BANVARD

Has the honor of announcing that his GIGANTIC, ORIGINAL, MOVING PANORAMA of the

MISSISSIPPI

MISSOURI AND OHIO RIVERS,

THE SAME THAT WAS EXHIBITED BY ROYAL COMMAND, BEFORE THE

QUEEN AND COURT, AT WINDSOR CASTLE,

Will be exhibited, as above

FOR FIVE DAYS ONLY.

Positively closing Friday Evening, February 13th, 1852.

Exhibition on Monday, once only: in the Evening at half-past 8 o'clock. On Tuesday and Wednesday, twice each day; at 2 and half-past 8 o'clock. And on Thursday and Friday, THREE TIMES A DAY; at 2, half-past 6 and half-past 8.

Doors Open half an hour previous.

NOTICES OF THE PRESS.

The Panorama of the great American Rivers, by Banvard, has left this town for South Shields, where we have no doubt it will produce the same feeling of excitement and wonderful interest it did while in this town, where some thousands visited the exhibition daily.—*Newcastle Journal.*

Banvard's Panorama of the Mississippi.—This extraordinary and magnificent picture on the canvas of which are elaborated with consummate skill the landscapes, rivers and forests of 1,200 miles, is now being exhibited in Newcastle, and will probably soon be in Sunderland. The bold projecting bluff, the deadly swamp, the pretty village, the minor and the major towns built on hill side or plain, the little creek and the big, floating on the breast of the waters, the deer on the bank, the flying herds of hunted buffaloes scouting the plain, and the myriad varieties of plant, shrub, flower, and tree glide past as if nature herself were before the eye. Some portions are really grand, and extract from the audience bursts of admiration. Such are for gulf, the glorious sunset on the Ohio, the night scenes, the forest on fire at night. The time required to witness the exhibition is enlivened at intervals by a lady playing on a piano forte.—*Sunderland News.*

Banvard's Original Panorama.—This beautiful work of Art gives a clear representation of the great rivers of the far west, the forests and plantations which adorn their banks, and the singularly built steamboats and other craft which are seen floating on their surface. The descriptive lecture of the painting, given by Mr. Banvard, is very interesting and humourous. The lady who presides at the piano possesses great ability, and her performances form an important feature in the entertainment. We are happy to find that up to the present period the Panorama has been very numerously attended, at which we are not surprised. The fact is, that such is the extent of the picture, and so numerous and interesting are the objects delineated, that a spectator cannot fully appreciate the exhibition after a single visit.—*Newcastle Chronicle.*

Banvard's Painting of the Mississippi.—This Noble Panorama, familiar either by observation or report, to all lovers of art, in this county, has been attended in Shields by increasing and admiring audiences daily, and we could confer no greater favour upon any person of taste and intelligence than induce him to pay a visit to Mr. Banvard while amongst us. Without any exaggeration or puff it is the finest scenic representation ever shown in Shields, and as an original production of artistic high genius unique.—*North and South Shields Gazette.*

The painting occupies about two hours in passing before the audience, during which time so varied and beautiful is the Scenery, it is with difficulty that the Spectators can convince themselves that they are not actually sailing along these mighty rivers. This will be the only opportunity in this town of seeing the "GREAT ORIGINAL."

Admission:—RESERVED FRONT SEATS, 2s. MIDDLE SEATS, 1s. BACK SEATS, 6d.

Children under 12 years of age and Schools half-price to the Front and Middle Seats.

Figura 13.- Banvard exhibe su panorama del Mississippi ante la Reina Victoria en 1852.

Como uno de los géneros de panoramas más populares entre inicios y mediados del siglo XIX, el panorama fluvial difería considerablemente en su estilo de presentación del panorama de 360 grados.[88] Con el objetivo de mantener el interés del público y, en palabras del historiador del panorama Joseph Earl Arrington, "aliviar la monotonía de los largos y continuos márgenes del río", los pintores de panoramas fluviales frecuentemente incluían escenas de embarcaciones, de la vida de los pueblos originarios del territorio estadounidense y, en el caso de John Stockwell, de vistas del río "bajo varios aspectos, a la luz de la luna, al amanecer, durante las tormentas, y entre la niebla, y con los más pintorescos efectos".[89] Mientras en el panorama circular la pintura literalmente rodeaba al público, los espectadores del panorama móvil se sentaban ante una pintura ambulatoria en condiciones de recepción que se asemejaban fuertemente a las del cine.

Descrito por el historiador del arte Wolfgang Born como una "épica pictórica", la característica más distintiva del panorama fluvial era su movimiento, que daba al público la sensación de mirar un paisaje constantemente cambiante; en palabras de un crítico , "uno pasea por un pantano de arroz, echa un vistazo, vislumbra una selva, se detiene un instante en una pradera, y se pierde en la admiración por la variada vestimenta, con la que, en el mundo occidental, la Naturaleza se deleita en ataviarse".[90] Al igual que en los panoramas del mundo antiguo o de ciudades modernas, como Londres o París, los panoramas de paisajes o de maravillas naturales, como los gigantescos ríos, demandaban un modo específico de ser consumidos en el cual se abandonan las coordenadas espaciales y temporales del mundo exterior y, mientras

[88] A mediados de 1850, había por lo menos siete panoramas fluviales itinerando por los Estados Unidos, un claro indicador de su popularidad. LYONS, Lisa. "Panorama of the monumental grandeur of the Mississippi Valley", *Design Quarterly*, n. 101-102, 1976. pp. 32-34, p. 32. Sólo uno de esos panoramas aún existe, el *Panorama of the Monumental Grandeur of the Mississippi Valley* de Dickeson-Egan. Como sugiere Lyons, más que un retrato continuo del río, el panorama es una colección de "viñetas que describen dramáticas e idealizadas vistas fluviales y eventos cuasi-históricos". El panorama de Dickeson consistía en veinticinco imágenes del Mississippi desde mediados del siglo dieciséis hasta mediados del diecinueve".

[89] *Reveille*, St. Louis, 29 de octubre 1848, s.p., citado en ARRINGTON, Joseph Earl. "The story of Stockwell´s panorama", *Minnesota History*, vol. 33, n. 7, 1953, p. 286.

[90] Reseña del panorama de Banvard, *Bristol Gazette*, s.f, citado en MCDERMOTT, *op. cit.*, p. 14.

duraba la exhibición, se establecía un contrato implícito con el artista: por el precio de admisión, los espectadores serían metafóricamente transportados a la escena de la pintura y quedarían embelesados por su inalienable verosimilitud.[91] Este contrato requería que el panorama fuera visto no necesariamente de la misma manera que una pintura tradicional o incluso que el teatro, sino como un efecto *trompe l´oeil* que ganaba en ilusionismo aquello que podía haber perdido en detalle artístico (según reseñas contemporáneas, las obras tenían más en común con los telones teatrales que con la pintura tradicional de paisajes –lo que no es sorprendente dada su longitud). El problema de la visión en la pintura, la creación de la perspectiva y de la delimitación de una vista habían recibido una gran atención en el contexto de la pintura del paisaje desde 1800, y según palabras del crítico de arte Peter Galassi, el boceto paisajístico se convirtió en "un vehículo listo para experimentos de realismo". El interés que generó el boceto paisajístico (particularmente al óleo) a principios del siglo XVIII sin dudas jugó un rol clave en el surgimiento de la pintura de panorama como una convención pictórica que, al igual que la pintura de paisaje, carecía de la condición de "arte elevado" pero que, sin embargo, llamó la atención por su hiperrealismo. Este argumento, por supuesto, suena familiar, en tanto también se utilizó en relación a la fotografía. Tal como argumenta la historiadora del arte Angela Miller, "el avance de la frontera de la representación ilusionista en el siglo XIX provocó preocupación sobre la definición misma de arte y sobre los disputados reclamos acerca del estatus artístico del panorama, en una forma que anticipa un siglo los debates sobre el valor artístico de la fotografía, luego del cine, del video y de los medios electrónicos".[92] Si bien la extensión de este trabajo impide un análisis detallado del impacto de la fotografía sobre los panoramas, basta con decir que la forma panorámica inspiró a un número de fotógrafos de fines del siglo XIX a tomar vistas de 360 grados de ciudades y, siguiendo los pasos de Banvard y su cohorte de panoramistas fluviales, a fotografiar los márgenes de ríos en toda su extensión.

[91] Entre 1830 y 1842, los siguientes lugares y temas eran representados en forma panorámica en el Panorama de Leicester Square: Roma, Damasco, Acre, Lima, Jerusalem, Bombay, Stirling, la toma de Antwerp, el cementerio Père Lachaise en París, la región ártica de Boothia y así. Información de "On cosmoramas", *op. cit.*, p. 364.

[92] MILLER, *op. cit.*, p. 43.

Al escribir sobre uno de los más famosos panoramas fluviales del siglo XIX,[93] el inmenso panorama móvil del Mississippi realizado por Banvard en 1848, Charles Dickens comenzó su reseña con algunas aclaraciones importantes sobre lo qué *no* era un panorama: "No es una obra de arte refinada… no se destaca por la precisión del dibujo, o la brillantez del color, o por sutiles efectos de matices y sombras". Si bien el panorama no cumplía con los estándares del arte elevado, era para Dickens una "imagen que impresionaba irresistiblemente al espectador con la convicción de su veracidad simple y clara… Es un medio fácil para viajar día y noche, sin los inconvenientes del clima, la compañía en los barcos a vapor, o la fatiga, desde New Orleans hasta Yellow Stone Bluffs".[94] Como en el caso de la exposición de Windsor, el público permaneció sentado mientras la pintura de 1320 pies[95] (un equivalente a 15840 pies cuadrados,[96] no las tres millas [cuadradas][97] pretendidas por los promotores) se desplegaba gradualmente entre rodillos durante aproximadamente dos horas, mientras se escuchan los comentarios de Banvard y la música proporcionada por serafina[98] y piano. [99]

El concepto del viaje desde la butaca evocado por Dickens fue sólo una de las maneras en las que el panorama anticipó las formas textuales y los discursos críticos del temprano *travelogue* fílmico. En la literatura del siglo XIX sobre panoramas, llama la

[93] Según John Francis McDermott, solamente en 1840 se pintaron cinco panoramas del Mississippi, siendo el más corto de 425 yardas de largo. McDERMOTT, John Francis. "Gold rush movies", *California Historical Society Quarterly*, vol. 33, n. 1, marzo 1954, p. 29.

[94] *The Examiner*, 16 de diciembre 1848, s.p, citado en ALTICK, *op. cit.*, p. 327. Interesantemente, el mismo artículo es publicado al año siguiente como "The American Panorama", *Littell's Living Age*. vol. 20, enero-marzo 1849, p. 314, esta vez con autoría de un E. Littell.

[95] [N. del T.] 402,33 m.

[96] [N. del T.] 1471,6 m^2.

[97] [N. del T.] 1609,34 m^2.

[98] [N. del T.] Instrumento de origen inglés similar a un órgano.

[99] Que el panorama de Banvard haya sido tema de ataques satíricos en el célebre panorama de estilo Mississippi del humorista Artemus Ward, estrenado en Dodworth Hall en la ciudad de New York en octubre de 1861, es una clara indicación de la reputación nacional de Banvard como exhibidor de panoramas. La conferencia de Ward parodiaba todos los *clichés* de las convenciones de este espectáculo, que incluían blandir un destartalado paraguas en lugar de un puntero; tal como comenta Curtis Dahl, "[Ward] usó y abusó de todos los trucos habituales, sometiendo a su vez a su audiencia a ilusiones autobiográficas ficticias, sentimientos de llanto, descaradas banderas flameando y lúgubre compasión", DAHL, Curtis. "Artemus Ward: comic panoramist", *The New England Quarterly*, vol. 32, n. 4, diciembre 1959, p. 483.

atención la afirmación de que el panorama podría recrear metafóricamente el viaje *original* experimentado por el pintor, y no meramente representar una extraña semejanza de un paisaje específico. El viaje por el río ofreció a la audiencia, la posibilidad de una repetición infinita del recorrido *ejemplar* realizado por el artista; a medida que el público volvía a recorrer los viajes de Banvard (río arriba o abajo, dependiendo de la dirección en la que se había desplazado la pintura durante la presentación anterior), se le invitaba a asumir *su* posición de sujeto y a recrear *su* primera experiencia del Mississippi. El valor de corroboración de (la) recreación reside así en el conocimiento previo de la audiencia del hecho de que Banvard efectivamente navegó su barco río arriba y abajo del Mississippi; el propio acto de seguir las huellas del viaje de Banvard, por tanto, le da peso a la experiencia, incluso la autoriza como un evento con suficiente significado nacional como para justificar su recreación. La unión de lo experiencial con lo performativo –el hecho de que el espectador sea invitado tanto a ponerse en el lugar de Banvard durante la exhibición *como* a apreciar sus dotes para el espectáculo– es una característica constitutiva de la recreación. Como textos que frecuentemente señalan su posición de autoridad de manera abierta y consciente de sí misma, para no decepcionar a las audiencias (al igual que los noticieros televisivos y los programas de crímenes que señalan la naturaleza construida del material filmado con el cauteloso título de "reconstrucción"), las recreaciones son discursos altamente reflexivos. Además, al llamar la atención sobre la idea misma de una acción o un viaje como repetición del "original", la presentación de Banvard parece anticipar la lógica interna de los tempranos *travelogues* cinematográficos, especialmente el *Pleasure Railway* patentado por los Hale' s Tour's, con su desdibujamiento de las prácticas significativas de los paseos por el parque de diversiones y los *travelogues*. Como primos lejanos de las conferencias brindadas por Burton E. Holmes, Lyman H. Howe y Frederick Monsen para las clases altas, los panoramas móviles mezclaron "alto" y "bajo" entretenimiento y crearon las condiciones que hicieron posible la explosión del cine de viaje en los inicios del 1900. Es difícil determinar si el éxito o no del panorama de Banvard dependió más o menos de la novedad del dispositivo panorámico que de su evocación de un paseo simulado por el río más largo del mundo. También se convierte en un punto discutible cuando consideramos el éxito fenomenal que el panorama de Banvard tuvo con las audiencias de mitad del siglo XIX. Banvard exhibió su panorama a más de 400.000 personas sólo en los Estados Unidos, y en el curso de los años ganó al

menos 200.000 dólares en giras por Europa y en una actuación por encargo ante la Reina Victoria en el Castillo de Windsor en 1848.[100] Promocionado como "por lejos, la más grande imagen jamás pintada por el hombre", el panorama de Banvard fue concebido como una "idea gigantesca" que reflejaba algo de la gran escala de "río prodigioso [que] es superior a los arroyos de Europa".[101] De la misma manera que el panorama británico de 360 grados, famoso gracias a Robert Barker, sirvió a intereses nacionalistas, también lo hizo el panorama móvil. De acuerdo a Miller, "no solamente habilitó que el espacio fuera habitado imaginativamente, sino que lo puso al servicio de una ideología histórica específica. La apropiación visual fue un paso adelante hacia el control conceptual que acompañó la extensión del emergente orden urbano-industrial en América y Europa sobre áreas cada vez más amplias de la experiencia humana".[102]

No obstante, sería engañoso suponer que *todos* los panoramas móviles se vieron de la misma manera que los de Banvard. Algunos derivados de los panoramas móviles y de 360 grados, como el Mareorama, ubicado en el *Champ de Mars* en la exposición de París de 1900, un espectáculo hiperrealista que conjugaba efectos escénicos ilusionistas con narrativa teatral, se organizaron en torno a una idea del viaje virtual ligeramente diferente. Pararse de pie sobre las cubiertas de un enorme buque de vapor que empleaba un sistema de suspensión Cardan le daba a los visitantes la sensación de un movimiento de balanceo y cabeceo, el Mareorama era menos una recreación de un viaje singular que una *experiencia* de turismo mercantilizada.[103] Partiendo de una premisa similar de crucero virtual, el "*Chas. W. Poole´s Myrioramic realizations*" (figura 14) y "el *New Myrioramic Route Cairo to the Cape*" (figura 15) estaban explícitamente organizados alrededor de la idea de un viaje que emprendía *usted mismo* por primera vez (metafóricamente por supuesto) más que de la recreación de un trayecto desde el (celebrado) punto de vista de

[100] El panorama de Banvard fue enormemente popular en Estados Unidos por dos años consecutivos luego de su exhibición inicial: itineró por New Orleans, Boston, New York y Washington D.C. Para más sobre Banvard, veáse McDermott, *Panoramas of the Mississippi*; HANNA, John, "The adventures", y BFP.

[101] *Description of Banvard´s Panorama of the Mississippi River Painted on Three Miles of Canvas Exhibiting a View 1200 Miles in Length Extending from the Missouri River to the City of New Orleans*. Boston, MA, John Putnam, 1847, p. 7. Esta es una útil fuente primaria de información sobre la construcción de panoramas; también contiene una detallada descripción de las vistas representadas a lo largo de la pintura.

[102] MILLER, *op.cit.*, p. 47.

[103] "The Mareorama at the Paris Exposition", *Scientific American*, vol. 83, n. 13, 29 de septiembre de 1900.

un artista.[104] Como se señaló más arriba, la mayoría de los panoramas estaban acompañados de folletos que contenían mapas desplegables que identificaban los puntos de interés topográficos del panorama. Al combinar una introducción general al artista y al tema con una leyenda detallando cada uno de los lugares identificados, estos folletos, cruce entre un mapa convencional y una guía de turismo, representan a menudo, los mejores registros que sobreviven del panorama decimonónico.

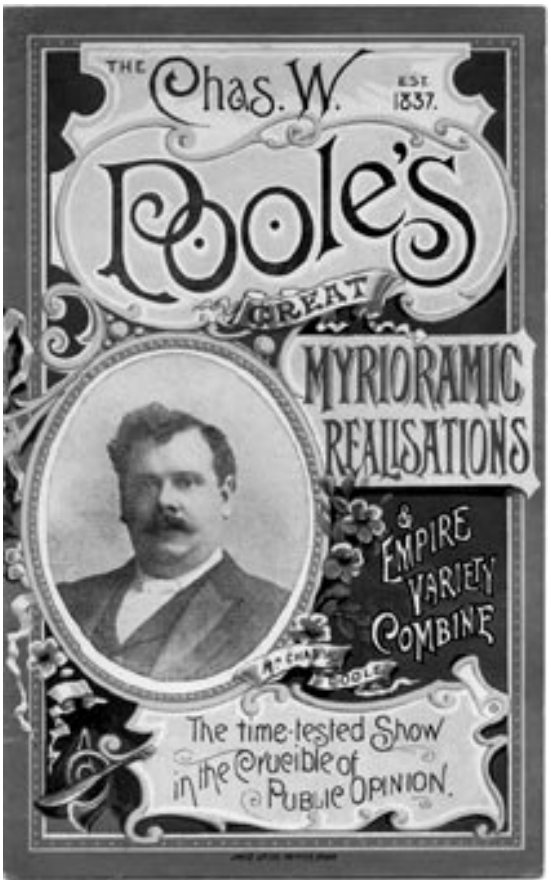


Figura 14. Poster para *"The Chas, W. Poole´s Myrioramic Realizations"*.



Figura 14.- Poster para *"The Chas. W. Poole´s New Myrioramic Route Cairo to the Cape"*

[104] Establecidos en 1837 los hermanos Messrs Poole eran sucesores de Messers Poole y Young y el celebrado M. Gompertz (Padre del Panorama, de estilo propio, quien reclamaba ser el "propietario más importante y antiguo de panoramas y dioramas en el mundo"). De acuerdo al folleto publicitario, la compañía tuvo seis panoramas y los mantuvo actualizados añadiéndoles nuevas características tales como imágenes en movimiento: "En los adelantados tiempos actuales cada entretenimiento, para ser exitoso, debe superar a su predecesor, y al presentar este Myriorama, pintado por los mejores artistas encontrados, sin importar el costo, y ofreciendo su gran conocimiento práctico sobre la Maquinaria y sus efectos, y seleccionando una Compañía de Variedades de alta calidad, Mr. Chas W. Poole no duda en afirmar que nada… comparado con este Entretenimiento ha sido producido en este u otro país". Publicidad del folleto en el archivo del panorama, Theatre Collection, New York Public Library.

Para la crítica, los panoramas combinaban la cantidad justa de imperturbable respetabilidad y entretenimiento popular; un estudio crítico de 1867 denominó a esta forma de arte "un campo que parece estar estrictamente preservado para lo virtuoso y lo bueno. Aquellos a quienes las sensualidades ordinarias del teatro les están vedadas pueden entretenerse aquí con los suaves e inofensivos placeres de un diorama instructivo".[105] La palabra "instructivo" es significativa aquí, ya que los panoramas se describían rutinariamente en reseñas y folletos como provistos de una clara función didáctica, separándolos de los vulgares divertimentos, otro tópico que resurgiría en las promociones de los primeros films. Al reseñar el panorama *Gettysburg* de Philippoteaux en el *Chicago Times* en 1883, un crítico se había esforzado en señalar que el panorama había sido construido y promocionado "sin recurrir a ninguna de las técnicas publicitarias 'circenses' tan habituales en nuestros días". Además comentaba que "no [podía] subestimarse la estimulante influencia de una exhibición de este tipo, en el crecimiento del gusto del público en general por las formas superiores de arte".[106]

Presentados como lecciones con objetos gigantes en el contexto de artes más elevadas, los panoramas anticiparon la construcción discursiva de los tempranos *travelogues* cinematográficos de "lecciones de geografía en movimiento"; de hecho, existen tantas correspondencias notables entre la construcción retórica de los panoramas y los *travelogues* en los inicios del cine, que las primeros críticos del *travelogue* parecían poseídos por los espíritus de los críticos de arte del panorama cuando enumeraban a la educación, al viaje virtual y al entretenimiento refinado como piedras angulares del género. En el "Folleto Descriptivo" que acompañaba el panorama del Mississippi de J. R. Smith de 1855, publicitado como "el panorama móvil más grande del mundo", superando los hiperbólicos excesos de los redactores de Banvard, el panorama deviene en una

> lección en movimiento, una guía pictórica, una refinada y elegante manera de traer a la mente las apariencias y características de diferentes países; y cuando es concebido y ejecutado adecuadamente, forma un medio de cultivar el gusto del público por las bellas artes y de dirigir

[105] "Moving (dioramic) experiences", *All the Year Round*, vol. 17, n. 413, 23 de marzo 1867. pp. 304.

[106] Reseña de "Panorama of the Battle of Gettysburg" de Paul Philippoteaux, permanentemente ubicado en las esquinas de Wabash Avenue y Hubbard, Chicago, 1884, en *Chicago Times*, 2 de diciembre 1883, s.p., citado en el folleto para este panorama en el NYHS.

> la atención de muchos hacia un entretenimiento intelectual sólido, en lugar de buscar una bufonada ligera y frívola, para ver algo que, cuando haya vuelto a su hogar, pueda decir: he añadido mucho a mi acervo de información, tengo una mejor idea de ciertas cosas –estoy más calificado que antes para dar una opinión sobre ese tema, la mente se ha puesto a trabajar, se ha producido una *impresión* que te hará reflexionar y buscar más allá del conocimiento.[107]

La palabra "impresión" connota aquí tanto el moldeado perceptual de la experiencia tal como se registra en la mente del espectador como la definición de "impresión" del diccionario Webster's de "una imitación o representación de características destacadas en un medio artístico o teatral".[108] Apunta entonces al cercano vínculo ontológico del panorama con la recreación. Pero también remite a un argumento elaborado por Ivone Margulies sobre las recreaciones que combinan repetición con revisión moral.[109] Los panoramas cumplieron entonces esta función didáctica tanto en su selección temática como en su pretensión retórica de mejorar nuestra memoria de vistas reales, proporcionando una visión más completa y abarcadora. Aunque las recreaciones cinematográficas de los años 1950 y 1990 analizadas por Margulies están muy alejadas de estos textos anteriores, consideramos fundamental para entender los orígenes de las recreaciones su argumento de que, aquello que está más en juego es "una identidad que puede recuperar la memoria del evento original (a través de una indicialidad de segundo grado) pero al hacerlo también puede reformarlo".[110]

Esta noción de una visión enriquecida, de que el panorama realza la experiencia de la visión original a través de una forma superior de visualidad, es un tópico que perdura en la difusión del panorama y, yo diría, un principio epistemológico de las recreaciones. La idea de la recreación como mejora del original (debido a que proporcionaba más información o perspectivas usualmente no accesibles para el

[107] SMITH, J.R. "Descriptive book of the tour of Europe, the largest moving panorama in the world, at the Chinese Rooms, 539, Broadway, NY. Painted on 30,000 square feet of canvas, from views taken on the spot, and at an expense of $10.000", New York: Pattinger & Gray, 1855, p. 3. El énfasis es de la autora.

[108] *Webster´s New Collegiate Dictionary*. Springfield, MA: G & C Merriam, 1977.

[109] MARGULIES, Ivone. "Exemplary bodies: reenactments in Love in the City, Sons, and Close-Up". En: MARGULIES, Ivone (ed.), *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham, NC: Duke University Press, 2003, pp. 217-244.

[110] *Ibid*.

turista) aparece en innumerables reseñas de panoramas sobre las Cataratas del Niágara, que, más que ningún otro tema, fue sujeto de la exageración y los excesos retóricos de los artistas y la crítica de arte. El *Moving Panorama of Niagara*, de Godfrey N. Frankestein, que se inauguró en 1853 en la Hope Chapel de Broadway, en la ciudad de New York, ofrece una ventana fascinante a la exhibición del panorama de mediados del siglo XIX. Para el público que ya había visitado las Cataratas del Niágara (Kevin J. Avery señala que 1853 fue el año en que la primera línea de ferrocarril llegó al lugar),[111] la perspectiva múltiple del panorama les daba "una concepción de las mismas, que nunca habían tenido" por la simple razón, una crítica notaba, de que Frankenstein había pasado los últimos nueve años dibujando y pintando las cataratas.[112] Al reseñar la enorme pintura en el *Literary World*, otro crítico señalaba que

> "vemos el Niágara por encima de las cataratas, y muy por debajo… Lo tenemos hacia los lados y a lo largo: lo miramos hacia abajo, lo miramos hacia arriba, estamos ante él, detrás de él, en él… Estamos ahí a la luz del sol y de la luna, en verano e invierno, atrapando sus efectos accidentales de niebla y luz, alternativamente asombrados por su sublimidad y fascinados por su belleza".[113]

Uno no puede evitar notar la implícita cualidad cinematográfica de esta perspectiva múltiple, casi como si una lógica de montaje estuviese obrando en la construcción de estas dramáticas vistas del Niágara. Otro cronista afirmaba que "mirarlo nos lleva de vuelta al original, despertando otra vez los sentimientos de asombro y deleite que allí se experimentaron", mientras que otro sintió que "uno casi puede darse cuenta de que está de pie dentro del rugido del poderoso caudal de agua, o de los vapores

[111] AVERY, *op. cit.*, p. 8

[112] De acuerdo a Joseph Earl Arrington, Godfrey Frankenstein fue asistido por sus dos hermanos (de nombre desconocido) y por el panoramista estadounidense William Burr, quien en 1848 había pintado su propio panorama móvil de los Grandes Lagos, Niágara, St. Lawrence y los Ríos Sergeant. Información en ARRINGTON, Joseph E. "John Banvard's moving panorama of the Mississippi, Missouri, and Ohio Rivers", *The Wilson Club Historical Quarterly*, vol. 32, n. 3, 1958, p. 211 y ARRINGTON, "William Burr´s moving panorama", *op. cit.*, pp. 141-162.

[113] ANÓNIMO, "Review of Mr. Frankenstein´s panorama of Niagara", *Literary World*, 23 de julio 1853, s.p., citado en el folleto promocional del "Frankenstein´s panorama of Niagara", p. 9, alojado en NYHS.

refrescantes de su espumosa ola".[114] Alejándose de lo que Avery llama el "concepto lineal y vehicular" de los típicos panoramas móviles, el *Niágara* de Frankenstein ofrecía al público los aspectos más destacados de las cataratas representadas en las diferentes estaciones, además, de un paseo por la *Cave of Woods*[115] y de un trayecto virtual en el *Maid of the Mists*;[116] Frankenstein actualizó su panorama con agregados de actualidad tal como el colapso de Table Rock en las cataratas del lado canadiense y la fatal caída de un barquero que monopolizó los titulares de los periódicos durante días, dado que el marinero se aferró a las rocas antes de perder finalmente el control.[117]

La función mnemotécnica de la recreación, su capacidad para estimular los sensores de la memoria y transportar a los espectadores de manera metafórica (y fantasmal) de vuelta a la escena representada, se captura vívidamente en una reseña de la pintura publicada en el *New York Observer* que afirma que "si bien una imagen no puede, por supuesto, suscitar las mismas emociones de sublimidad que provoca la escena natural… cumple en *revivir el recuerdo* de esas emociones, y en realidad trae ante la mirada una impresionante representación del Niágara en sí mismo".[118] Esta idea del panorama, que atrae tanto a un espectador familiarizado como no familiarizado con un cierto escenario, era un tema retórico bastante habitual en la literatura promocional del panorama: por ejemplo, en un programa que publicitaba el *New Overland Route to India, Via Paris, Mont Cenis, Brindisi, and the Suez Canal* de Hamilton, se anunciaba al público que "quienes tengan familiaridad con las escenas mostradas reconocerán la veracidad de las representaciones y disfrutarán las reminiscencias, mientras el resto se formará una idea tan precisa del aspecto de los variados lugares como si los hubiesen visitado en realidad".[119] Pero mientras una reseña afirmaba que se requería "sólo el

[114] Reseña anónima y sin título del panorama de Frankenstein de *U.S. Argues,* s.f., s.p., citado en "Frankenstein's panorama of Niagara", NYHS, p. 6; reseña del panorama de Frankenstein en *The True National Democrat,* s.f., s.p. citado en *ibid.*

[115] [N. del T.] Cueva de los bosques.

[116] [N. del T.] Doncella de las nieblas.

[117] AVERY, *op. cit.*, p. 8

[118] "Frankenstein panorama of Niágara", *The Observer,* 18 de agosto de 1853, s. p., citado en "Frankenstein´s panorama of Niagara", NYHS, p. 12. El énfasis es de la autora.

[119] London Playbills Scrapbook, GLCL, p. 52.

mínimo grado de imaginación para creer que nuestros cuerpos acompañan a nuestros pensamientos, y que estamos contemplando en persona esta indescriptible obra del Todopoderoso", otro se esforzaba en señalar que a pesar de "la sorprendente naturalidad de la escena", el panorama seguía siendo "casi una reproducción" de las Maravillas del Mundo, y no, debemos notar, la realidad.[120] Al reconocer que el panorama nunca fue más que una ilusión, la mayoría de las reseñas atenuaba sus hipérboles con calificativos, tal como este de la *Penny Magazine* en 1842: "si las agrupaciones y disposición general son naturales, y si se presta atención al cambio de matices que resulta del estado de la atmósfera en distintos momentos del día", señalaba el autor, entonces el ojo y la mente se verían afectados "casi de la misma manera que por los mismos objetos originales".[121]

No obstante, en tanto modo recursivo de representación y partiendo de la idea de la experiencia panorámica como efecto infinitamente repetible, el panorama nos invita a compartir la comunión con el artista cuya mirada "verdadera", nos han contado, "detecta gran parte de lo bello que escapa al observador común".[122] A través de la repetición de un lugar, un tiempo y un "cuerpo que mira",[123] nuestra visión se alinea con la del artista, y sin embargo, al presenciar la escena a través de los ojos del artista, se nos recuerda constantemente de su condición de espectáculo, especialmente en el panorama circular de 360 grados, donde, tal como afirma Wolfgang Born, "se espera que ignoremos las normas estéticas tradicionales tales como la unidad de espacio y la calidad pictórica en favor de aquello que puede llamarse efecto cósmico".[124] El panorama invitaba así a suspender la incredulidad al mismo tiempo que recordaba vívidamente a los espectadores, su plasticidad.

---

[120] "Mr. Frankenstein´s panorama", *U.S. Argues*, s.f, citado en "Frankenstein´s panorama of Niagara", NYHS, p. 12; "Frankenstein´s panorama of Niagara", *Evening Mirror*, 25 de Julio 1853, s.p., citado en *ibid*., p. 10.

[121] "On cosmoramas", *op. cit*., p. 363.

[122] "Mr. Frankenstein´s Niagara", *Spiritual Telegraph*, s.f., s.p., citado en "Frankenstein´s panorama of Niagara", *op. cit.*, p. 16, NYHS

[123] MARGULIES, *op. cit.*, pp. 217-244.

[124] BORN, Wolfgang. *American landscape painting: an interpretation*. Westport, MA: Greenwood Press, 1970 (1948), p. 86.

Muerte e ilusión: algunas consideraciones finales sobre el panorama como *trompe l´oeil*

En su condición de forma liminal que oscila entre ficción y realidad, ausencia y presencia, de vez en cuando, la recreación parece compartir, en algunos niveles, cierta cualidad con el momento de la muerte (invocando así el "complejo de momia" que, según Bazin, reside detrás de la invención del cine), cuando el cuerpo aparece en el mundo, pero ya no puede ser considerado como parte de él.[125] Por supuesto, la recreación (y el panorama) también tienen mucho en común con las figuras de cera, las recreaciones no sólo eran principios organizativos extremadamente populares para los museos de cera de mediados a fines del siglo XIX, sino que la figura de cera en sí misma estaba en acuerdo fenomenológico con la idea de la muerte suspendida o burlada. La húmeda y luminosa superficie de la cera compartía una palidez similar a la de un cadáver, y aunque los panoramas y museos de cera se esforzaban por suprimir el momento de la muerte, nunca pudieron escapar del espectro de la muerte como un referente ominoso. Popularizadas por Madame Tussaud en la misma época que la emergencia del panorama, las figuras de cera recurrieron a los titulares del día, especialmente a las noticias sobre la monarquía y las hazañas militares, para construir viñetas narrativas que pudieran ser reproducidas en cera. La misma retórica pedagógica que era usada para difundir los panoramas –experiencias edificantes y educacionales– también sobrevoló la publicidad de los museos de cera.[126] Como parte de lo que la historiadora Vanessa Schwartz llama la "espectacularización de la realidad", las figuras en cera crearon infinitas oportunidades para la intertextualidad; por ejemplo, a pesar de competir por el mismo público, la escena de cera titulada *Les coulisses d'un panorama*[127] en el Musée Grévin en París mostraba al pintor militar Edouard Détaille dando los toques finales a su panorama de la Batalla de Rezonville.[128]

---

[125] BAZIN, André. "The myth of total cinema". En: GRAY, Hugh (ed.). *What is cinema?* Berkerley, CA: University of California Press, 1967, p. 21

[126] Si bien podría decirse mucho más sobre las correspondencias entre los panoramas, las recreaciones y las figuras de cera, el espacio impide llegar a mayor profundidad en el tema. Para más sobre cómo influyeron los discursos del realismo y el espectáculo en las exhibiciones de figuras de cera, particularmente, en el decimonónico Musée Grevin de Paris, veáse SCHWARTZ, *op. cit.*, pp. 89-148.

[127] [N. del T.] Los bastidores de un panorama.

[128] *Ibid.*, pp. 90, 104.

Varios comentaristas, en ese momento y posteriormente, han evocado el tema de la muerte en un intento de encontrar sentido al atractivo ambivalente de la recreación, el panorama y los museos de cera. En cierto nivel, la muerte parece una metáfora oportuna cuando se piensa en recreaciones y panoramas, dado que tanto los panoramas móviles como estáticos estaban obsesionados con la muerte en sus incontables representaciones de las escenas de batalla del siglo XIX. Tampoco debemos olvidar el hecho de que en el mundo actual con veinticuatro horas de televisión satelital, la recreación ha encontrado su lugar en diversos géneros de "info-entretenimiento", incluyendo los programas de crímenes reales en los que los asesinatos se reconstruyen empleando actores con la esperanza de revivir el crimen en la memoria de la audiencia y proporcionar pistas adicionales a los investigadores.[129]

Más allá de su representación literal en distintos panoramas, el espectro de la muerte parecía estar implicado en el mismo modo de representación del medio: como un cadáver, el lienzo hiperrealista se parece a un ser viviente en la superficie, pero no puede realmente ser considerado vivo. Y, sin embargo, existe una paradoja en la estrecha semejanza de la recreación con la muerte, por un lado, y su aparente capacidad de sacudirse de las garras de la muerte, por el otro. Como un "momento que nadie puede describir, un evento del que nadie puede escapar, un proceso que nadie puede narrar", en palabras de Mieke Bal, la muerte también mira a la recreación como una manera de superar su irrevocabilidad, puesto que la recreación puede mostrar aquello que escapa a una representación o lo que puede ser imposible de representar como evento vivo. El panorama parece así encarnar y negar la muerte al mismo tiempo, construyendo un universo sin movimiento que puede presentarse como un facsímil del acontecimiento o del lugar real.[130] De la misma manera que la muerte es un desafío a la representación, que oscila "entre un estado y un evento",

[129] En el Reino Unido, *Crimewatch* es el más notable; en Estados Unidos, los programas de infoentretenimiento tales como *America´s Most Wanted* e *Inside Edition* hacen extensivo uso de la recreación en modos sensacionalistas.

[130] BAL, Mieke. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. New York: Cambridge University Press, 1991, pp. 362, 375.

según Bal, el panorama oscila igualmente entre ser una sensación, una experiencia, y una representación bi-dimensional.[131]

Si la muerte impregna la recreación panorámica como resultado de su tensa relación tanto con lo real como con lo imaginario, existe también un modo en el que el campo óptico del panorama circular, con su movimiento detenido, su escala gigantesca y su ambiente de inmersión, exacerbó el aura cadavérica de la forma; se tragaba al público con una sublimidad y fuerza impresionante en la que algunos encontraron una analogía con una experiencia extra-corporal, cercana a la muerte. Al menos un espectador de la época afirmó que podía percibirse un "aspecto ligeramente de muerte" al mirar los cicloramas (panoramas circulares), particularmente cuando la pintura transmitía mucha acción. Admitiendo que lo mismo puede decirse de las pinturas no panorámicas, el autor alegó, no obstante, que los panoramas demandaban mucho más del público que las obras de galería:

> Vemos el correr de las aguas, con sus remolinos y vueltas a nuestros pies, pero no escuchamos ningún ruido, ni el estruendo y el bullicio que acompañan a la caída de una gran cascada. El plano principal tiene el aspecto de ser la roca real, ingeniosamente vestida con musgo y pasto, e iluminada con la luz del día; más allá se ve un grupo de turistas disfrutando de la gran perspectiva de las aguas cayendo, pero todo está en calma, nos volvemos para encontrarlas *fijas como la muerte*.[132]

Del mismo modo en que Máximo Gorky encontró en los juegos de sombras del cine de los primeros tiempos una cualidad fantasmal, similar a la muerte, algunos espectadores del panorama relataron que la misteriosa quietud combinada con la escala espectacular y el ilusionismo otorgaban una solemnidad fúnebre a la experiencia de observar, al menos algunas, de estas obras.[133] Al dar al paisaje una

[131] *Ibid.*, p. 375

[132] TELBIN, W. "The painting of panoramas", *The Magazine of Art*, vol. 24, enero de 1900, p. 557. El énfasis es de la autora.

[133] GORKY, Maxim. "The kingdom of shadows", originalmente publicado en el diario *Nizhegorodski listok*, 4 de julio de 1896 y firmado como I. M. Pacatus (el seudónimo de Gorky). Trans. Leda Swan en LEYDA, Jay. *Kino*. Londres: Allen y Unwin, 1960; reimpreso en MACDONALD, Kevin y Mark Cousins. *Imagining Reality, the Faber Book of Documentary*. Londres: Faber and Faber, 1996, pp. 6-10.

cualidad estática que remite a los telones pintados de los dioramas de los museos de historia natural, los panoramas ubicaban a los espectadores en el centro de su escena embalsamada ópticamente. En ocasiones, el efecto puede haber sido desorientador, si no directamente inquietante, porque a diferencia de someter la mirada a un panorama plano, móvil, o a una imagen en movimiento en una pantalla bidimensional, el espectador se para en el centro de este universo reconstruido, respirando el aire fantasmagórico sin ningún sonido, salvo los silenciosos murmullos de los demás espectadores. Aunque la falta de sonido diegético sin dudas contribuyó al efecto de muerte, tanto en los panoramas como en el cine temprano, no todos los panoramas eran silentes; al igual que las películas, los panoramas en movimiento rara vez –o nunca– eran exhibidos en silencio, y hay muchos ejemplos de panoramas circulares acompañados de música. Aún así, no era raro subir las escaleras y salir desde un pasillo a oscuras hacia el mirador en un silencio sepulcral, como fue comentado por el espectador de la época, mencionado anteriormente.[134] Al describir la experiencia del público en 1900, mucho tiempo después del auge de los panoramas, W. Telbin afirmaba que "la concurrencia… en sintonía con este mundo inamovible, habla en voz baja; no escuchamos las críticas libres ni las conversaciones triviales y chismes generales". Refiriéndose, tal vez sin querer, al cinetismo del cine –podemos asumir que Telbin había escuchado hablar del cine, si es que aún no lo había visto, hacia 1900– continúa argumentando que "posiblemente en el futuro podamos tener una exposición pictórica que combine todo lo que el arte –y los artilugios e ilusionismos– puede hacer".[135] Quizás más que los panoramas de batalla, las escenas de belleza natural invitaban a una mirada contemplativa y reflexiva que podría asociarse a una ocasión solemne, como un funeral; tal como señala Bruno Ernst, un

[134] El Mesdag Panorama en La Haya posee una narración que subraya todos los rasgos salientes de la pintura. Se ofrece en holandés, alemán, ingles, francés o español, a pedido de los grupos turistas presentes. Cuando el museo está silencio, un CD que toca efectos de sonido ambiente como el cantar de pájaros y el océano sustituye a la narración. El director del Mesdag Panorama Marijnke de Jong comenta que algunos visitantes se quejan de la narración, la encuentran intrusiva y distrayente. Aunque se comprende el deseo de experimentar el panorama en silencio, el sonido ambiente raramente se apaga, puesto que a la mayoría de los visitantes parece agradarle. Entrevista de la autora a de Jong, 14 de Julio de 2011, La Haya.

[135] TELBIN, *op. cit.*, p. 557.

encuentro con un panorama, en este caso, el panorama de Hendrik Mesdag en La Haya, es "un encuentro con la tranquilidad y la paz", un recordatorio para el público del siglo XIX de la transitoria naturaleza de la vida y de su propia mortalidad".[136]

Como una forma de entretenimiento de masas que anticipó al cine y, según algunos han argumentado, fue reemplazada por el cine[137] a fines del siglo XIX, el panorama compartió numerosos rasgos fenomenológicos con este último: al igual que el cine, los panoramas eran representaciones hiperrealistas en inmensos lienzos que se asemejaban al formato de pantalla cinematográfica ancha de los años 1950 y a las actuales pantallas Imax Solido en domos de 360 grados, donde el público se ubica en el medio de una imagen que se proyecta a su alrededor.[138] Tal como sostiene Miller, "el panorama –al igual que el cine– elaboró una nueva realidad, condensando el tiempo, editando el campo visual, amplificando ciertos aspectos de la realidad percibida y disminuyendo otros".[139] El resurgimiento del panorama de finales del siglo XIX, como señala Miller, habría claramente inspirado a los primeros realizadores de cine, "tanto en su búsqueda de efectos visuales particulares, como en su elección de temas".[140] Así como los pintores de panoramas encontraron inspiración en las Cataratas del Niágara y en las historias de actualidad, también lo hicieron los exhibidores del cine de los primeros tiempos.[141] El hecho que los panoramas se dibujaran exclusivamente a partir de acontecimientos y lugares reales en oposición a temas mitológicos o literarios, los impregnaban de un valor catártico o terapéutico especial, un lugar donde encontrar reposo en la metrópoli rápidamente industrializada, aún si esto involucraba una vista plena de los horrores de la guerra en los panoramas de batalla. Para la segunda mitad

[136] ERNST, Bruno. "Perspective and illusion". En: VAN EEKELEN, Yvonne (ed.). *The magical panorama: the Mesdag Panorama, an experience in space and time*. Zwolle, La Haya: Waanders Uitgevers, BV Panorama Mesdag, 1996, p. 132.

[137] [N. del T.] "Motion pictures" en el texto original.

[138] Para más sobre la conexión entre panoramas y tecnologías de la imagen para grandes pantallas como Imax, veáse GRIFFITHS, "The largest picture".

[139] MILLER, *op. cit.*, p. 52.

[140] *Ibid.*, p. 56.

[141] Para más sobre la relación entre pintura de paisajes y cine temprano, veáse CAHN, Iris "The changing landscape of modernity: early film and America's 'great picture' tradition", *Wide Angle*, vol. 18, n. 3, 1996, pp. 85-100.

del siglo XIX, los panoramas pueden haber ofrecido a las audiencias un alivio temporal a la aceleración de la modernidad y, al igual que los primeros salones de cine,[142] provisto al público de la clase trabajadora un lugar donde ejercer el control de alguna parte de su vida cotidiana, cada vez más controlada por la línea de montaje y los horarios del transporte. Si los excesos visuales de los panoramas para describir los desarrollos en la guerra moderna difícilmente contribuían a calmar la sobreestimulada mente urbana, la plataforma de observación central y elevada del panorama circular otorgaba, no obstante, a los espectadores de las ciudades atestadas, una soberanía momentánea sobre todo lo observado, ubicándolos en el corazón de un universo simulado donde miraban al mundo desde arriba. Quizá fue por este sentido de superioridad proporcionado por la mirada hacia abajo que el panorama reivindicó un componente de género, asegurando a los espectadores masculinos que su dominio sobre el mundo era indiscutible. Pero los hombres no estaban solos en las plataformas de observación, ya que compartían el espacio social con mujeres que disfrutaban por igual de la soberanía visual que provenía de la contemplación del panorama. En efecto, se podría argumentar que fue la concurrencia femenina a los panoramas la que estableció las normas para el espectador, que más tarde se trasladarían al cine de los primeros tiempos.

Y aún así, como he planteado en algún otro lugar, había algo extraño, incluso desconcertante, en observar el mundo de esta manera familiar pero obviamente artificial.[143] Charles Baudelaire, por ejemplo, no era un fanático de los panoramas, argumentando en su ensayo "El salón de 1845" que las pinturas de Monsieur Horace Vernet sobre una reciente victoria francesa en el norte de África "consistían meramente en un montón de pequeñas anécdotas interesantes" y eran adecuadas solamente para "las paredes de una taberna".[144] Baudelaire sentía aún menos simpatía por los panoramas militares y patrióticos, un género pictórico que estaba propagándose por Europa occidental en ese momento:

[142] [N. del T.] "Motion pictures" en el texto original.
[143] GRIFFITHS, "The largest picture".
[144] BAUDELAIRE, Charles. "The Salon of 1845", *Selected Writings en Art and Literature* (transcripción y edición P. E. Charvet). Harmondsworth: Penguin, 1992, pp. 87-88, citado en PARET, *op. cit.*, p. 80.

> Odio este arte ideado al ritmo de tambores, estos lienzos embadurnados al galope, esta pintura fabricada por disparos de revólver, tanto como odio al ejército, al poder armado y a todo aquel que haga sonar armas ruidosamente alrededor de un lugar pacífico. Esta enorme popularidad, que, además, no durará más allá que la guerra en sí misma, y que se desvanecerá mientras las naciones encuentran otros modos para entretenerse, esta popularidad, repito, esta *vox populi, vox Dei*, simplemente me oprime.[145]

No hace falta decir que Baudelaire probablemente no fue el único que despreció el atractivo ultranacionalista de los panoramas y rechazó cualquier reclamo sobre el mérito artístico de la recreación del panorama. El éxito del panorama para explotar la forma de la recreación fue inevitablemente el resultado de una confluencia de factores, que van desde las demandas estéticas e ideológicas de la época hasta los incansables esfuerzos de promotores individuales del panorama, que lucharon por mantener vivo el género.

Los panoramas tenían como objetivo evocar lo sublime tanto a través del ojo como del cuerpo del espectador, el tamaño realmente importaba en esta era de expansión colonial y tecnológica, y los panoramas ofrecían una identificación indirecta con los actores de la historia y un punto de vista privilegiado sobre algunas de las bellezas más preciadas de la naturaleza. Como han argumentado Fruitema y Zoetmulder, "la manera contundente en la que el panorama resultó cumplir con las necesidades visuales del público explica su rotundo éxito como cine del siglo XIX".[146] Al mismo tiempo, los públicos del cine de los primeros tiempos habrían estado íntimamente familiarizados con la idea cinematográfica de la recreación mucho antes de la aparición de las imágenes en movimiento.[147] Dada la longevidad del panorama como modo de visualidad –estos estuvieron dando vueltas, más o menos, por un centenar de años antes de la invención del cine–, tiene mucho sentido que hayan existido pocos problemas para comprender las recreaciones cuando se las vio en el cine. Los panoramas entrenaron así a los espectadores del siglo XIX para dar sentido al punto de vista circular a gran escala o móvil y, al hacerlo, ayudaron a allanar el camino para

[145] *Ibid.*
[146] FRUITEMA y ZOETMULDER, *op. cit.*, p. 30.
[147] [N. del T.] "Motion pictures" en el texto original.

la aparición del cine. Si bien los panoramas no son ciertamente los únicos precursores estéticos e ideológicos de las imágenes en movimiento,[148] su legado se puede sentir hoy en nuestro continuo deseo de representar nuestro mundo con ilusionismo perfecto, especialmente aquellas experiencias que se encuentran por fuera de los eventos humanos habituales, como ascender a las alturas del Monte Everest, estar en el transbordador espacial Discovery, o bucear en las costas de las Islas Galápagos, para citar sólo algunos de los títulos recientes de Imax. La fascinación popular por la visión de 360 grados nunca se agota, sino que más bien ha fluctuado a lo largo de los doscientos años, desde que Barker patentó por primera vez su *coup d´oeil* en 1787. Mientras el Imax y las tecnologías de Internet de 360 grados se convierten en rasgos perdurables de nuestra paisaje cultural y comercial, no deberíamos perder de vista a sus gigantes ancestros pictóricos.[149]

Referencias bibliográficas

ALTICK, Richard. *The Shows of London*, Harvard, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1978.

ANDREWS, Herbert C. "The Leicester Square and Strand panoramas: their proprietors and artists", *Notes and Queries*, vol. 159, n. 4-5, 26 de julio de 1930, pp. 57-61.

ARRINGTON, Joseph Earl. "The story of Stockwell´s panorama", *Minnesota History*, vol. 33, n. 7, 1953, pp. 284-290.

____. "John Banvard's moving panorama of the Mississippi, Missouri, and Ohio Rivers", *The Filson Club Historical Quarterly*, vol. 32, n. 3, 1958, pp. 207-240. Disponible en: <https://filsonhistorical.org/wp-content/uploads/publicationpdfs/32-3-2_John-Banvards-Moving-Panorama-of-the-Mississippi-Missouri-and-Ohio-Rivers_Arrington-Joseph-Earl.pdf > [Acceso 16 de diciembre de 2020].

[148] [N. del T.] "Motion pictures" en el texto original.

[149] La autora agradece al Baruch College Research y Comité de Viaje y al PSC-CUNY Faculty Research Grant por apoyar este proyecto. Gracias también a William Boddy, Anna Grimshaw, James Latham, Lynne MacNab, Ivone Margulies, y a mis asistentes de investigación, Simone Senhouse-Green y Nurgul Erbin. Este ensayo está dedicado a Tess Margaret Boddy.

____. "William Burr´s moving panorama of the Great Lakes, The Niagara, St. Lawrence and Saguenay Rivers", *Ontario History*, vol. 51, n. 3, 1959, pp. 141-162.

AVERY, Kevin J. "Movies for manifest destiny: the moving panorama phenomenon in America". En: *The Grand Moving Panorama of Pilgrim's Progress* [catálogo de exhibición]. Montclair, N.J.: Montclair Art Museum, 1999.

BAL, Mieke. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. New York: Cambridge University Press, 1991.

BAUDELAIRE, Charles. "The Salon of 1845", *Selected writings on art and literature*, (transcripción y edición P. E. Charvet). Harmondsworth: Penguin, 1992. [Hay traducción al español: Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid: Visor, 2005].

BAZIN, André. "The myth of total cinema". En: Gray, Hugh (ed.). *What is cinema?* Berkerley, CA: University of California Press, 1967. [Hay traducción al español: Bazin, André. "El mito del cine total", *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2006].

BECKETT, Ronald Brymer (ed.). *John Constable's correspondence. Volume II: early friends and María Bicknell (Mrs. Constable)*. S.d.: Suffock Records Society, 1964.

BORN, Wolfgang. "The panoramic landscape as an American form", *Art in America*, vol. 36, n. 1, enero de 1948, pp. 3-10.

____. *American landscape painting: an interpretation*. Westport, MA: Greenwood Press, 1970 (1948).

CAHN, Iris "The changing landscape of modernity: early film and America's 'great picture' tradition", *Wide Angle*, vol. 18, n. 3, 1996, pp. 85-100.

CERAM, C.W. *Archaeology of the Cinema*. Londres: Thames and Hudson, 1965. [Hay traducción al español: Ceram, C. W. *Arqueología del cine*. Barcelona: Editorial Destino, 1965]

DAHL, Curtis. "Artemus Ward: comic panoramist", *The New England Quarterly*, vol. 32, n. 4, diciembre 1959. pp. 476-485.

DAVIS, Theodore R. "How a great battle panorama is made", *St. Nicholas*, vol. 14, diciembre 1886, pp 99-112. Disponible en: https://ufdc.ufl.edu/UF00065513/00179/21j [Acceso: 15 de diciembre de 2020].

ERNST, Bruno. "Perspective and Illusion". En: van Eekelen, Yvonne (dir.). *The magical panorama: the Mesdag Panorama, an experience in space and time*. Zwolle, La Haya: Waanders Uitgevers, BV Panorama Mesdag, 1996.

FRUITEMA, Evelyn J. & Paul A. Zoetmulder. *The panorama phenomenon. Mesdag Panorama 1881-1981*. La Haya: Foundation for the Preservation of the Centenarian Mesdag Panorama, 1981

GALLAGHER, Jean. *The World Wars through the female gaze*. Carbondale, IL. Southern Illinois University Press, 1998.

GORKY, Maxim. "The kingdom of shadows" [Originalmente publicado en: *Nizhegorodsky Listok*, 4 de Julio de 1896 (firmado I.M. Pacatus). En: Leyda, Jay. *Kino: a history of Russian and Soviet film*, Londres: Allen & Unwin, 1960. [Hay traducción en español: LEYDA, Jay. *Kino. Historia del cine ruso y soviético.* Buenos Aires: EUdeBA - Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965].

GRIFFITHS, Alison. "'The largest picture ever executed by man': panoramas and the emergence of large-screen and 360-degree internet technologies". En: Fullerton, John (ed.), *Screen culture: history and textuality*, Eastleigh, John Libbey Press, 2004, pp. 199-220.

____. Wondrous Difference: Cinema, Anthropology and Turn-of-the-Century Visual Culture. New York: Columbia University Press, 2002.

HANNERS, John. *The adventures of an artist: John Banvard (1815-1891) and his Mississippi panorama*. Tesis de Doctorado, Michigan State University, 1979.

HAYES, R.M. *3-D Movies: a History and Filmography of Stereoscopic Cinema*. Jefferson, NC: MacFarland and Co., 1998.

HEILBRON, Bertha L. "Making a motion picture in 1848: Henry Lewis on the Upper Mississippi", *Minnesota History*, vol. 17, n. 2, 1936, pp. 131-149 Disponible en: https://digital.shsmo.org/digital/collection/mhr/id/13205/rec/2 [Acceso: 13 de diciembre de 2020]

HYDE, Ralph. *Panoramania! The art and entertainment of the "all-embracing" view.* [Catálogo de exhibición en Barbican Art Gallery, del 3 de noviembre de 1988 al 15 de enero de 1989]. Londres: Trefoil Publications, 1988.

KERR, Paul et al. *The Crimean War*. Londres: Boxtree Press, 1998.

LYONS, Lisa. "Panorama of the monumental grandeur of the Mississippi Valley", *Design Quarterly*, n. 101-102, 1976. pp. 32-34.

MARGULIES, Ivone. "Exemplary bodies: Reenactment in *Love in the City*, *Sons*, and *Close-Up*". En: Margulies, Ivone (ed.), *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham, NC: Duke University Press, 2003, pp. 217-244.

McDERMOTT, John Francis. *The Lost Panoramas of The Mississippi*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1958.

____, "Gold rush movies", *California Historical Society Quarterly*, vol. 33, n. 1, marzo 1954. pp. 29-38. DOI: https://doi.org/10.2307/25156467.

MEISEL, Martin. *Realizations: Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton, MA: Princeton University Press, 1983.

MILLER, Angela. "The panorama, the cinema and the emergence of the spectacular", *Wide Angle*, vol. 18, n. 2, 1996, pp. 34-69.

MONTCLAIR ART MUSEUM, Portland Museum of Art y Edwin A. Ulrich Museum of Art. *The Grand Moving Panorama of Pilgrim's Progress*. [Catálogo de exhibición]. Montclair, N.J.: Montclair Art Museum, 1999.

NEWMAN, Estelle V. "The Story of Banvard´s folly", *Long island Forum*, vol. 15, n. 5, mayo 1952, pp. 83-84, 95-97

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama: History of a Mass Medium*. New York: Zone Books, 1997.

ONNES FRUITEMA, Evelyn J. "Of panoramas old and new". En: van Eekelen, Yvonne (dir.). *The magical panorama: the Mesdag Panorama, an experience in space and time*. Zwolle, La Haya: Waanders Uitgevers, BV Panorama Mesdag, 1996. pp. 27-35.

PARET, Peter. *Imagined Battles: Reflections of War in European Art*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1997.

PARRY, Lee. "Landscape Theater in America", *Art in America*, vol. 59, n. 6, diciembre de 1971, pp. 52-61.

SCHMITZ, Marie L. "Henry Lewis: panorama maker", *Gateway Heritage: Quarterly Journal of the Missouri Historical Society*, vol. 3, invierno 1982-83, pp. 36-48.

SCHWARTZ, Vanessa R. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle France*. Berkeley, CA: University of California Press, 1998.

TELBIN, W. "The painting of panoramas", *The Magazine of Art*, vol. 24, enero de 1900, pp. 555-558.

VAN EEKELEN, Yvonne (ed.) *The magical panorama: the Mesdag Panorama, an experience in space and time*. Zwolle, La Haya: Waanders Uitgevers, BV Panorama Mesdag, 1996.

____. "The magical panorama". En: van Eekelen, Yvonne (ed.) *The magical panorama: the Mesdag Panorama, an experience in space and time*. La Haya: Waanders Uitgevers, BV Panorama Mesdag, 1996. pp. 11-25.

Webster's new collegiate dictionary, Springfield, MA: G & C Merriam, 1977.

WOLLHEIM, Richard. "What the spectator sees". En: Bryson, Norman, Michael Ann Holly y Keith Moxey (eds.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*. New York: Harper Collins, 1991. pp. 101-150.

Fecha de recepción: 11 de octubre de 2020
Fecha de aceptación: 19 de diciembre de 2020

Para citar este artículo:

GRIFFITHS, Alison. "'Escalofríos en la espalda': los panoramas y los orígenes de la recreación cinematográfica". Traducción al español de Pamela Gionco y Lesly Peterlini, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 462-521. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/195> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

* **Alison Griffiths** es Profesora Distinguida en Estudios de Cine y Medios en el Baruch College (CUNY) y miembro del claustro de profesores del doctorado en Teatro en el CUNY Graduate Center. Es reconocida internacionalmente por sus estudios sobre cine temprano, cultura visual y películas no comerciales. Es autora de los libros *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn-of-the-Century Visual Culture* (Columbia, 2002), *Shivers Down your Spine: Cinema, Museums and the Immersive View* (Columbia, 2008) y *Carceral Fantasies: Cinema and Prison in Early Twentieth-Century America* (Columbia, 2016) y de más de 50 artículos y capítulos de libros. Fue beneficiaria de la Beca Guggenheim (2018) y ganadora de subsidios otorgados por The National Endowment for the Humanities, the American Council of Learned Societies, the Woodrow Wilson Foundation, Felix Lang Foundation, The Waterhouse Family Institute y the Huntington Library in Los Angeles. Sus más recientes investigaciones se centran en la cultura visual de fines del siglo XIX, los cruces entre cine y estudios visuales medievales y la arqueología de los medios. Ha dictado conferencias internacionales y fue profesora invitada en la Universidad de Estocolmo. Su más reciente libro, *Nomadic Cinema: A Cultural Geography of the Expedition Film*, será pronto publicado por Columbia University Press. E-mail: alison.griffiths@baruch.cuny.edu.

[**] **Pamela Gionco** es Licenciada y Profesora en Artes (Universidad de Buenos Aires). Diplomada en Preservación y Restauración Audiovisual (UBA). Docente del Departamento de Artes (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Investigadora del CIyNE - Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", FFyL, UBA). Miembro de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales (AAHD) y de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Ha investigado sobre patrimonio material, digitalización y unidades de información (museos, bibliotecas y archivos), participando en numerosos eventos académicos nacionales e internacionales. Fue coautora de los libros *Una historia del cine político y social en Argentina*, Vol. I (1896-1969) y II (1969-2009). E-mail: pamela.gionco@gmail.com.

Lesly Peterlini es Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires y doctoranda en Historia y Teoría de las Artes por la misma universidad. Diplomada en Estudios Franceses en Cultura y Lenguajes por la Universidad Sorbonne Nouvelle (Paris III). Fue adscripta a la cátedra "Historia del Cine Universal" (UBA) durante el período 2014-2017. Desarrolla sus investigaciones en el Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino (UBA) y en el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano Luis Ordaz (UBA). Integra el comité de redacción de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. Desde 2007 se ha desempeñado profesionalmente en el Fondo Nacional de las Artes, en su Casa de la Cultura y en la Reserva de Artes Visuales institucional. E-mail: lesliepeterlini@gmail.com.


0
Rescates

El tren fantasma
(México, Gabriel García Moreno, 1926)

Ángel Miquel[*]

Resumen: Este artículo se ocupa de la reciente edición en DVD de una película mexicana silente restaurada de forma digital y musicalizada. Esa restauración fue realizada sobre la base de una restauración analógica previa, que a su vez tuvo como sustrato una serie de rollos de película en nitrato rescatados por el historiador Aurelio de los Reyes. El resultado es un espléndido largometraje de aventuras ubicado en Orizaba, México, en el que el ferrocarril tiene un lugar preponderante.

Palabras clave: Restauración, Archivo, México

El tren fantasma (Mexico, Gabriel García Moreno, 1926)

Abstract: This article deals with the recent DVD edition of a digitally restored and musicalized Mexican silent film. This restoration was made on the basis of a previous analog restoration, which in turn had as its substrate a series of nitrate film rolls rescued by the historian Aurelio de los Reyes. The result is a splendid adventure film set in Orizaba, Mexico, in which the railway has a predominant place.

Keywords: Restoration, Archive, Mexico

El tren fantasma (México, Gabriel García Moreno, 1926)

Resumo: Esta artigo trata da recente edição em DVD de um filme mudo mexicano restaurado digitalmente e musicado. Essa restauração foi feita com base em uma restauração analógica anterior, , que por sua vez teve como substrato uma série de rolos de filme de nitrato resgatados pelo historiador Aurelio de los Reyes. O resultado é um excelente filme de aventura ambientado em Orizaba, no México, no qual a ferrovia tem um lugar preponderante.

Palavras chave: Restauração, Arquivo, México



Fotograma de *El tren fantasma* (Gabriel García Moreno, 1926). Filmoteca de la UNAM

La Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) editó en 2020 un DVD con la película *El tren fantasma* (Gabriel García Moreno, 1926), tercera obra silente mexicana de ficción restaurada, musicalizada y acompañada de materiales impresos, luego del lanzamiento el año previo de *Tepeyac* (José Manuel Ramos y Carlos E. González, 1917), volumen 1 de la misma colección, y *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919), editada por la Cineteca Nacional. De esta forma, las dos principales instituciones públicas dedicadas en México al rescate, la conservación y la restauración del cine pusieron en circulación casi al mismo tiempo obras silentes que, por cierto, fueron brillantemente musicalizadas en los tres casos por José María Serralde Ruiz.

Según puede deducirse al cruzar la información de la filmografía recogida en *Crónica del cine mudo en México* de Gabriel Ramírez y los dos volúmenes de la *Cartelera*

cinematográfica de María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco relativos a las décadas de los años diez y veinte, se estrenaron en la Ciudad de México ochenta y tres películas silentes de ficción producidas en el país.[1] Puesto que la capital era el mercado cinematográfico nacional más grande, puede considerarse ese número como un indicador fiel de las obras más relevantes en términos de producción, distribución y, a fin de cuentas, poder económico de las empresas que las hicieron. Desde luego, se filmaron otras que nunca se estrenaron de manera comercial o que sólo fueron exhibidas en ciudades de provincia, por lo que la cifra de películas producidas es ligeramente mayor. En cualquier caso, el total no rebasa los cien largometrajes y de todos sobrevivieron sólo unos cuantos, en estado de conservación muy precario, con partes perdidas y sin intertítulos ni guiones técnicos.

El automóvil gris circuló durante mucho tiempo en una versión abreviada, sonorizada y con diálogos; hace algunos años la Filmoteca de la UNAM hizo circular *El león de Sierra Morena* (Miguel Contreras Torres, 1928, filmada en España), así como versiones sin restauración digital de *Tepeyac, El tren fantasma* y *El puño de hierro* (Gabriel García Moreno, 1927). Por otra parte, la Filmoteca "Luis Buñuel" de Puebla dio a conocer los cuatro rollos (de ocho) conservados en sus acervos de *Terrible pesadilla* (Charles Amador, 1930) y en la zona fronteriza con Estados Unidos los investigadores Gregorio Rocha y Kim Tomadjoglou encontraron la curiosa cinta de compilación *La venganza de Pancho Villa* (Félix y Edmundo Padilla, 1932-1937). A eso se reducía hasta muy recientemente la oferta de cine silente de ficción mexicano, además de cortos y escenas aisladas.[2] Debe

[1] Véase RAMÍREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Cineteca Nacional, 1989, pp. 255-279; AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1912-1919*. México, UNAM, 2009, p.168, y AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1920-1929*. México, UNAM, 1999, pp. 473-474.

[2] Por ejemplo, han sido accesibles las escenas sobrevivientes de *Santa* (Luis G. Peredo, 1918), *En la hacienda* (Ernesto Vollrath, 1921) y *Zítari* (Miguel Contreras Torres, 1931). En cuanto a los documentales silentes, cuyo número aún no ha sido determinado con precisión, en su mayor parte tampoco se conservaron tal y como fueron proyectados originalmente, pues se fragmentaron e incorporaron a obras de compilación posteriores. Véanse MIQUEL, Ángel y David Wood. "Introducción al dossier: el cine de compilación de la Revolución Mexicana", y MARTÍNEZ, Ángel. "El patrimonio fílmico de la Revolución Mexicana". En: *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, 2016, pp. 6-12 y 278-288, respectivamente.

celebrarse por eso como un acontecimiento extraordinario la aparición de las restauraciones digitales de *Tepeyac, El automóvil gris* y *El tren fantasma*.[3]



Fotograma de *El tren fantasma* (Gabriel García Moreno, 1926). Filmoteca de la UNAM

Esta última fue posible gracias a la colaboración entre la Filmoteca de la UNAM, la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. La historia de la recuperación de la cinta inicia a fines de los años sesenta, cuando un joven Aurelio de los Reyes encontró los rollos de película en soporte de nitrato de *El tren fantasma* en la oficina donde trabajaba y logró tiempo después que la familia Mayer que los poseía los donara a la Filmoteca de la UNAM. Ahí, Francisco

[3] Sobre las dos primeras véanse GARCÍA BLIZZARD, Mónica. "Whiteness and the Ideal of Modern Mexican Citizenship in *Tepeyac* (1917)"; RAMEY, James. "Conquest and Dialogism in *Tepeyac* (José Ramos, Carlos E. González and Fernando Sáyago, 1917)", y MIQUEL, Ángel. "*El automóvil gris*". En: *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, 2015, pp. 72-95; n. 2, pp. 245-264, y n. 2, 2016, pp. 265-277, respectivamente

Gaytán y Esperanza Vázquez Bernal encabezaron en 2001-2002 trabajos de restauración que incluyeron la edición de la cinta, la incorporación de créditos e intertítulos en español e inglés, y la recreación de una secuencia extraviada con fotografías fijas de archivo.[4] Fue clave como guía de esos trabajos el hallazgo de una sinopsis argumental de la película en el Archivo General de la Nación y de materiales gráficos diversos en el Archivo Marcela Luna Villatoro. Sobre esta versión se hizo en 2014-2015 una restauración digital, coordinada por Albino Álvarez, que contempló, fundamentalmente, la limpieza de 95000 cuadros de la película, su escaneo a 2k, el ajuste de su velocidad a 24 pies por segundo y la incorporación de una partitura de José María Serralde, que perfeccionaba la hecha por él mismo para interpretar en vivo durante las exhibiciones públicas de la restauración analógica.

Como resultado se logró la espléndida cinta que se reproduce en el DVD que se comenta; el producto incluye como extras un corto de cinco minutos donde se resumen detalles técnicos y una galería de imágenes en la que se reproducen fotografías publicitarias, carteleras de diarios que anunciaron el estreno y fotogramas en los que se compara el antes y el después de la restauración. Un lujoso libro adjunto de 128 páginas ofrece en textos e imágenes información complementaria sobre la película, su director y el Centro Cultural Cinematográfico que la produjo, y da cuenta de su rescate, de sus restauraciones y de la creación de su complemento musical.

La filmación de *El tren fantasma* se realizó en las últimas semanas de 1926. A partir de febrero de 1927 comenzó a exhibirse, primero en Orizaba y Veracruz, y después en México (en diez cines simultáneamente), Monterrey y Guadalajara, llegando incluso a tener, en 1928, proyecciones en algunas ciudades del sur de Estados Unidos. Otras dos cintas del Centro Cultural Cinematográfico dirigidas también por García Moreno, *Misterio* (1926) y *El puño de hierro*, no tuvieron ni de lejos una circulación tan amplia. Y es

[4] Para un documentado ensayo sobre la "historia interna" de esta cinta (y también de *El puño de hierro*) véase WOOD, David M. J. "Recuperar lo efímero: restauración del cine mudo en México". En: Noelle, Louise (ed.). *El patrimonio de los siglos XX y XX*. México: UNAM, 2011, pp. 125-158. Ahí se informa que una primera restauración de *El tren fantasma* fue realizada por Jaime Ponce Barandica para la Filmoteca de la UNAM en los años ochenta y que de ella se hicieron copias en video betacam que se incorporaron a la colección "Tesouros do Cinema Latinoamericano" coordinada por el Ministerio de Cultura de Brasil (p. 139). Esa versión carecía de intertítulos.

que *El tren fantasma* es una muy entretenida película de aventuras en la que la disputa por una muchacha entre dos personajes da lugar a raptos, escapatorias, persecuciones, peleas a puñetazos y, en resumen, mucha acción. Es particularmente atractiva la representación del medio ferrocarrilero de la ciudad de Orizaba en el estado de Veracruz, que permite mostrar a despachadores, maquinistas y obreros realizando con sus uniformes algunas labores, pero también objetos atractivos como máquinas de vapor y eléctricas, vagones, vías, túneles, puentes y postes para cables. Esa estética tan propia del cine silente internacional, que complementa la descripción local de la exuberante zona boscosa donde fueron filmadas partes de la cinta, se pone además al servicio de situaciones emocionantes como la pelea entre dos personajes sobre un tren en movimiento, el descontrol de una máquina, el rescate de último minuto por el protagonista de un viejo desmayado sobre las vías o la amenaza de que un malvado haga volar con dinamita a un tren a toda velocidad.



Fotograma de *El tren fantasma* (Gabriel García Moreno, 1926). Filmoteca de la UNAM

La restauración muestra que el director hizo un eficiente manejo de intérpretes y técnicos. El montaje paralelo da suspenso a las secuencias de acción. La fotografía retrata rostros y cuerpos desde distintas posiciones, y ofrece *close-shots*, sobreimposiciones, disolvencias y cierres en iris. En fin, las actuaciones de Carlos Villatoro en el papel del héroe y de Manuel de los Ríos en el del villano, así como de otros que hacen a personajes secundarios, se sitúan en un buen nivel profesional, mientras que Clarita Ibáñez, quien interpreta a la muchacha en disputa, tiene, al menos, belleza y simpatía. De todo el equipo que participó en la producción sólo hizo carrera cinematográfica larga Villatoro, como actor, argumentista, adaptador, anotador, asistente de dirección e incluso director de algunos documentales.[5] En cuanto a García Moreno, únicamente dirigió, además de las películas ya mencionadas, *El buitre* (1925) y el documental *Carnaval de 1926* pero, como informa Esperanza Vázquez Bernal, también fue propietario eventual del Cine Hollywood capitalino y en los años treinta fundó unos estudios y un laboratorio para filmar y procesar películas en la Ciudad de México.[6]



FICHA TÉCNICA

Título: *El tren fantasma*
Año de producción: 1926
País: México
Formato: 35 mm
Producción: Centro Cultural Cinematográfico
Dirección: Gabriel García Moreno
Fotografía: Manuel Carrillo
Intérpretes: Carlos Villatoro, Clarita Ibáñez, Manuel de los Ríos, Angelita Ibáñez, Rafael Ariza, niño Guillermo Pacheco, señor Carrera, Manuel Oropeza, Carlos Sánchez Alducín, Neto

[5] Véase DÁVALOS OROZCO, Federico y Esperanza Vázquez Bernal. *Carlos Villatoro. Pasajes en la vida de un hombre de cine*. México: Filmoteca de la UNAM, 1999.
[6] VÁZQUEZ BERNAL, Esperanza. "Filmación y época". En: *El tren fantasma. Cuadernos de Restauración de la Filmoteca*, vol. 2. México: Filmoteca de la UNAM, 2000, pp. 34-39.

Rodríguez Pasquel, señor Sánchez Tello, Enrique Rivadeneyra, vecinos de Orizaba, y maquinistas, despachadores y garroteros del gremio ferrocarrilero.
Estreno: 5 de febrero de 1927, en el Teatro Llave de Orizaba
Archivo: Filmoteca de la UNAM



Fotograma de *El tren fantasma* (Gabriel García Moreno, 1926). Filmoteca de la UNAM

Fichas técnicas de las restauraciones

Analógica
Coordinación: Francisco Gaytán Fernández
Restauración editorial: Esperanza Vázquez Bernal
Edición: Manuel Rodríguez
Asistencia técnica: José Antonio Valencia
Laboratorio: José A. Ramírez
Traducción al inglés: Martín Soto, Angie Bua Gillstrap
Duración: 71 minutos
Estreno: 17 de julio de 2002, en la Sala José Revueltas del Centro Cultural Universitario, UNAM

Digital

Coordinación: Albino Álvarez

Catalogador: Ángel Martínez

Laboratorio: Labodigital S.A. de C.V.

Música: Ensamble Cine Mudo (Omar Álvarez, Roberto Zerquera y José María Serralde, bajo la dirección de este último); grabación, mezcla y masterización: Marcos Santana y Salvador Tercero; asistente de producción: José Antonio Hernández

Duración: 71 minutos

Estreno: 24 de marzo de 2015, en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario, UNAM

Referencias bibliográficas

AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1920-1929*. México, UNAM, 1999.

____. *Cartelera cinematográfica 1912-1919*. México, UNAM, 2009.

DÁVALOS OROZCO, Federico y Esperanza Vázquez Bernal. *Carlos Villatoro. Pasajes en la vida de un hombre de cine*. México: Filmoteca de la UNAM, 1999.

GARCÍA BLIZZARD, Mónica. "Whiteness and the Ideal of Modern Mexican Citizenship in *Tepeyac* (1917)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, 2015, pp. 72-95. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/15. [Acceso: 10 de marzo de 2020].

MARTÍNEZ, Ángel. "El patrimonio fílmico de la Revolución Mexicana", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, 2016, pp. 278-288. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/65 [Acceso: 10 de marzo de 2020].

MIQUEL, Ángel y David M. J. Wood. "Introducción al dossier 'El cine de compilación de la Revolución Mexicana'", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, 2016, pp. 6-12. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/87 [Acceso: 10 de marzo de 2020].

MIQUEL, Ángel. "*El automóvil gris*", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica,* n. 2, 2016, pp. 265-277. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/73. [Acceso: 10 de marzo de 2020].

RAMEY, James. "Conquest and Dialogism in *Tepeyac* (José Ramos, Carlos E. González and Fernando Sáyago, 1917)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica,* n. 2, 2016, pp. 246-254. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/93. Acceso: 10 de marzo de 2020].

RAMÍREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Cineteca Nacional, 1989.

VÁZQUEZ BERNAL, Esperanza. "Filmación y época". En: *El tren fantasma. Cuadernos de Restauración de la Filmoteca,* vol. 2. México: Filmoteca de la UNAM, 2000, pp. 24-57.

WOOD, David M. J. "Recuperar lo efímero: restauración del cine mudo en México". En: Noelle, Louise (ed.). *El patrimonio de los siglos XX y XXI*. México: UNAM, 2011, pp. 125-158.

Fecha de recepción: 26 de marzo de 2020
Fecha de aceptación: 9 de septiembre de 2020

Para citar este artículo:

MIQUEL, Ángel. "*El tren fantasma* (México, Gabriel García Moreno, 1926)". En: *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica,* n. 6, diciembre de 2020, pp. 522-531. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/266 > [Acceso dd.mm.aaaa].

---

* **Ángel Miquel** (Torreón, Coahuila, 1957) es profesor en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México. Ha publicado antologías de crítica cinematográfica, biografías de pioneros y ensayos sobre cine silente. Entre sus libros recientes están *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948* (México: UNAM, 2016) y *Ponchos y sarapes. El cine mexicano en Buenos Aires, 1934-1943* (Nueva York: Peter Lang, 2020). E-mail: miquel@uaem.mx.


0
Entrevistas

¿Qué pasa con la Cinemateca Brasileira?

Entrevistas sobre la crisis de esta institución en 2020

Gloria Diez y Fabricio Felice*



Carlos Roberto de Souza, curador de la Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, en el discurso inaugural de la segunda edición del evento. Cinemateca Brasileira, agosto de 2008. Foto: Archivo personal

Para quienes acompañaron de cerca al campo de la preservación audiovisual brasileña durante las últimas dos décadas, constituye un hecho indiscutible que la Cinemateca Brasileira tiene una trayectoria notoriamente exitosa. Durante años, esta institución fue el órgano central con el que el gobierno federal de Brasil implantó sus programas de conservación y difusión del patrimonio audiovisual brasileño. Recibió grandes fondos que fueron utilizados en sus instalaciones –con la adquisición de equipos de punta y la ampliación y modernización de su sede– y vió crecer sus colecciones audiovisuales. Paralelamente, ganó amplio reconocimiento internacional, tal como nos lo confirma su muy elogiada organización del 62° Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), en 2006. Además, durante este período continuó consolidando su relevancia en la investigación académica y la difusión de la cultura cinematográfica. Entre los muchos ejemplos que podemos

mencionar, se encuentran las seis ediciones de las *Jornadas Brasileiras de Cinema Silencioso* (*Jornadas Brasileñas de Cine Silente*), que contaron con gran afluencia de público. Con certeza este fue, dentro de la historia reciente de la institución, uno de los eventos que mejor le demostró al público general el vínculo entre conservación, difusión e investigación que un archivo cinematográfico es capaz de promover.

Así, el contraste con la desesperante experiencia vivida por la Cinemateca Brasileira en 2020 parece enorme. Las actividades han sido completamente interrumpidas; no hay acceso a las colecciones audiovisuales ni a la documentación, las investigaciones académicas y las destinadas a producciones audiovisuales se han visto forzosamente suspendidas, no se cumple con los cuidados diarios necesarios para la conservación de las colecciones ni se cuenta con el servicio de técnicos especializados, no hay acceso a las películas para su difusión externa y el laboratorio de restauración está inactivo; la institución tiene sus puertas cerradas. Las noticias sobre esta crisis reciente lograron una repercusión significativa en los medios brasileños, movilizando a empleados de la Cinemateca, a directores de cine, a investigadores universitarios, a ciudadanos y hasta a algunos políticos que suelen apoyar las causas de los organismos culturales. Estas noticias obtuvieron rápidamente un alcance internacional, activando a su vez a personalidades, festivales de cine y archivos audiovisuales extranjeros que manifestaron su preocupación respecto al rumbo de esta institución.

El contraste entre el reciente período favorable y la aún más reciente crisis es casi absurdo pero dista de ser incomprensible. Los logros de la Cinemateca Brasileira durante las últimas décadas y su actual crisis parecen tener raíces comunes; y la combinación de antiguos problemas internos (no solucionados) con una administración federal ajena a la noción de cultura, de audiovisual y de patrimonio cultural, aumenta las probabilidades de que la institución sufra daños aún mayores.

Con vistas a entender los hechos sucedidos recientemente y a ampliar la discusión entre los lectores hispanohablantes de la revista *Vivomatografías*, entrevistamos a cinco personalidades cuyas trayectorias personales y profesionales están fuertemente relacionadas a la Cinemateca Brasileira: Carlos Augusto Calil, Débora Butruce, Alice de Andrade, Eloá Chouzal y Eduardo Morettin. Presentarlos detalladamente aquí

sería una tarea que escapa a las posibilidades de esta introducción, pues sus respectivos campos de acción son muy variados, y son múltiples sus conexiones con esta institución. Carlos Augusto Calil es profesor de la Universidade de São Paulo (USP) y fue Secretario Municipal de Cultura de la ciudad. Débora Butruce es preservadora audiovisual y presidente de la Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA). Alice de Andrade, cineasta y guionista, coordinó el proyecto de restauración digital de la obra cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade. Eloá Chouzal es investigadora de imágenes y está activamente vinculada a las recientes movilizaciones en favor de la institución. Eduardo Morettin es historiador de cine, investigador y también profesor de la USP.

Las entrevistas fueron realizadas por escrito, y originalmente en portugués, entre octubre y noviembre de 2020. Hemos optado por realizar las mismas preguntas a cada uno de los cinco entrevistados, con el fin de ofrecerle al lector de *Vivomatografías* una variedad de consideraciones respecto de ciertos hechos divulgados a lo largo de este año, ya bastante conocidos para quien acompaña el tema de cerca. También invitamos a cada entrevistado a comenzar sus entrevistas con un relato personal respecto de los orígenes de su relación con la Cinemateca Brasileira. A su vez les solicitamos una descripción sobre la crisis actual de la institución y una evaluación del papel que los archivos fílmicos latinoamericanos pueden desempeñar junto a la comunidad internacional de preservación audiovisual. Por otro lado, les preguntamos a los entrevistados cuál sería en su opinión el mejor modelo administrativo para la Cinemateca Brasileira, en el contexto de un marco político brasileño tan contrario al diálogo en favor de la cultura.

En las próximas páginas, los entrevistados hablan de los pros y los contras de los modelos de gestión de los que el Estado brasileño dispone para lidiar con sus instituciones culturales, de la multiplicidad de conexiones que un archivo cinematográfico tiene con la vida de un país y de las perspectivas para la superación de la crisis que vive la institución. Pocas, si consideramos las opciones que ellos nos presentan, y que nos llevan a intuir que el 2021 será un año igualmente difícil para la Cinemateca Brasileira.

Entrevista a Carlos Augusto Calil



Carlos Augusto Calil. Foto: gentileza del entrevistado

Gloria Diez y Fabricio Felice: ¿Cuál es tu relación con la Cinemateca Brasileira? A través de un breve resumen, ¿podrías contarnos de qué manera tu vida se relaciona con esta institución?

Carlos Augusto Calil: Mi vinculación con la Cinemateca Brasileira se remonta a 1975. Ese año, su fundador, Paulo Emilio Sales Gomes, decidió reactivarla pues esta permanecía formalmente abandonada desde 1964, cuando habían fracasado todos los intentos de viabilizar la institución privada con fondos públicos. El autor de *Jean Vigo* y de *Vigo, dit Almereyda* parecía ser consciente de la cercanía de su fin –de hecho murió en 1977, a los 60 años– y tenía prisa por transferirle la institución a una nueva generación.

Soy parte de esa nueva generación de discípulos; mi primera tarea oficial fue regularizar jurídicamente a la Fundação Cinemateca Brasileira. Pude cumplir esa tarea solamente porque en esa época trabajaba en la Secretaría Municipal de Cultura de San Pablo como asesor del entonces secretario Sabato Magaldi, quien garantizó todo el apoyo administrativo.

Después, Paulo Emilio me encargó un plan para que la Cinemateca Brasileira asumiera un rol relevante en la preservación de películas. Inicialmente, empecé a investigar qué capacidad tenían los laboratorios cinematográficos comerciales para dedicarse también a esta operación, ya que su principal actividad era procesar las copias en color de películas extranjeras que se estrenaban en el mercado brasileño.

Luego noté que iba a ser imposible contar con ellos para el tratamiento de películas antiguas en blanco y negro, muy dañadas por el paso del tiempo. Ya no preparaban baños para el procesamiento de soportes en blanco y negro y sus copiadoras y reveladoras habían sido desactivadas. No nos quedó otra alternativa que montar en la propia Cinemateca un módulo de laboratorio de procesamiento en blanco y negro. Ello fue posible solamente porque adquirimos aquellos equipos de los laboratorios comerciales que habían quedado en desuso.

Las primeras películas restauradas fueron el largometraje *Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1952), a partir de una copia proveniente de la Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, y el cortometraje *Reminiscências*, de Aristides Junqueira, que contenía un fragmento filmado en 1909 y que nos había sido enviado por investigadores de la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Recién abierto, el Laboratorio de Restauración de la Cinemateca Brasileira ya se convertía en una referencia nacional.

En 1976, me enviaron como representante de las dos cinematecas brasileñas al *II FIAF Summer School*, realizado en Babelsberg, Berlín. Mi objetivo era adquirir conocimientos sobre cómo tratar soportes en nitrato de celulosa en etapa de hidrólisis de emulsión. Volví frustrado; tampoco los alemanes sabían cómo hacerlo. Allá no había soportes que estuvieran en tales condiciones. El curso me resultó útil

para sistematizar el proceso de evaluación de los daños en las películas antiguas, metodología que implementamos rápidamente en la Cinemateca Brasileira.

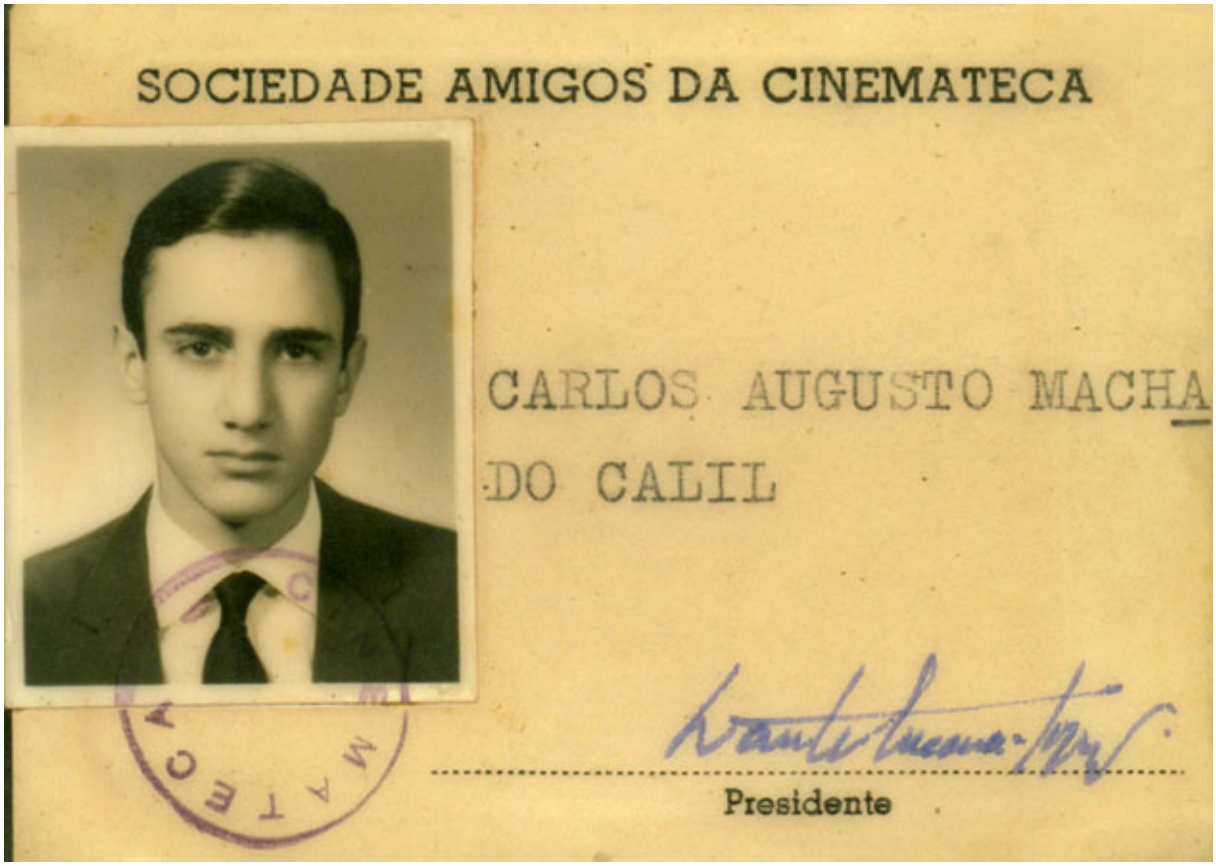
En 1979, asumí como Director Cultural de la Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), una empresa estatal brasileña dedicada a la producción y la distribución de películas. Desde esa posición privilegiada pude ayudar a las cinematecas en Río y San Pablo, al Centro Brasileiro de Preservação Cinematográfica, e implantar el proyecto *Filmografia* en la Cinemateca Brasileira.

Sin embargo, mantener a los órganos culturales en Brasil, donde el mecenazgo no es habitual, es duro. Durante años, la Cinemateca Brasileira sobrevivió gracias a proyectos eventuales patrocinados por el poder estatal. Esta situación inestable generaba una discontinuidad en los procesos, debido a la rotación de la mano de obra. En 1984, la Cinemateca volvió a enfrentar una aguda crisis financiera que amenazó con paralizarla y con el despido de todo su cuerpo técnico. Entonces surgió una oportunidad inédita: ser absorbida por el gobierno federal, manteniendo su autonomía. Y así se hizo.

En la práctica, esta autonomía significaba que su política institucional estaba garantizada por un Consejo que reunía representantes del poder estatal y de la sociedad –cineastas, profesores, críticos de cine, investigadores, empresarios–, quienes constituían su mayoría. Su director era elegido por este Consejo y nombrado por el gobierno. Una gestión compartida con el objetivo de proteger un patrimonio público que había empezado a conformarse por iniciativa de particulares.

De 1987 a 1992 asumí la dirección ejecutiva de la Cinemateca Brasileira, período en el cual se creó la Sala Cinemateca, un cine con 300 butacas que exhibía ciclos retrospectivos de John Ford, Andrei Tarkovski, François Truffaut, Fritz Lang, Max Ophüls, Yasujiro Ozu, Kenzo Mizoguchi, etc., y promocionaba preestrenos de películas brasileñas y extranjeras. Durante mi gestión, el municipio de San Pablo le entregó a la Cinemateca Brasileira la concesión del edificio del antiguo Matadero municipal, donde se instaló su sede definitiva.

En 2010, fui elegido para integrar el Consejo, así que pude seguir la crisis que se instaló a partir de 2013.



Carné de miembro de la Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC) de Carlos Augusto Calil, alrededor de 1968. Foto: gentileza del entrevistado

GD/FF: En muchas entrevistas, reportajes y textos publicados en Brasil recientemente, la crisis que enfrenta la Cinemateca Brasileira en 2020 parece tener un carácter múltiple: institucional, administrativo, legal y político. Teniendo en cuenta la publicación de esta entrevista en español, dirigida a muchos lectores que quizás desconocen los pormenores de este episodio, ¿cómo explicarías la actual crisis de la Cinemateca Brasileira y su causa?

CAC: La Cinemateca Brasileira, una vez que fue incorporada por el gobierno federal, pasó a formar parte de los órganos del Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); fue reconocida como un Museo de Cine. Dado que los empleados recibían sus sueldos, la subsistencia y estabilidad de la Cinemateca estaban

garantizadas, aunque no recibía inversión estatal. Cuando había inversiones, eran el resultado de un proceso continuo de captación de recursos en el nivel privado y en otras instancias gubernamentales. Por ejemplo, su primera sede, en el Parque da Conceição, en San Pablo, fue ofrecida por el municipio.

Cuando en 1990 asumió el primer presidente electo de Brasil después de la dictadura militar, uno de sus primeros actos fue disolver los órganos gubernamentales de fomento al cine. La Cinemateca Brasileira sólo se salvó del exterminio porque estaba asociada a los órganos del IPHAN. Permaneció de esta manera hasta 2003, cuando fue transferida a la Secretaría de Audiovisual del Ministerio de Cultura y pasó a ser utilizada como instrumento de política cultural en el campo audiovisual. Lo que a todos les pareció un ascenso institucional, con el aporte de grandes recursos, en verdad debilitó inmensamente a la Cinemateca Brasileira, pues la involucró en la arena política, tóxica por naturaleza.

La Cinemateca vivió entonces su apogeo, desarrollando acciones internas relevantes y, externamente, programas de interés para el gobierno. En ese momento consolidó su prestigio internacional, pues su Laboratorio de Restauración pasó a ser considerado uno de los cinco más importantes del mundo. Cuando la Cinemateca fue anfitriona del Congreso Anual de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), pudo exhibir a todos los invitados su suntuosa sede.

Esa "edad de oro" duró hasta 2013, cuando el gobierno sucesor –del mismo partido que el anterior, por cierto–, decretó para sorpresa general una intervención de la Cinemateca Brasileira, despidiendo sumariamente a su director y suspendiendo el nombramiento del Consejo. El alegato fue por irregularidades administrativas. Entonces, la Cinemateca fue sometida a una investigación pormenorizada de las cuentas de la Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), que duró tres años y durante la cual no se descubrió nada relevante. Se redujeron drásticamente sus recursos financieros y su fuerza de trabajo. La Cinemateca estaba siendo castigada por haberse destacado en el escenario cultural del país. La crisis de la Cinemateca Brasileira es, así, esencialmente **política**.

Como el gobierno no realizó concursos públicos en 30 años, los empleados fueron gradualmente jubilándose, hasta el punto en que no quedó ningún empleado público. Actualmente, la institución es conducida por técnicos temporales, sin estabilidad contractual. En otras palabras, hoy la Cinemateca depende de un contrato de gestión entre el gobierno y una Organización Social (OS), sin perspectiva de continuidad a largo plazo y sin seguridad legal.

En 2018, la Cinemateca Brasileira fue eliminada del organigrama del Ministerio de Cultura y pasaron su gestión a una institución especializada en televisión educativa, sin conocimientos técnicos para administrar colecciones audiovisuales. Esta institución estaba vinculada al Ministerio de Educación. Al llegar al fin del contrato, la Cinemateca quedó en un limbo. No se renovó el contrato, pero tampoco se pudo volver a la administración directa de la institución. En la actualidad está cerrada y sin ningún tipo de soporte técnico, pues todos sus colaboradores fueron despedidos. Así, la crisis es también **administrativa**.

La otra vertiente de la crisis proviene del origen de la Cinemateca Brasileira, creada como una fundación privada por grupos de la sociedad civil. Cuando resultó inviable mantenerla en el ámbito privado, pues ya no había cómo financiar los gastos de un órgano de preservación, el Consejo de la Fundação Cinemateca Brasileira donó la institución a la Fundação Nacional Pró-Memória. En este acto se crearon dos prerrogativas: que su sede no podría ser trasladada a otro lugar fuera de San Pablo y que su gobierno sería ejercido por un Consejo Asesor compuesto por 35 miembros, con representantes de las tres instancias gubernamentales, pero con amplia mayoría proveniente de la sociedad civil. Era el final del régimen de la dictadura militar y esta fue una conquista muy importante. En aquel momento se inauguró una asociación creativa entre el gobierno y la sociedad civil que fue respetada desde 1984 hasta 2013. En el pasado, este consejo impidió interferencias de ministros y de autoridades que procuraban apoderarse de la Cinemateca. Esta es su principal característica **institucional**.

Como el gobierno no respetó las salvaguardas ni las restableció, se hizo necesario judicializar el tema, que ahora está en las manos del Ministerio Público Federal. Los

abogados del gobierno intentan convencer a la Justicia de que las prerrogativas han perdido validez, pero tenemos la convicción de que ellas siguen vigentes. En este campo, la crisis es **legal**.

GD/FF: Basándote en tu larga experiencia profesional en la administración pública, en particular en tus trabajos en Embrafilme y en la Secretaría Municipal de Cultura de San Pablo, ¿cuál sería, desde tu punto de vista, el mejor modelo de gestión para la Cinemateca Brasileira?

CAC: La Cinemateca debe permanecer en el gobierno federal pues su actuación es de ámbito nacional e internacional; necesita volver al organigrama del poder ejecutivo, vinculandose a los órganos del patrimonio histórico y artístico, reconquistando los puestos de dirección. Su personal deberá ser reconstituido por medio de concursos públicos para el sector administrativo. Y para las actividades propias a la misión de una cinemateca, donde la mano de obra es altamente especializada, estos servicios deben ser ejecutados por la Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), a través de un convenio laboral con el gobierno.

Los fondos serían compartidos: el presupuesto federal garantizaría los sueldos y los gastos y un porcentaje del Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)[1] de la Agência Nacional do Cinema (ANCINE) sería destinado a las inversiones en preservación y restauración audiovisual. Los gobiernos del estado y del municipio de San Pablo destinarían asignaciones anuales a la SAC para programas de difusión cultural en sus respectivos territorios. Mecenas privados asumirían proyectos específicos: festivales, publicaciones, circulación internacional, etc. El Consejo Asesor estaría a cargo de la coordinación, definiendo la política cultural de la institución.

GD/FF: En algunas de tus declaraciones recientes, has señalado algo que consideras una peculiaridad de la Cinemateca Brasileira: la institución es un órgano público, bajo la administración federal, pero tiene una autonomía operativa garantizada por

[1] Ver: *Fundo Setorial do Audiovisual*. Disponible en: https://fsa.ancine.gov.br/?q=o-que-e-fsa/introducao [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

sus estatutos, que asignan la existencia de un consejo asesor y un directorio elegido por este consejo. ¿Crees que existe una dificultad para comprender este perfil institucional entre los agentes políticos que tienen relación con la Cinemateca Brasileira, sean ellos del Estado o de la comunidad audiovisual, y que esto contribuye a la crisis? ¿Podrías explicarnos por qué?

CAC: La dificultad de comprensión está ubicada en el poder estatal. Este tiende a centralizar las decisiones y la ejecución administrativa y financiera, generando gran ineficiencia. Es una tendencia histórica en un país donde hay hipertrofia del poder central. Otra dificultad es la colaboración entre los gobiernos federal, estatal y municipal. En general, en Brasil estos gobiernos compiten entre sí y se superponen uno al otro, entrando así en contradicción con la perspectiva de complementariedad. Por último, los mecenas de la sociedad civil no confían en los acuerdos de colaboración con el gobierno, y prefieren actuar por cuenta propia, con la condición de financiación mediante la renuncia fiscal del Estado.

La configuración propuesta no es habitual para una institución compleja. Pero no es inédita. Las universidades públicas en Brasil disfrutan de una autonomía semejante.

GD/FF: Este episodio reciente de la Cinemateca Brasileira nos recuerda que la historia de los archivos fílmicos latinoamericanos incluye crisis, conflictos y/o escasez de recursos y, muchas veces, son estas las noticias que llegan al circuito de información internacional. Pensando más allá de sus crisis, ¿qué rol tienen los archivos fílmicos latinoamericanos en los debates de la comunidad internacional de la preservación audiovisual?

CAC: Creo que la fragilidad institucional de los archivos fílmicos latinoamericanos viene de la propia situación de la producción cinematográfica nacional, extranjera en su territorio. Con la dominación secular de los mercados nacionales por el cine norteamericano, las audiencias asocian naturalmente cine a cine extranjero. En este cuadro, ¿qué debería ser preservado? La trayectoria de nuestra colonización cultural y los esfuerzos dirigidos a la emancipación.

Entrevista a Débora Butruce



Débora Butruce. Foto: gentileza de la entrevistada

Gloria Diez y Fabricio Felice: ¿Cuál es tu relación con la Cinemateca Brasileira? A través de un breve resumen, ¿podrías contarnos de qué manera tu vida se relaciona con esta institución?

Débora Butruce: Mi relación con la Cinemateca Brasileira comenzó al mismo tiempo que tuve el primer contacto con el campo de la preservación audiovisual, al cursar la asignatura llamada, en esa época, Preservación y Restauración de Películas, como parte de la licenciatura en Cine en la Universidade Federal Fluminense (UFF). Participé de la primera camada en el año 2000 y durante este período visité por primera vez la institución, ya en su sede en la Vila Mariana, San Pablo. Recuerdo el impacto que causó en mí aquella experiencia, que terminó llamando mi atención para un nuevo campo profesional. A partir de aquel momento, se estrecharon e intensificaron tanto mi relación con la preservación audiovisual como con la Cinemateca Brasileira. Me

enamoré del campo de la preservación y sigo enamorándome, a pesar de las dificultades, que no son pocas. En 2005, ya contando con algunos años de experiencia profesional en los que pasé por la Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro y, después por el Arquivo Nacional, fui seleccionada para la I Pasantía en Restauración Digital, una iniciativa de formación ofrecida por el proyecto de restauración de la obra cinematográfica del cineasta brasileño Joaquim Pedro de Andrade, realizado en colaboración con la Cinemateca Brasileira. Durante dos meses, el grupo de pasantes de distintos países de Latinoamérica iba casi a diario a la institución para seguir las etapas del proceso de restauración que se realizaban en su laboratorio, además de asistir a proyecciones y clases con empleados de otros departamentos y con colaboradores externos. También en este período fue que empecé a frecuentar sus salas de proyección, incluso realizando la primera función itinerante del Cachaça Cinema Clube, cineclub mensual dedicado al cortometraje brasileño que unos amigos y yo organizábamos en el Cine Odeon, en Río. Habíamos establecido una colaboración con el Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo y, desde 2004, ofrecíamos galardones en el evento, así que en 2005 hicimos la primera función del cineclub en San Pablo, justo en la Cinemateca Brasileira. Cuando empecé a trabajar en el Centro Técnico Audiovisual (CTAv), en Río, a principios de 2007, mi relación con la institución se estrechó definitivamente, pues los dos órganos estaban bajo la administración del Ministerio de Cultura. Inicialmente era un contacto más bien puntual, pero se volvió recurrente después de que se estableció una colaboración entre las dos instituciones para la ejecución del proyecto Banco de Conteúdos Culturais, en 2009. Las visitas y reuniones en la Cinemateca Brasileira eran regulares, pues yo coordinaba técnicamente el proyecto desde el CTAv, hasta la interrupción de la colaboración a principios de 2012. Mi relación con la institución se intensificó también como investigadora, desde que ingresé, en 2016, en el doctorado del Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais de la Escola de Comunicações e Artes (ECA) de la Universidade de São Paulo (USP). Y desde el principio de 2020, cuando la grave crisis que enfrenta ahora la institución se presentaba públicamente con sus primeras y tímidas señales, vengo actuando más fuertemente en su defensa a través de la Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA). Soy miembro del

directorio de la asociación desde 2014 y su actual presidente para el período 2020-2022. Es decir, a lo largo de estos 20 años mi relación con la Cinemateca Brasileira está fundada en múltiples aspectos: como estudiante, miembro del público frecuente, proveedora de servicios, curadora de funciones de cine realizadas en su sede, investigadora y, por último, como militante. Esta relación de distintos niveles ha contribuido enormemente a mi formación como profesional de preservación audiovisual y ha marcado mi trayectoria.

GD/FF: En muchas entrevistas, reportajes y textos publicados en Brasil recientemente, la crisis que enfrenta la Cinemateca Brasileira en 2020 parece tener un carácter múltiple: institucional, administrativo, legal y político. Teniendo en cuenta la publicación de esta entrevista en español, dirigida a muchos lectores que quizás desconocen los pormenores de este episodio, ¿cómo explicarías la actual crisis de la Cinemateca Brasileira y su causa?

DB: La trayectoria de la institución está marcada por muchas crisis, y creo que la actual tiene raíces más antiguas que la que empezó en 2013, tras la intervención de la Cinemateca Brasileira por la entonces ministra de cultura Marta Suplicy. La institución pasó al modelo de gestión por Organización Social (OS) en 2018 y desde entonces la administraba la Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (ACERP). Esta OS ya tenía bajo su gestión al canal de televisión educativa TV Escola a través de un contrato con el gobierno federal firmado con el Ministerio de Educación, e incorporó la administración de la Cinemateca Brasileira por medio de una adición del contrato principal, que tuvo como interventor al Ministerio de Cultura, entonces encargado de la institución. Como el Ministerio de Educación finalizó el contrato principal en diciembre de 2019, interrumpió la asignación presupuestaria, y la ACERP asumió los costes de la Cinemateca Brasileira con fondos propios hasta marzo de 2020, momento en que la situación empeoró y las noticias empezaron a llegar a la prensa. Desde marzo hasta agosto hubo varios intentos de solucionar la cuestión, con gran repercusión mediática, pero sin éxito. El 7 de agosto la ACERP le devolvió las llaves y el control administrativo de la institución al gobierno federal, que efectuó contrataciones de emergencia de una brigada contra incendios, vigilancia y servicio de limpieza para los edificios. Los

contratos de los empleados de la OS fueron rescindidos en marzo de 2020 y actualmente la empresa no dispone de ningún personal técnico especializado. Hay negociaciones en proceso para que la Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC) se encargue durante tres meses de la institución, en carácter de emergencia, contratando personal hasta que una nueva OS asuma la gestión. Para este periodo de tres meses, la SAC contará con fondos originados de enmiendas parlamentarias negociadas por el municipio de San Pablo. Se esperaba que la SAC asumiera el último octubre, pero las negociaciones aún están en curso. Dicho esto, creo que la actual crisis está relacionada, considerando en principio su aspecto general, con la manera en que el Estado brasileño trata al patrimonio audiovisual. No hay política estatal para esta área, no hay planificación a largo plazo. Y esto no es nuevo. Es urgente el establecimiento de una política estatal para la preservación audiovisual, de carácter nacional, que garantice la estabilidad que necesita un órgano como la Cinemateca Brasileira. Para la Cinemateca y para las docenas de instituciones para la memoria que existen en los distintos estados brasileños. Se necesitan políticas, no sólo acciones puntuales, las cuales tienen efectos a corto plazo, pero no se sostienen a largo plazo pues están siempre sujetas a la visión del gobierno de turno. Desde un punto de vista más específico, creo que el modelo administrativo adoptado en 2018, considerando la manera como se tramitó la contratación, provocó un embrollo legal con consecuencias nefastas pues creó *impasses* que involucran a distintas partes con diversas responsabilidades: la Cultura cambió de Ministerio para Secretaria, ubicándose inicialmente en el Ministerio de Ciudadanía y, después, en el Ministerio de Turismo. Hay que recordar que fue con el Ministerio de Educación que se firmó el contrato que incorporaba la gestión de la Cinemateca Brasileira a través de una adición contractual. Además, como la estructura administrativa de la institución salió del ámbito federal, en noviembre de 2019 se destituyó a los últimos empleados públicos que quedaban, cerca de diez, tras la no resolución de un problema administrativo relacionado a la gestión por Organización Social. Se supone que la gestión por OS no contempla el pago de servidores públicos. El problema ha persistido hasta el momento y los empleados corren el riesgo de sufrir sanciones por el tiempo que siguieron en la institución durante la vigencia del contrato con la OS, incluso obligándolos a devolver bonificaciones laborales y otras sumas. Mientras tanto, cinco empleados se jubilaron,

varios de ellos con décadas de experiencia. En otros momentos de crisis, siempre hubo al menos algunos empleados que permanecieron en la institución, y eso parece haber impedido daños mayores. Hace por lo menos 3 meses que no va nadie del personal técnico especializado a la institución –y, desde marzo de 2020, los empleados ya iban esporádicamente a su sede debido a la pandemia de coronavirus. Es decir, la Cinemateca Brasileira permanece sin seguimiento técnico desde hace unos ocho meses. Aún no es posible dimensionar los problemas que puede causar este largo intervalo, pero la situación es grave. A mí me parece que la crisis actual es un tema estructural de inestabilidad institucional provocada por la falta de políticas estatales consistentes que garanticen la salvaguardia del patrimonio audiovisual brasileño y de las instituciones que se dedican a tal tarea; y también por la falta de cuidado del gobierno actual, que finalizó el contrato con la OS que administraba la Cinemateca Brasileira pero no ofreció ninguna alternativa viable (y rápida).



Débora Butruce en la manifestación SOS Cinemateca Brasileira en junio de 2020. Foto: gentileza de la entrevistada

GD/FF: El pasado enero, adelantándose a las manifestaciones públicas en favor de la Cinemateca Brasileira, más frecuentes a partir de mayo, la Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) publicó una carta[2] que ya cuestionaba la eficacia del modelo de administración adoptado por la institución, a cargo de una organización social desde 2018. Como profesional del campo de la preservación audiovisual y presidente de la ABPA, ¿qué modelo de gestión indicarías como el más adecuado para la Cinemateca Brasileira?

DB: Creo en el modelo de administración estatal, siempre y cuando el Estado brasileño cumpla con sus responsabilidades de manera adecuada. Sin embargo, una reubicación de la Cinemateca Brasileira dentro del organigrama gubernamental podría quizás traer beneficios, como por ejemplo una posible vinculación con el Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), que dispone de normativas para instancias como la Sociedad de Amigos, lo cual, en el caso de la Cinemateca Brasileira con su Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), resultaría bastante útil. Además, el patrimonio audiovisual, aunque se haya constituido como algo aparte dentro del concepto más amplio de patrimonio, tiene en su naturaleza principios muy ligados al campo patrimonial. En verdad, eso sería la vuelta de la Cinemateca Brasileira a este ámbito, pues debemos recordar que estuvo vinculada al Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) hasta 2003, cuando su administración pasó a la Secretaría de Audiovisual. En retrospectiva, tal vez no haya sido la mejor decisión para la institución, pues la preservación no es efectivamente tratada como un eslabón de la cadena audiovisual, que (todavía) se basa en el trío producción-distribución-exhibición. Aunque ha aumentado la concientización acerca de la importancia de la preservación audiovisual, sobre todo durante las últimas dos décadas, aún tenemos un largo camino por recorrer. Más allá de la crisis actual y su resolución, que es absolutamente urgente y para la cual estamos todos movilizados –tanto la ABPA así como otras asociaciones y grupos de la sociedad civil–, es importante pensar acerca de qué Cinemateca Brasileira deseamos para el futuro. Y es precisamente en este punto

[2] Ver: *Carta aberta em defesa da Cinemateca Brasileira (SP) e da Cinemateca Capitólio (RS)*, 21 de enero de 2020. Disponible en: http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/noticias/63-carta-aberta-em-defesa-da-cinemateca-brasileira-sp-e-da-cinemateca-capit%C3%B3lio-rs.html [Acceso: 22 de noviembre de 2020].

que debe centrarse la discusión sobre el modelo de administración por organización social. ¿Es este el modelo más adecuado, especialmente para una institución de la memoria que necesita de estabilidad y de continuidad en la planificación y ejecución de sus acciones, además de poseer características técnicas muy específicas? ¿Cuántas organizaciones sociales existen en Brasil con experiencia para administrar este tipo de órgano? El modelo de gestión por organización social tampoco es nuevo. En la década de 1990 el gobierno federal brasileño promovió una reforma administrativa y estableció el Programa Nacional de Desestatización, con el objetivo de redefinir la acción directa del Estado en actividades de competencia no exclusiva, autorizando acuerdos de colaboración con particulares que pasarían a administrar en carácter complementario los servicios públicos relacionados a la salud, la cultura, la investigación científica y la preservación del medio ambiente, bajo supervisión estatal. Esto permitió cierta flexibilización en determinados sectores de la administración pública. Sin embargo también creó otro fenómeno: la tercerización del personal técnico de las instituciones a través de algunos mecanismos de contratación como la contratación temporal por proyectos a través de entidades del tercer sector, tales como Organizaciones No Gubernamentales (ONGs) y Organizaciones de Sociedad Civil de Interés Público (OSCIPs). Este fenómeno ya venía sucediendo en la Cinemateca Brasileira, donde la mayoría de sus empleados eran tercerizados. Yo misma, que trabajo hace veinte años en este campo, pasé once de ellos trabajando en instituciones públicas como tercerizada, es decir sin ninguna estabilidad profesional o derechos laborales. Esto es pésimo para los empleados y muy malo para las instituciones, pues a menudo se pierde todo el tiempo y el dinero estatal invertido en la formación de personal, porque la mayoría acaba cambiando de área profesional debido a la inestabilidad. Yo, por ejemplo, pasé meses esperando la recontratación entre el fin de un proyecto y el principio de otro. Desafortunadamente, esta realidad no es exclusivamente mía, sino de la gran mayoría de mis compañeros de profesión. Un dato importante: la Cinemateca Brasileira pasó a la administración estatal en 1984, es decir, hace 36 años, y nunca en su historia se realizó ningún concurso público para la contratación de personal para la institución. Los empleados que ya trabajaban en la Cinemateca se

convirtieron en empleados públicos cuando el Estado la incorporó. Brindo estos datos para enfatizar que las raíces de los problemas son mucho más profundas…

En esa línea de fomento a las alianzas público-privadas, la Ley Federal nº 9.637/98 reguló la actuación de las Organizaciones Sociales (OSs), entidades privadas sin fines de lucro, identificadas como "tercer sector" (como las ONGs y las OSCIPs) para que actúen en forma complementaria con el Estado en actividades socialmente relevantes, sin integrar la administración estatal, pero legitimadas por el "principio constitucional de subsidiariedad". Es decir, que autoriza a compartir las atribuciones estatales con la sociedad, en favor del Estado Social de Derecho, recibiendo fondos estatales. Este es un punto importante. Podemos señalar que sería inconstitucional que una organización social se haga cargo de las responsabilidades del Estado sobre la cultura (como defienden algunos estudiosos en el caso de la salud, por ejemplo), por violar el artículo 215 de la Constitución Federal brasileña de 1988, que determina que "el Estado garantizará a todos el pleno ejercicio de sus derechos culturales" y, por lo tanto, sería él el encargado de "establecer políticas públicas dirigidas a la producción, al acceso y a la preservación, con la garantía de la participación social en las instancias decisorias". Es decir, es deber del Estado cuidar del patrimonio cultural. Siguiendo esta línea de pensamiento, este mecanismo constitucional requeriría que tal servicio fuera prestado directamente por el Estado, y a la Organización Social le tocaría una actuación de carácter meramente complementario. Distinto, por lo tanto, de lo sucedido con la Cinemateca Brasileira. En todo caso, creo que es importante reflexionar sobre el sentido de lo público y lo privado en Brasil, especialmente en temas relacionados al patrimonio, y en qué medida nuestro modelo de Estado posibilita o impide acciones que necesitan de más flexibilidad y agilidad –esta es una de las grandes justificaciones para la implementación de gestión por OS. Se sabe lo lento que es el aparato estatal. Pero, ¿habrá algún mecanismo entre los ya disponibles (incluso ya utilizados), que pueda ofrecer más agilidad, como por ejemplo las sociedades de amigos, que poseen regulación en el ámbito del IBRAM? ¿Será que es necesario pasar a un órgano privado la administración de la institución? Aunque los contratos con una OS incluyan mecanismos de gestión (como un consejo

administrativo, para el cual se prevé la representación de la comunidad de interés del órgano y no solo del gobierno), además de otras regulaciones, ¿son suficientes estos mecanismos de control? En tal modelo administrativo, ¿cómo incorporar algunas prerrogativas existentes en el contrato de donación de la Cinemateca Brasileira a la estructura estatal? Creo que el Estado brasileño posee suficientes herramientas para encargarse de un órgano con la magnitud y la complejidad que tiene la Cinemateca Brasileira, pero es necesaria la voluntad política para evitar errores del pasado (lejano y reciente) y mirar hacia el futuro. Es necesario que luchemos para eso, pues muchas veces la muy comentada eficacia de la iniciativa privada no se cumple en la práctica –y tenemos muchos ejemplos acerca de este tema. Los gobiernos pasan y, aunque los daños –como los que causa el actual gobierno brasileño– sean muchos, las instituciones perduran. Al menos así debería ser.

GD/FF: En aquella misma carta, se manifestaba también la preocupación de la ABPA por la situación de la Cinemateca Capitólio, con sede en Puerto Alegre, en el estado de Río Grande del Sur. Como miembro y presidente de la ABPA, ¿consideras la crisis de la Cinemateca Brasileira como un problema exclusivo de esta institución o algo que representa los desafíos y los riesgos comunes a otros archivos fílmicos brasileños?

DB: La ABPA, a pesar de ser una asociación de profesionales, sigue de cerca lo que pasa con los archivos audiovisuales brasileños.[3] La Cinemateca Brasileira es la mayor institución dedicada a la salvaguardia del patrimonio audiovisual en Brasil y una de las más grandes de Latinoamérica. Es una de las dos cinematecas latinoamericanas que posee, por ejemplo, un Laboratorio de Restauración capaz de procesar fotoquímico y digital, y es la única apta para procesar tanto soportes en blanco y negro como en color. Siendo conscientes de la dimensión de Brasil, el hecho de tener esas características vuelve a esta institución responsable por la conservación de un

[3] El campo de la preservación audiovisual tiene algunas agrupaciones que se caracterizan por reunir profesionales individuales, como la ABPA, la AMIA (Association of Moving Image Archivists) o la RAPA (Red Argentina de Preservadorxs Audiovisuales), y otras que nuclean específicamente y únicamente a instituciones, como la FIAF.

volumen gigantesco de materiales, más de 250 mil rollos de películas y un millón de documentos, además de su infraestructura, cuyos edificios ocupan un área considerable. No creo que los problemas que enfrenta, como por ejemplo las fluctuaciones constantes en la cantidad de recursos financieros y la inestabilidad del personal técnico, sean distintos que los de otras cinematecas, pero el tamaño de los problemas es proporcional a la dimensión y las características del órgano, que ha crecido mucho, y de manera insostenible, durante los últimos años –tal como la actual crisis nos demuestra. El secreto es garantizar las condiciones de estabilidad para el funcionamiento a largo plazo. Sin embargo, ¿cómo se puede lograr esto en Brasil? La crisis parece ser un estado natural del campo de la preservación audiovisual en el país, por eso es que en los pocos momentos de fuerza, como los experimentados en años recientes, es necesario priorizar una planificación del trabajo que ofrezca, sobre todo, estabilidad a mediano y largo plazo.

GD/FF: Este reciente episodio de la Cinemateca Brasileira nos recuerda, tal como has apuntado arriba, que los archivos fílmicos latinoamericanos presentan una trayectoria de crisis, conflictos y/o escasez de recursos y, muchas veces, son estas las noticias que llegan al circuito de información internacional. Pensando más allá de sus crisis, ¿qué rol tienen los archivos fílmicos latinoamericanos en los debates de la comunidad internacional de la preservación audiovisual?

DB: A pesar de compartir problemas comunes, desafortunadamente aún resulta difícil ver una comunidad latinoamericana que logre pautar conjuntamente temas en la esfera internacional. Aunque la tentativa de diálogo con Latinoamérica haya aumentado durante los últimos años, las grandes asociaciones del campo de la preservación audiovisual, como la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) y la Asociación de Archivistas de Imágenes en Movimiento (AMIA), siguen siendo esencialmente europeas o estadounidenses. La presencia latinoamericana en estos espacios está creciendo, pero todavía es muy pequeña. Hay que recordar que el costo que implica ser miembro de estas asociaciones y participar de sus coloquios es muy alto para nuestras monedas, lo cual implica un impedimento considerable. La diversidad de los archivos audiovisuales latinoamericanos es inmensa, sea en relación

a sus perfiles institucionales, a los desafíos enfrentados o a las dimensiones de cada institución. Contamos con archivos audiovisuales con más de 70 años de existencia, como la Cinemateca Brasileira fundada en 1946, y otras con una trayectoria similar, como la Cinemateca Uruguaya, fundada en 1952 (recordemos que la creación de la FIAF fue en 1938, no mucho antes). Es decir, si bien hay archivos fílmicos longevos en Latinoamérica, la cuestión es la etapa de madurez institucional en la que ellos se encuentran. Es espantoso que aún tengamos que defender lo obvio a mediados de 2020: la inmensa importancia de una institución septuagenaria como la Cinemateca Brasileira, que a pesar de los altibajos de su historia, nunca ha enfrentado una crisis tan grave como la actual. Creo que debido a la situación institucional inestable de la mayoría de los archivos fílmicos latinoamericanos, hoy no es aún posible una unión más abarcadora, de carácter político, que logre fortalecer nuestra voz. En Brasil, necesitamos estrechar los lazos con los archivos fílmicos de otros países latinoamericanos y se está intentando algo en este sentido. Si hay poco diálogo entre nosotros, ¿cómo alcanzaremos colectivamente otros espacios institucionales? Además, la especificidad de algunos de nuestros problemas técnicos, por ejemplo a causa de la variedad climática del territorio, no encuentra lugar en la bibliografía disponible, que es mayoritariamente extranjera. Qué bien que cada vez más trabajos académicos aborden el tema de la preservación audiovisual. Yo misma acabo de concluir una investigación de doctorado sobre la restauración de películas en Brasil y el impacto de la incorporación de la tecnología digital y he podido confirmar que la mera transposición de soluciones internacionales no funciona en determinados casos. Durante el ejercicio de la profesión, en la faena cotidiana, sé que tampoco funciona. Creo que tenemos que dialogar más y mejor entre nosotros los latinoamericanos, promover acciones conjuntas, publicar libros sobre las especificidades de nuestros problemas y las soluciones encontradas. Fortalecernos como grupo sin borrar nuestras diferencias sea, tal vez, algo más importante que priorizar el ámbito internacional. Creo que de esa manera tendríamos más fuerza para conquistar el espacio que se nos adeuda. Tenemos mucho por enseñar.

Entrevista a Alice de Andrade



Alice de Andrade. Foto: gentileza de la entrevistada

Gloria Diez y Fabricio Felice: ¿Cuál es tu relación con la Cinemateca Brasileira? A través de un breve resumen, ¿podrías contarnos de qué manera tu vida se relaciona con esta institución?

Alice de Andrade: Cuando mi padre, el director de cine Joaquim Pedro de Andrade, murió en 1988, Ana Maria Galano, su última compañera y yo realizamos un primer inventario de los materiales disponibles de sus películas. Francisco Moreira, entonces encargado del sector de conservación de la Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, donde las películas estaban depositadas, nos presentó informes acerca del estado de conservación de los negativos y todo estaba en orden.

En 1990 me fui a vivir fuera de Brasil. Llegó la administración del presidente Fernando Collor de Mello y se desmantelaron los órganos culturales. Se extinguió la

Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme) y así todo el soporte a las actividades cinematográficas. La Cinemateca do Museu de Arte Moderna, ubicada entre el mar y una zona con tráfico intenso, pasó diez años sin recursos que garantizaran las condiciones mínimas para la conservación de películas.

En 1998, viviendo en Francia, me invitaron a organizar una muestra retrospectiva integral de la obra de mi padre, y fue cuando descubrí que los negativos de *O padre e a moça* (Brasil, 1966) y *Macunaíma* (Brasil, 1969) estaban deteriorados y no era posible obtener nuevas copias.

Empecé, entonces, una búsqueda desesperada de recursos y de otros soportes de estos títulos para salvarlos. Con la orientación de la Cinemateca Francesa, encontré un internegativo de *Macunaíma* en el laboratorio Éclair. Le envié un informe acerca de su estado de conservación a la Cinemateca do Museu de Arte Moderna, y Francisco Moreira reiteró la necesidad de restaurar la película en Francia. Pero para que la recién creada Secretaría de Audiovisual financiara la operación, era necesario el aval de la Cinemateca Brasileira, cuyo conservador jefe era entonces Carlos Roberto de Souza.

Carlos Roberto se opuso con vehemencia a que la restauración partiera de un soporte de tercera generación, y tras muchas discusiones, la Secretaría de Audiovisual acabó por hacerse cargo del proyecto. Logramos hacer la reconstrucción sonora de *O padre e a moça* en Francia, combinando el sonido de copias de tres cinematecas, y la imagen de la película quedó a cargo del Laboratorio de Restauración de la Cinemateca Brasileira.

Así empezó nuestra colaboración para restaurar toda la obra de Joaquim Pedro de Andrade. Sin embargo, muchas de las películas estaban muy deterioradas y era necesario recurrir a una restauración digital para poder recuperarlas. Entonces tuve que consultar en laboratorios cinematográficos europeos, pues en Brasil no había nadie que hiciese ese trabajo.

En 2000, Carlos Roberto fue a Londres para el Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) y pasó por mi casa de París, llevando en su

equipaje los negativos de *Macunaíma*, supuestamente inutilizables. Metimos las cajas de los negativos en el coche y nos dirigimos hacia Bélgica, donde había un laboratorio especializado en restauración digital. A excepción de una rotura en el último rollo, el negativo no estaba dañado y entró fácilmente en un escáner. Y así logramos ver por primera vez los exuberantes colores de *Macunaíma*. ¡Fue una revelación!

Con motivo del 50° aniversario de Petrobras (Petróleo Brasileiro S.A.), mi hermano Antonio le propuso a la empresa financiar la restauración de toda la obra cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade.[4] El proyecto ya estaba redactado y su presupuesto calculado. Todo fue aprobado inmediatamente.

Con el presupuesto para la restauración fotoquímica, mis hermanos Maria, Antonio y yo convencimos a Teleimage, un laboratorio de postproducción digital en San Pablo, de que aceptara el desafío de restaurar en 2K seis largometrajes y ocho cortometrajes del cineasta. Contratamos al laboratorio de la Cinemateca Brasileira para la supervisión técnica del proceso, lo que posibilitó la ampliación del personal del laboratorio y la formación de más técnicos.

Todo el proceso fue largo, costoso y delicado, ya que las herramientas digitales pueden fácilmente generar errores y cambiar las características de las películas. Así, fuimos perfeccionando un método de comprobaciones sucesivas hasta la aprobación final. Estuvimos trabajando siete años con la Cinemateca Brasileira en el desarrollo de este proyecto pionero.

Durante el primer mandato del gobierno de Lula, con Gilberto Gil en el Ministerio de Cultura y Orlando Senna en la Secretaría de Audiovisual, la producción audiovisual nacional despegó en todo Brasil, con una fuerza y originalidad impresionantes. La ley de Depósito Legal volvió obligatorio que se conservasen en la Cinemateca Brasileira copias perfectas, matrices digitales o negativos de las producciones realizadas con

[4] Ver: *Projeto de restauração digital da filmografia de Joaquim Pedro de Andrade*. Disponible en: http://www.filmesdoserro.com.br/rest.asp?p=1 [Acceso: 26 de noviembre de 2020].

recursos estatales, que finalmente fueron almacenados con excelencia en la institución.

La Cinemateca se convirtió en un extraordinario centro cultural, con sus departamentos cada vez más organizados, equipos unidos y motivados, lo que hizo de su espacio un sitio cada vez más vivo y acogedor.

En 2005, con el apoyo del Programa Ibermedia, organizamos una pasantía internacional de restauración digital de dos meses, que reunió a 12 pasantes de distintos países de Latinoamérica para el seguimiento de las actividades del proyecto.

Queríamos que nuestra experiencia privilegiada fuera sistematizada en un libro, y ahí empezaron las tensiones. El directorio de la Cinemateca Brasileira no admitía que se revelaran los errores y tropezones del proceso. Querían presentar una narrativa lisa que reafirmara la experiencia de la institución, lo que, desde mi punto de vista, no contribuía a democratizar el conocimiento que tuvimos la suerte de adquirir.

En 2006, la Cinemateca Brasileira albergó el Congreso FIAF, con éxito absoluto de organización y eficacia. No quedaban dudas de que era una institución de punta en el campo de la preservación audiovisual. Se había invertido mucho en equipos sofisticados de restauración digital. Una inversión arriesgada si consideramos las turbulencias y la falta de continuidad que suelen caracterizar a las políticas de este sector en Brasil.

Ya en 2007, último año del proyecto, la relación con el directorio de la Cinemateca Brasileira se volvió realmente muy difícil. Se notaba mucho la insatisfacción de los empleados y el departamento de conservación lamentaba la falta de inversión. Una vez finalizado el proyecto, optamos por difundir la obra restaurada de Joaquim Pedro de Andrade en colaboración con el Arquivo Nacional, en Río. De ahí, las copias circularon por todo el mundo.

Desde entonces, he perdido contacto con la Cinemateca Brasileira y no he seguido las complejidades de las crisis que comenzaron a originarse.



Grande Othelo en una escena de *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Foto: Filmes do Serro

GD/FF: En muchas entrevistas, reportajes y textos publicados en Brasil recientemente, la crisis que enfrenta la Cinemateca Brasileira en 2020 parece tener un carácter múltiple: institucional, administrativo, legal y político. Teniendo en cuenta la publicación de esta entrevista en español, dirigida a muchos lectores que quizás desconocen los pormenores de este episodio, ¿cómo explicarías la actual crisis de la Cinemateca Brasileira y su causa?

AA: Hasta donde sé, la actual crisis de la Cinemateca Brasileira se agravó a lo largo de los años, pero no sabría explicar sus pormenores.

Lo que entiendo es que el actual gobierno tiene un claro proyecto de demolición de toda la industria cultural de Brasil. La orden es arrasar con todo, bajo el pretexto de que todo se construyó sobre una ideología de izquierda. El problema, en el caso de la Cinemateca Brasileira, es que está en juego algo demasiado precioso y frágil. Toda nuestra memoria audiovisual está ahí. Y no solo la nuestra.

Hicimos la restauración de la obra cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade con rigor y dedicación sin límites. Recopilamos soportes de las películas en cinematecas de todo el mundo y los reunimos, fotograma a fotograma, en nuevos negativos y copias. La mayor parte de este trabajo está en la Cinemateca Brasileira. Afortunadamente, también tomamos el recaudo de depositar matrices digitales y otras copias en distintos archivos fílmicos del mundo. Sin embargo, me parece una pesadilla imaginar que se puede perder tanto esfuerzo. Y eso no es nada, si pensamos en todos los títulos que no disponen de material duplicado, en los millares de negativos originales únicos que la Cinemateca abriga.

Desde la sistematización del depósito legal, nosotros, los realizadores, creíamos que la perpetuidad de nuestras obras estaba asegurada. Pues entre la idea inicial de una película y su copia de exhibición hay mucho esfuerzo, está el talento de muchas personas, muchas y muchas historias.

Todo el cine silente brasileño está en la Cinemateca Brasileira... Es absolutamente aterrador, indignante e inaceptable que estemos en esta situación.

GD/FF: ¿Cuál sería, desde tu punto de vista, el mejor modelo de gestión para la Cinemateca Brasileira?

AA: A mí me parece que lo esencial para la gestión de un órgano de preservación de la memoria es tener recursos y autonomía. Lo ideal sería convertir a la Cinemateca Brasileira en una Fundación que reciba recursos gubernamentales, pero que tenga autonomía administrativa para recibir aportes externos, y que sea gestionada por un consejo que elija a su director ejecutivo y apruebe sus planes de trabajo.

Los actores de la clase cinematográfica deben participar de la administración de la Cinemateca Brasileira, pero me parece urgente que la sociedad civil tome conciencia de la importancia de tener un órgano de preservación de la memoria a la altura de nuestra producción audiovisual pasada, presente y futura.

GD/FF: Como productora cultural, directora de cine y coordinadora del proyecto de restauración de la obra cinematográfica del cineasta Joaquim Pedro de Andrade, ¿de qué manera crees que los miembros de la comunidad audiovisual en general pueden contribuir para asegurar una solidez institucional de la Cinemateca Brasileira?

AA: Tengo la impresión de que las organizaciones, asociaciones y entidades del campo audiovisual necesitan movilizarse conjuntamente. Cada uno de ellos debate el tema internamente, pero no hay una unión de todos los ámbitos para una acción común eficaz, capaz de movilizar a la sociedad con el vigor suficiente para cambiar esta situación insostenible. Porque este no es un problema particular de apenas un sector.

El país está apático y se está desmoronando. Intenté contribuir, buscando maneras de solicitar ayuda fuera de Brasil. Me dijeron que ya se estaba haciendo lo necesario, que ya se había articulado todo. Y desde entonces más de 3 meses volaron. No podemos permitir que esto se prolongue.

GD/FF: Este reciente episodio de la Cinemateca Brasileira nos recuerda que la historia de los archivos fílmicos latinoamericanos incluye crisis, conflictos y/o escasez de recursos y, muchas veces, son estas las noticias que llegan al circuito de información internacional. Pensando más allá de sus crisis, ¿qué rol tienen los archivos fílmicos latinoamericanos en los debates de la comunidad internacional de la preservación audiovisual?

AA: El rol de permanecer como reducto de resistencia a la estandarización de nuestras culturas por los medios globalizados dominantes. La conservación de nuestra memoria audiovisual es fundamental para la formación de nuevos creadores, para la educación de nuevas generaciones, para alimentar las imaginaciones de todos.

Necesitamos encontrar maneras de devolverle a nuestras imágenes su poder transformador, haciéndolas llegar a la mayor cantidad de público posible, para fortalecernos otra vez como nación, rescatando valores e ideales comunes, esenciales para la construcción de nuestro futuro.

Entrevista a Eloá Chouzal



Eloá Chouzal. Foto: gentileza de la entrevistada

Gloria Diez y Fabricio Felice: ¿Cuál es tu relación con la Cinemateca Brasileira? A través de un breve resumen, ¿podrías contarnos de qué manera tu vida se relaciona con esta institución?

Eloá Chouzal: Soy investigadora audiovisual y, por eso, viví gran parte de mi trayectoria profesional entre las colecciones fílmicas, buscando, viendo y seleccionando material audiovisual para producciones documentales, películas de ficción y exhibiciones en museos, etc. La Cinemateca Brasileira, que posee la mayor colección audiovisual de Sudamérica, es un sitio obligatorio para un investigador. En prácticamente todas las investigaciones que realicé durante mis treinta años de carrera, trabajé presencialmente en la cinemateca, lidiando con sus distintos materiales, fueran ellos películas, videos, carteles o fotografías. Tengo una relación afectiva muy fuerte con estas colecciones pues las conozco bastante en función de mi trabajo.

GD/FF: En muchas entrevistas, reportajes y textos publicados en Brasil recientemente, la crisis que enfrenta la Cinemateca Brasileira en 2020 parece tener un carácter múltiple: institucional, administrativo, legal y político. Teniendo en cuenta la publicación de esta entrevista en español, dirigida a muchos lectores que quizás desconocen los pormenores de este episodio, ¿cómo explicarías la actual crisis de la Cinemateca Brasileira y su causa?

EC: La Cinemateca Brasileira ya pasó por muchas crisis desde su fundación en 1946, pero nada se compara con la situación que enfrenta actualmente. Resumiendo, esto se debe al contexto político actual de Brasil, que también está pasando por una crisis gigantesca. Un país gobernado por la extrema derecha, con un proyecto de desmantelamiento de instituciones públicas dedicadas a las ciencias, a la cultura, a la educación, al medio ambiente, en fin, a todos los sectores por los cuales el gobierno se siente amenazado y de los que, en consecuencia, manipula noticias y datos. El gobierno de Jair Bolsonaro es, ante todo, un gobierno manipulador y mentiroso, de una ignorancia abismal. Su proyecto político busca eso: hundir al pueblo brasileño en este pozo de ignorancia infinita.

La Cinemateca Brasileira preserva y guarda la memoria, la historia del país en imágenes. Este (des)gobierno se siente amenazado por todo lo que pueda hacer pensar, reflexionar, y la historia nos lleva a este lugar de pensar nuestro presente reflexionando sobre lo que fuimos. Si fuera por el actual gobierno brasileño, la Cinemateca Brasileira ni existiría, esta es la verdad. Consideran que es un desperdicio invertir el dinero público en la preservación del patrimonio histórico.

GD/FF: Como productora e investigadora de imágenes, ¿podrías brindarnos alguna dimensión del impacto que tiene la imposibilidad de acceder a las colecciones de la Cinemateca Brasileira en la producción audiovisual, tanto brasileña como extranjera?

EC: Sí, hay muchas películas paradas por culpa del cierre de la Cinemateca Brasileira. Hay proyectos que solamente pueden completarse con las investigaciones que se estaban realizando dentro de ella. El número más reciente del cual estoy al tanto es de 150 producciones con búsquedas interrumpidas por el cierre de la institución. Por ejemplo, una producción internacional sobre Pelé y un documental sobre el actor

brasileño Grande Othelo, cuyas películas se encuentran todas en la Cinemateca Brasileira. En fin, todos dependemos de la institución para nuevas producciones. Además, otra cuestión es la del depósito legal de películas que recibieron subsidios de la Agência Nacional do Cinema (ANCINE) y cuyas respectivas productoras deben depositar una copia del título en la Cinemateca Brasileira para poder concluir su proyecto. Hay muchos trámites internos a la institución totalmente interrumpidos. La conservación de películas en soportes como el nitrato de celulosa y el acetato de celulosa exige un cuerpo técnico especializado, cotidianamente presente, cuidando, vigilando y evaluando sus condiciones. Nada de eso está sucediendo. Todos los empleados fueron despedidos y las colecciones carecen de los cuidados necesarios. Y eso es trágico, porque las películas pueden perderse, además del riesgo de incendio que provocan los materiales autoinflamables, como el nitrato de celulosa[5]. Es una situación que causa mucha preocupación, porque en 2018 perdimos el Museu Histórico Nacional en Río de Janeiro en un incendio que destruyó un palacio histórico y colecciones de un valor inestimable.

GD/FF: ¿Podrías explicarnos cómo se movilizó la sociedad civil en torno a la Cinemateca Brasileira a lo largo del 2020? Teniendo en cuenta tu relación con las acciones de grupos como SOS Cinemateca Brasileira, Cinemateca Acesa y Associação de Moradores da Vila Mariana,[6] ¿podrías señalarnos qué tipos de relaciones posibles existen entre un archivo fílmico y la comunidad en donde el mismo está situado?

EC: La movilización ocurrió espontáneamente. A medida que las personas iban viendo las noticias absurdas sobre la negligencia y el abandono por parte del gobierno en la prensa, fueron sintiendo el impulso para hacer algo. El movimiento Cinemateca Acesa, del cual participo, nació así. En una productora, creamos un grupo de WhatsApp y empezamos a incluir personas amigas de distintos campos que podían ayudarnos a replicar nuestra voz en defensa de la institución. En la Associação Paulista de Cineastas

[5] Nota de los entrevistadores: En los depósitos de películas en soporte de nitrato puede producirse la autoignición, cuando hay una gran inestabilidad climática, con elevación de la temperatura ambiente y de la humedad relativa, y hay gran densidad de material.
[6] Nota de los entrevistadores: región de la ciudad de San Pablo donde está ubicada la institución.

(APACI) crearon un grupo de trabajo para el caso de la Cinemateca Brasileira, y lo mismo sucedió en la Associação de Moradores da Vila Mariana. Estos grupos, cada cual con su especificidad pero con una preocupación común, que es la defensa de la Cinemateca Brasileira, se reunieron en la primera manifestación que hicimos frente a su sede.[7] Allí nos conocimos y decidimos unirnos en un frente único junto a los trabajadores de la institución, y así creamos el SOS Cinemateca Brasileira. Este gran frente está formado por vecinos del edificio de la Cinemateca Brasileira, por sus trabajadores, por instituciones relacionadas al cine, como la APACI y la Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), y movimientos de los cuales participan personas del campo de la cultura, como periodistas, productores, *performers*, investigadores... todos aquellos que conocen la importancia de la institución. Nuestro objetivo era hacer que más personas supieran lo que es una cinemateca y cuál es su importancia, para lograr que nuestra lucha tenga más apoyo y amplificar nuestra voz.



Manifestación SOS Cinemateca Brasileira, en junio de 2020. Foto: gentileza de la entrevistada

[7] Manifestación SOS Cinemateca Brasileira, ocurrida el 4 de junio de 2020. Ver: https://www.instagram.com/soscinematecabrasileira/ [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

Desafortunadamente, hay muchísimas personas que no conocen la Cinemateca Brasileira. Por ello, fue un desafío explicar, dar entrevistas, hacer *lives* y escribir textos para periódicos que fueran accesibles para todo tipo de personas, escuelas, facultades y audiencias públicas. Para que todos lograran entender y participar de nuestra lucha. Las redes sociales fueron muy importantes en este sentido. Creamos perfiles en Facebook y en Instagram que nos ayudaron mucho con la amplificación de nuestro movimiento.

GD/FF: Este episodio reciente de la Cinemateca Brasileira nos recuerda que la historia de los archivos fílmicos latinoamericanos incluye crisis, conflictos y/o escasez de recursos y, muchas veces, son estas las noticias que llegan al circuito de información internacional. Pensando más allá de sus crisis, ¿qué rol tienen los archivos fílmicos latinoamericanos en los debates de la comunidad internacional de la preservación audiovisual?

EC: En su coyuntura actual de crisis, la Cinemateca Brasileira recibió el apoyo de instituciones relacionadas al cine, como el Festival de Cannes, y al campo de la preservación, como la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), que recientemente editó una serie de videos cortos lanzados para apoyar esta lucha.[8] Están de nuestro lado y demuestran a la comunidad nacional e internacional que un archivo como este no tiene sólo una importancia local, si no que, por el contrario, todo lo que está guardado allí es preciado y parte de la historia de la Humanidad. El debate existe y percibimos que a los preocupantes desastres naturales que muchas veces pueden afectar a estas grandes colecciones fílmicas, se suman también los "desastres" políticos, como es nuestro caso ahora. Un gobierno que elige la destrucción de la memoria demuestra muy bien sus intenciones. Por eso tenemos que luchar, ¡resistir! Es una guerra ideológica y debemos hacer nuestra parte para evitar el exterminio de nuestra propia historia.

[8] Ver: *Video messages celebrating the Cinemateca Brasileira*, octubre de 2020. Disponible en: https://www.fiafnet.org/pages/News/Cinemateca-Brasileira-video-messages.html [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

Entrevista a Eduardo Morettin

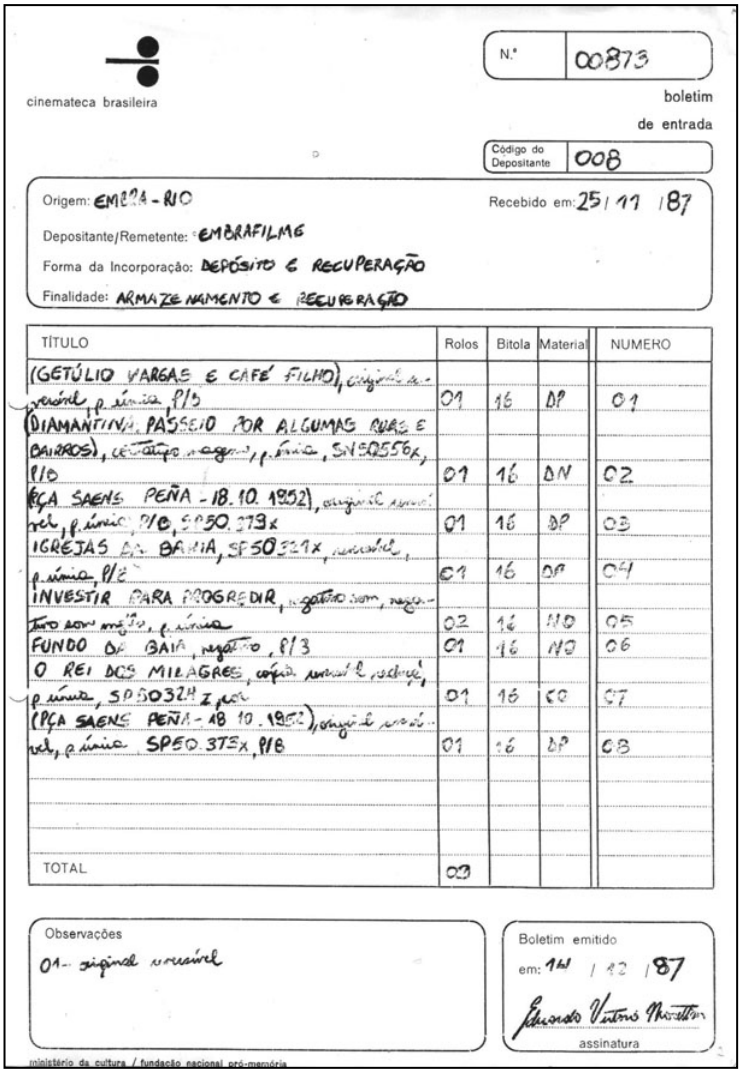


Eduardo Morettin Foto: Christina Rufatto

Gloria Diez y Fabricio Felice: ¿Cuál es tu relación con la Cinemateca Brasileira? A través de un breve resumen, ¿podrías contarnos de qué manera tu vida se relaciona con esta institución?

Eduardo Morettin: En 1986 y 1987, mientras realizaba mi licenciatura en Historia por la Universidade de São Paulo (USP) cursé, como alumno especial, las asignaturas Cine Brasileño I e Historia del Cine impartidas por Maria Rita Galvão, en el entonces curso de cine y televisión de la Escola de Comunicações e Artes (ECA) de la USP. Maria Rita, vinculada a la Cinemateca Brasileira, notó mi interés por la historia del cine brasileño y me recomendó como becario de iniciación científica por el Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) en el proyecto *Instituto Nacional de Cinema Educativo [INCE] - história e produção*, realizado por la Fundação Cinemateca

Brasileira bajo la coordinación de Carlos Roberto de Souza. De 1987 a 1988, realicé las más variadas investigaciones sobre el cineasta Humberto Mauro y el INCE. En los últimos meses del proyecto fui designado para incorporar las latas de las películas del INCE, que en ese entonces estaban siendo trasladadas de la Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme) a la Cinemateca Brasileira. Durante el día, delante de una pila de latas, mi tarea era identificar el contenido de las películas, verificar en términos generales el estado de conservación de los rollos y completar fichas de incorporación. Fueron decenas y hasta hoy guardo una copia de una de ellas en mi despacho en la USP, como señal de la importancia que tiene para mí el trabajo de archivo.



cinemateca brasileira

N.° 00873

boletim de entrada

Código do Depositante 008

Origem: EMBRA - RIO — Recebido em: 25/11/87

Depositante/Remetente: EMBRAFILME

Forma da Incorporação: DEPÓSITO E RECUPERAÇÃO

Finalidade: ARMAZENAMENTO E RECUPERAÇÃO

TÍTULO	Rolos	Bitola	Material	NUMERO
(GETÚLIO VARGAS E CAFÉ FILHO), original e...				
versão, p. única, P/B	01	16	DP	01
(DIAMANTINA, PASSEIO POR ALGUMAS RUAS E				
BAIRROS), ... p. única, SN50556x,				
P/B	01	16	DN	02
(PÇA SAENS PEÑA - 18.10.1952), original ...				
ref, p. única, P/B, SP50.379x	01	16	DP	03
IGREJAS DA BAHIA, SP50.321x, ...				
p. única, P/B	01	16	DP	04
INVESTIR PARA PROGREDIR, negativo som, ...				
... p. única	02	16	ND	05
FUNDO DE BAIA, negativo, P/B	01	16	ND	06
O REI DOS MILAGRES, ...				
p. única, SP50324 ...	01	16	CO	07
(PÇA SAENS PEÑA - 18.10.1952), original ...				
ref, p. única SP50.375x, P/B	01	16	DP	08
TOTAL	08			

Observações: 01 - original ...

Boletim emitido em: 16/12/87

assinatura

ministério da cultura / fundação nacional pró-memória

Ficha de incorporación de materiales fílmicos del proyecto *Instituto Nacional de Cinema Educativo - história e produção*, completada por Eduardo Morettin en 1987. Foto: gentileza del entrevistado

Como investigador, ya en el máster y en el doctorado, realicé gran parte de mi trabajo de investigación en la institución. Como profesor universitario desde 2002, busqué todas las maneras posibles de ayudar a la Cinemateca Brasileira en sus distintos frentes. Debido a esta actuación, fui recomendado por los empleados de la institución para integrar su Consejo Asesor, siendo ahí renombrado por distintos mandatos, hasta 2018, cuando, en la práctica, el Ministerio de Cultura lo desactivó.

GD/FF: En muchas entrevistas, reportajes y textos publicados en Brasil recientemente, la crisis que enfrenta la Cinemateca Brasileira en 2020 parece tener un carácter múltiple: institucional, administrativo, legal y político. Teniendo en cuenta la publicación de esta entrevista en español, dirigida a muchos lectores que quizás desconocen los pormenores de este episodio, ¿cómo explicarías la actual crisis de la Cinemateca Brasileira y su causa?

EM: Desafortunadamente, la crisis sufrida por la Cinemateca Brasileira en 2020 es un ejemplo del *modus operandi* del actual gobierno frente a la cultura, caracterizado por la destrucción, el agotamiento y la asfixia de todas las instituciones bajo su administración.

La entrega de las llaves de la sede por parte de la Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (ACERP) –Organización Social que administraba la Cinemateca desde 2018– al representante de la Secretaría de Audiovisual del Ministerio de Cultura, ocurrida el último 7 de agosto, ilustra la disposición general de este gobierno para con el sector. Un hecho grave fue la presencia, ampliamente difundida por distintos medios de comunicación, de vehículos de la Policía Federal y de sus oficiales portando ametralladoras a fin de "garantizar" que la "restitución de posesión" fuera concluida. Por primera vez en su historia, la amenaza de uso de violencia rondaba aquel espacio que es patrimonio de nuestra memoria audiovisual.

En este embrollo conviene señalar que a la ACERP no se le interrumpió el contrato de gestión por una supuesta vinculación al "marxismo cultural". El único acierto de su administración fue mantener, aunque sea con un número reducido, a las trabajadoras y los trabajadores que siguieron realizando sus distintas y complejas actividades y tareas con esfuerzo y dedicación. Entre los desaciertos, está la sustitución del logotipo creado en 1954 por el diseñador gráfico Alexandre Wollner, un acto simbólico de ruptura con el pasado, seguido por otro más concreto y nocivo: la ausencia de una convocatoria del Consejo Asesor, órgano responsable del cumplimiento de los principios que deben regir la Cinemateca Brasileira e instancia a ser consultada en el momento de elección de un nuevo director. En septiembre de

2018, Carlos Augusto Calil, incansable defensor de la Cinemateca y del cine brasileño, y la escritora Lygia Fagundes Telles, mediante notificación extrajudicial al entonces ministro de cultura, ya denunciaban el desprecio a las prerrogativas que garantizan la autonomía técnica, administrativa y financiera de la institución. Estas prerrogativas, establecidas legalmente en la incorporación en 1984 de la Fundação Cinemateca Brasileira al Estado, por medio de la Fundação Nacional Pró-Memória, fueron creadas precisamente para impedir la distorsión de sus funciones esenciales, cuidando de su buen funcionamiento y vetando, por ejemplo, la transferencia permanente de sus colecciones desde la ciudad de San Pablo a otros lugares.

Recuerdo un comentario de Tiago Baptista, director del centro de conservación de la Cinemateca Portuguesa, acerca de un video publicado en las redes sociales en agosto de 2019: "Cosas muy aterradoras que están sucediendo en la Cinemateca Brasileira…".[9] El corto de 5 minutos empezaba con un saludo militar de un diputado del Estado de San Pablo, responsable por la publicación del video en Internet, al lado del entonces superintendente de la ACERP y de dos asesores, siendo uno de ellos un coronel del ejército, que habló de un proyecto de una muestra de películas militares, propuesta que efectivamente no se hizo, pues, como sabemos, el fuerte de este gobierno no es realizar o construir.

La ACERP, por lo tanto, ya tenía sus puestos ocupados por militares y políticos de orientación conservadora que circulaban por la institución, situación que vemos en muchos órganos culturales del ámbito federal, administrados por personas sin preparación para el ejercicio de la función pública.

Sin embargo, este alineamiento "ideológico" no impidió que a finales de 2019 se interrumpiera el contrato de administración entre la ACERP y el Ministerio de Educación, firmado inicialmente en 2015. La TV Escola, también administrada por la

[9] Ver: ZANINI, Fábio. "Cinemateca é ocupada por militares e políticos contra 'marxismo cultural'", *Folha de S. Paulo*, 6 de septiembre de 2019. Disponible en: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/cinemateca-e-ocupada-por-militares-e-politicos-contra-marxismo-cultural.shtml [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

Organización Social, fue la primera en experimentar la interrupción de su contrato por parte del señor que entonces ocupaba el Ministerio de Educación. El gobierno entendió que el contrato con la ACERP para la administración de la Cinemateca Brasileira, validado a través de una adición al contrato principal firmado entonces con el Ministerio de Educación y el Ministerio de Ciudadanía, también había expirado y por eso se interrumpieron los envíos de fondos a la ACERP –lo que ocurrió ya en 2020. (El lío administrativo provocado por la extinción del Ministerio de Cultura y la transferencia de su estructura a dos ministerios, el de Ciudadanía y el de Turismo, donde se encuentra actualmente la Secretaría Especial de Cultura y la Secretaría de Audiovisual, también colabora para que todo y cualquier proceso administrativo sea más lento e ineficaz).

Las razones de la cizaña entre las huestes gubernamentales son oscuras como todo lo que habita en las mentes de los que hoy ocupan las sedes del poder ejecutivo, desde la presidencia hasta los edificios ministeriales, pero las disputas entre los grupos que están en el poder han dejado víctimas: la Cinemateca Brasileira, sus trabajadoras y sus trabajadores.

Las obligaciones financieras para con los proveedores y empleados fueron incumplidas durante cuatro meses. Ya con la pandemia de coronavirus en curso, más de sesenta empleados y sus familias pasaron a sobrevivir de la ayuda obtenida por innumerables movimientos de apoyo que surgieron durante el periodo. Rápidamente la sociedad se movilizó, y manifestaciones en defensa de la Cinemateca Brasileira fueron organizadas por la Associação Paulista de Cineastas (APACI), que, en la persona de Roberto Gervitz, encuentra la caja de resonancia de todas las demandas y cuestionamientos del sector, y también por los movimientos #SOSCinematecaBrasileira, #SOSTrabalhadoresDaCinemateca, #CinematecaAcesa e Cinemateca Viva, que reúne a las asociaciones de residentes de Vila Mariana, región de San Pablo donde se ubica la institución. Cineastas y actores de distintas generaciones, como Cacá Diegues, Mariana Ximenes, Arnaldo Jabor, Walter Salles, Kleber Mendonça Filho y Jeferson De, entre muchos otros, denuncian la situación de

descuido con las colecciones que ellos, como parte de cerca de los dos mil depositantes que dejaron sus rollos de películas o HDs bajo la guardia de la Cinemateca, ayudaron a construir.

A finales de julio, la diputada federal Jandira Feghali condujo una sesión en la Cámara de Diputados llamada "La crisis en la Cinemateca Brasileira - soluciones urgentes",[10] un momento de construcción de alianzas y de formulación de propuestas efectivas y concretas para encontrar alguna solución a corto o mediano plazo. No pasa un día sin que la Cinemateca Brasileira sea tema de noticias, de publicaciones en redes sociales o de un podcast. Cabe destacar la manifestación "La Cinemateca Brasileira pide ayuda"[11] que hoy cuenta con más de diecinueve mil firmas entre intelectuales, artistas, cineastas, asociaciones nacionales e internacionales. En la ciudad de San Pablo, a través de una movilización conducida por el concejal Gilberto Natalini, se obtuvieron R$ 680 mil reales para salvar a la Cinemateca Brasileira por medio de enmiendas parlamentarias de concejales de distintos partidos políticos, reunidos en un frente suprapartidista. Un esfuerzo conjunto que confirma la importancia de la institución para el municipio y la preocupación con su destino.

El Ministerio Público Federal también se posicionó sobre esta situación y presentó una acción civil bien fundada contra la Secretaría Especial de Cultura por omisión, considerando que la situación de la Cinemateca Brasileira era de abandono. Esta acción también solicitaba la firma de un contrato de emergencia del gobierno con la ACERP y la institución del Consejo Asesor. Desafortunadamente, la acción fue desestimada por la jueza federal que arbitró el litigio y cuestionada por la Advocacia Geral da União (Cuerpo de Abogados del Estado), en un recurso de finales de julio, entendiendo que las demandas carecían de sentido. La amplia circulación de ideas sobre el tema aún no ha contribuido para que estas dos instancias comprendan de

[10] Ver: *A crise na Cinemateca Brasileira - soluções urgentes*, 30 de julio de 2020. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ex_vL4D-aO8&feature=emb_logo [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

[11] Ver: *Cinemateca Brasileira pede socorro*, 15 de mayo de 2020. Disponible en: https://secure.avaaz.org/community_petitions/po/governo_federal_secretaria_especial_de_cultura_sec_cinemateca_brasileira_pede_socorro/ [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

hecho la real dimensión del problema. Entienden que la firma de contratos de emergencia para limpieza, suministro de agua y de electricidad, vigilancia, etc. –servicios ciertamente indispensables sin los cuales ninguna institución puede abrir sus puertas–, indican que la preservación de las colecciones está garantizada. En realidad, lo que confunden es el mantenimiento del edificio con la conservación de películas y documentos. Desconocen tanto lo que está involucrado en las tareas cotidianas de los archivos fílmicos como la necesidad de técnicos especializados, que tengan conocimientos y experiencia para lidiar con las especificidades de los soportes distribuidos en las bóvedas climatizadas de la institución. Doy apenas un ejemplo ilustrativo de los desastres que están en nuestro horizonte. En 2016, pasados tres años de la intervención del Ministerio de Cultura en la Cinemateca Brasileira, punto de origen de la actual crisis, se desató un incendio en un depósito de películas de nitrato de celulosa, soporte fílmico altamente combustible, que destruyó 1003 rollos. Los depósitos donde se almacenan estos rollos siguen todas las recomendaciones para la guarda de este tipo de material. A pesar de todas las precauciones para el almacenamiento de esta colección, es necesario que un técnico, periódicamente y por muestreo, evalúe el estado de conservación de algunos rollos para adelantarse a un eventual proceso de combustión inminente. Sin este técnico, la colección queda librada al azar y bajo los designios de la naturaleza.

Con las llaves de la institución en manos, la promesa de la Secretaría Especial de Cultura y del Ministerio de Turismo era publicar en septiembre o, a más tardar, en octubre, una convocatoria para que una nueva asociación administre la Cinemateca Brasileira. ¡Nada de lo que prometió el gobierno en los últimos meses se ha cumplido! Prevalece el más absoluto descuido, la ineficacia y la falta de preparación para lidiar con la cultura brasileña y sus instituciones. El gobierno sigue "entendiendo" lo que se indicó anteriormente: todo está "funcionando".

GD/FF: ¿Cuál sería, desde tu punto de vista, el mejor modelo de gestión para la Cinemateca Brasileira?

EM: La Cinemateca Brasileira vivió su momento más productivo cuando fue administrada por un sistema muy similar al que existe hoy, donde una organización sin fines de lucro recibía recursos del Estado para la gestión de la institución. Durante el gobierno de Lula (2003-2010) y hasta 2013, ya en el primer mandato de la presidente Dilma Rousseff, la Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC) recibió parte del presupuesto de la Secretaría de Audiovisual, invirtiéndolo fuertemente en infraestructura, servicios y colecciones. Durante este periodo, se modernizó la institución, se adquirieron las colecciones de películas y de documentos textuales del cineasta Glauber Rocha, de los estudios Atlântida y Vera Cruz, de la productora Canal 100, entre otros importantes materiales de nuestra historia y cultura audiovisual. Si hoy la decisión fuera por un modelo administrativo que excluyera las llamadas organizaciones sociales y dejara la gestión de la Cinemateca Brasileira para el Estado, estaríamos ante un escenario temerario, dados los absurdos practicados por los actuales gobernantes. Tampoco es posible pensar la Cinemateca Brasileira aisladamente, apartada de una política pública para colecciones y museos. La Cinemateca corre riesgos pero desafortunadamente en este caso no está sola. Recuerdo con tristeza, para ilustrar esta situación, las trágicas imágenes del incendio en el Museu Histórico Nacional, en 2018.

Cuando escribí un artículo sobre la situación para la revista Jornal da USP, elegí, entre los muchos títulos posibles, *El secuestro de nuestra memoria audiovisual*.[12] En este caso brasileño, el responsable por el secuestro es el propio gobierno federal.

GD/FF: Como investigador de cine y profesor universitario, ¿podrías brindarnos alguna dimensión del impacto que la imposibilidad de acceder a las colecciones de la Cinemateca Brasileira tiene en la investigación académica?

EM: En el momento en que contesto a estas preguntas, 10 de noviembre de 2020, la página web del Banco de Conteúdos Culturais (BCC)[13] que ofrece películas,

[12] MORETTIN, Eduardo. "O sequestro de nossa memória audiovisual", *Jornal da USP*, 14 de agosto de 2020. Disponible en: https://jornal.usp.br/artigos/o-sequestro-de-nossa-memoria-audiovisual/ [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

telenovelas, reportajes televisivos, carteles, guiones y otros documentos, está caída. En razón de una de las muchas tormentas que azotaron la ciudad de San Pablo el barrio de Vila Mariana quedó sin energía eléctrica por más de diez horas, tiempo que superó la capacidad del generador instalado en la institución. Por ello, distintas bases de datos cayeron, una de ellas es la del BCC. Como no quedan empleados especializados, no hay nadie que pueda restablecer las bases y por eso el acceso en línea a nuestra memoria audiovisual está también vallado. Sumado a esto, tenemos la pandemia y el cierre de las bibliotecas y los centros de investigación. Para los interesados en historia del cine es un año perdido y solamente más adelante podrán dimensionarse las terribles consecuencias de este cierre criminal.

GD/FF: Este reciente episodio de la Cinemateca Brasileira nos recuerda que la historia de los archivos fílmicos latinoamericanos incluye crisis, conflictos y/o escasez de recursos y, muchas veces, son estas las noticias que llegan al circuito de información internacional. Pensando más allá de sus crisis, ¿qué rol tienen los archivos fílmicos latinoamericanos en los debates de la comunidad internacional de la preservación audiovisual?

EM: La crisis de la Cinemateca Brasileira estimuló las manifestaciones de directores, como Martin Scorsese, y de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) que, con la finalidad de llamar la atención sobre el tema, realizó un hermoso vídeo con declaraciones de distintos curadores y responsables de archivos fílmicos y cinematecas de diversos rincones del mundo.[14] Desafortunadamente nada de esto sensibiliza al actual gobierno. El secretario de cultura, que tiene bajo su jurisdicción a la Secretaría de Audiovisual y en consecuencia a la Cinemateca Brasileira, está más enfocado en agradarle al presidente y a sus hijos. Después de una de las mayores manifestaciones en defensa de la Cinemateca Brasileira que ocurrió el 27 de octubre frente a su sede, en conmemoración de los 300 días de cierre y como reclamo a las autoridades su reapertura inmediata, el secretario publicó en sus redes sociales fotografías ¡en las que aparecía en un puesto de tiro empuñando un fusil al lado de

[13] *Banco de Conteúdos Culturais.* Ver: www.bcc.org.br [Inaccesible al 30 de noviembre de 2020].
[14] Ver videos mencionados en nota 8.

los hijos del presidente! Esta es la miserable situación que tenemos que encarar y a mí me parece que a pesar de la importancia de todas las manifestaciones ya hechas y de las que van hacerse, necesitamos reinventar nuestras formas de lucha.

Referencias bibliográficas

MORETTIN, Eduardo. "O sequestro de nossa memória audiovisual", *Jornal da USP*, 14 de agosto de 2020. Disponible en: https://jornal.usp.br/artigos/o-sequestro-de-nossa-memoria-audiovisual/ [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

ZANINI, Fábio. "Cinemateca é ocupada por militares e políticos contra 'marxismo cultural'", *Folha de S. Paulo*, 6 de septiembre de 2019. Disponible en: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/cinemateca-e-ocupada-por-militares-e-politicos-contra-marxismo-cultural.shtml [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

Fuentes electrónicas

Fundo Setorial do Audiovisual. Disponible en: https://fsa.ancine.gov.br/?q=o-que-e-fsa/introducao [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

Carta aberta em defesa da Cinemateca Brasileira (SP) e da Cinemateca Capitólio (RS), 21 de enero de 2020. Disponible en: http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/noticias/63-carta-aberta-em-defesa-da-cinemateca-brasileira-sp-e-da-cinemateca-capit%C3%B3lio-rs.html [Acceso: 22 de noviembre de 2020].

Projeto de restauração digital da filmografia de Joaquim Pedro de Andrade. Disponible en: http://www.filmesdoserro.com.br/rest.asp?p=1 [Acceso: 26 de noviembre de 2020].

A crise na Cinemateca Brasileira - soluções urgentes, 30 de julio de 2020. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ex_vL4D-aO8&feature=emb_logo [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

Cinemateca Brasileira pede socorro, 15 de mayo de 2020. Disponible en: https://secure.avaaz.org/community_petitions/po/governo_federal_secretaria_especial_de_cultura_sec_cinemateca_brasileira_pede_socorro/ [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

Banco de Conteúdos Culturais. Disponible en: www.bcc.org.br [Inaccesible al 30 de noviembre de 2020].

Video messages celebrating the Cinemateca Brasileira, octubre de 2020. Disponible en: https://www.fiafnet.org/pages/News/Cinemateca-Brasileira-video-messages.html [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

Para citar este artículo:

DIEZ, Gloria y Fabricio Felice. "¿Qué pasa con la Cinemateca Brasileira? Entrevistas sobre la crisis de esta institución en 2020", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 532-576. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/338> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

[*] **Gloria Ana Diez** es Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires y graduada del posgrado en Preservación Audiovisual del George Eastman Museum - L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation de Rochester, Nueva York. Como especialista en preservación audiovisual trabajó en diversas instituciones a nivel mundial como: la Cinemateca do MAM (Rio de Janeiro), el George Eastman Museum (Rochester) y la University of Iowa (Ames), entre otros. Perteneció durante seis años al comité editorial de la *Revista Imagofagia* de ASAECA y actualmente integra el comité editorial de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. Fue coordinadora del Comité de Archivos y Patrimonio de ASAECA y co-directora del Advocacy Committee de la Association of Moving Image Archivists (AMIA). En la actualidad se desempeña como productora e investigadora de archivo, y participa activamente de RAPA - Red Argentina de Preservadorxs Audiovisuales. E-mail: gloria.ana.diez@gmail.com.

Fabricio Felice es Magíster en Imagen y Sonido por la Universidad Federal de São Carlos, São Paulo, Brasil. Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Federal Fluminense, Niterói, Brasil. Trabajó en el campo de preservación audiovisual en los siguientes archivos fílmicos: Archivo Nacional de Brasil, Cinemateca Brasileña y Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, donde fue el coordinador del sector de investigación de la institución entre 2011 y 2015. Integró el comité ejecutivo de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) en el bienio 2013-2015. Es miembro del comité editorial de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. E-mail: fabriciofelice@gmail.com.

La supervivencia de las imágenes

Entrevista a Carolina Cappa

Constanza Grela Reina*



Carolina Cappa en la presentación de *Nitrato Argentino*. Foto: Daniela Sagone.

Durante casi cuatro años Carolina Cappa, diseñadora de imagen y sonido y archivista del Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken" de Buenos Aires, dirigió a un equipo de técnicos e investigadores en el proyecto *Nitrato Argentino.* El mismo tuvo por objetivo identificar y catalogar el acervo de nitratos resguardados en la institución, pertenecientes al período silente de la cinematografía argentina. Como resultado de dicha labor, en octubre de 2019, se publicó el libro *Nitrato Argentino*[1]. *Una historia del cine de los primeros tiempos*, un novedoso estudio del

[1] CAPPA, Carolina (ed.). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires. Museo del Cine, 2019.

temprano cine nacional. El volumen contiene una clasificación de los films resguardados en el museo con sus características de conservación y las técnicas y modos de su producción pero también incluye una serie de artículos y textos críticos que proponen un recorrido posible por los primeros años del cine en el país. Una de las finalidades de este fabuloso proyecto es poner este material a la consulta de investigadores, estudiosos e interesados. Esta iniciativa culminará con la publicación de un sitio web[2] donde se podrán visualizar no solo la gran mayoría de las películas de la colección digitalizadas durante el proyecto sino también una selección de fotogramas y documentos visuales. La entrevista que nos concedió Carolina Cappa, que actualmente reside en España, se realizó en el mes de julio de 2020, en plena pandemia del COVID-19, a través de medios virtuales que nos permitieron acortar las distancias.

Constanza Grela Reina: ¿Cómo surgió el proyecto *Nitrato argentino*?

Carolina Cappa: El proyecto surgió dentro de los trabajos cotidianos del Museo del Cine, donde trabajé durante casi 11 años. Nació como una necesidad interna del archivo fílmico del museo. Como en casi todos los repositorios fílmicos del mundo, hay una amplia y constante tarea de identificación de las películas. La colección de nitrato del museo no es una excepción pues, si bien se conocía de manera general lo que había, se trata de un material que posee pocos datos de identificación. Contrariamente a lo que sucede con un libro u otro tipo de documentos históricos, las películas de este período por lo general no vienen acompañadas de información complementaria que colabore en su reconocimiento. Estas deben ser inspeccionadas, atravesadas por otras fuentes y, luego, catalogadas. Es una tarea muy compleja que lleva mucho tiempo y se hace cotidianamente. Entonces, el proyecto surgió a partir de esa necesidad interna del museo y de un interés personal por el cine de los primeros tiempos, por ese cine en el que todavía no estaba establecido el código cinematográfico y había una gran experimentación. A partir de esos dos gérmenes, el trabajo interno y mi propio interés, aparece *Nitrato argentino*.

[2] El sitio web de *Nitrato Argentino* puede consultarse en https://nitratoargentino.org/

CGR: ¿Cómo estuvo conformado el equipo de *Nitrato argentino*? ¿Cómo se organizó el trabajo y a qué desafíos se enfrentaron?

CC: El equipo interdisciplinar estuvo formado íntegramente por trabajadoras y trabajadores del Museo del Cine. *Nitrato argentino* es un libro que tiene un interés archivístico e interpretativo. Por un lado, tiene por objeto identificar y generar un catálogo que permita el acceso a la información y, por otro, intenta construir para el lector un recorrido posible por la colección del museo. Nuestra intención era generar un acceso acompañado del catálogo. Entonces, en el equipo están reflejadas esas dos vertientes. Hay archivistas, técnicas en inspección, restauradoras, historiadores, investigadoras, realizadores audiovisuales. De la conjunción de esos mundos se armó el equipo

Los desafíos fueron muchos y constantes. *Nitrato argentino* tiene una dimensión enorme, sobre todo en lo que tiene que ver con el sitio web. Durante el proceso de identificación y catalogación digitalizamos más de 3000 fotogramas de películas. Luego debimos construir una base de datos, que es la que se encuentra en el sitio web. Sin dudas, la parte archivística fue un desafío. Enfrentarse a un documento que no tiene ni título, ni autor, ni año, ni información en el envase, ni ningún documento que lo complemente implica mucho tiempo de investigación para tratar de, por lo menos, asignarle un nombre que más o menos dé cuenta del contenido del documento. Ese es un reto constante en todos los archivos pero especialmente en los de la etapa silente. Pero, sin dudas, la mayor dificultad fue el diseño de una herramienta que permitiera una lectura amable y completa de lo que era el periodo, observando sus complejidades. Suele pensarse que el cine argentino de los primeros tiempos es un cine aburrido, exclusivamente en blanco y negro, de gauchos, malevos y elementos nacionalistas, cuando en realidad posee una complejidad mucho mayor. Dar cuenta de esa complejidad fue el desafío más grande.

CGR: Los 107 documentos audiovisuales que conforman el catálogo son solo una parte del acervo de nitrato que conserva el museo. ¿En base a qué y cómo se realizó la selección del material que finalmente se incluyó?

CC: Los documentos que conforman el catálogo fueron seleccionados de acuerdo a si se trataba de films realizados por argentinos, o films realizados en Argentina, o que tuvieron algun tipo de distribución en el país. Existe un caso puntual de un grupo de películas realizadas en Francia pero que, sin embargo, fueron distribuidas por el Colegio Nacional Buenos Aires y se exhibieron ahí, entonces ya tenían una pertenencia al territorio. El recorte temporal tuvo que ver con la extensión del periodo silente. En el caso de *Nitrato argentino* llegamos hasta 1939, que excede bastante el límite que se suele establecer para esa etapa a finales de los años 20. Lo que sucedió es que seguían apareciendo documentos con la estructura técnica y narrativa que se había establecido en el periodo mudo, por lo que decidimos incluirlos. No incluimos películas sonoras, salvo el caso de *Muñequita Porteña* (José Agustín Ferreyra, 1931) que es sonora pero no conservó su sonido pues los discos se perdieron.[3] La incluimos en el catálogo como una bisagra con ese otro período siguiente. Quedaron afuera todas las películas extranjeras y las que tenían sonido ya incorporado. El nitrato es un soporte que se dejó de fabricar en 1949 pero dejó de utilizarse algún tiempo después. Hacia mitad de la década de 1950 se encontraba todavía en circulación. Eso es mucho más tiempo del que abarca el libro. Por eso decidimos hacer un corte vinculado al cine de los primeros tiempos realizado, distribuido o procesado en Argentina.

CGR: ¿Podés describir las características y el estado del material encontrado?

CC: Las características son muy variables. En general, diría que de manera casi milagrosa, los materiales se encontraban en muy buen estado. Pensemos que pasaron más de 100 años desde su producción y la particularidad de este tipo de colecciones es que las copias fueron producidas en la época. No estamos hablando de copias posteriores sino del mismo material producido en la década de 1920 o, incluso, de 1910. Nos encontramos frente a documentos que tienen 100 años de antigüedad. En el caso del papel esto es muy habitual pero no en el caso de los materiales audiovisuales. Como se sabe, el nitrato es un material inflamable y muy frágil. Además, llevó mucho tiempo

[3] *Muñequita Porteña* fue el primer film hablado argentino y estaba sonorizado con el sistema Vitaphone de discos fonográficos sincronizados

instaurar la idea de que el cine debía ser conservado porque tenía importancia hacia el futuro. Existió un periodo en el que se destruyó con voluntad, ya sea por la peligrosidad del soporte, por los incendios que se producían o simplemente porque se consideraba que estos materiales no tenían valor. La consecuencia fue que muchos documentos fílmicos se perdieron. Por tanto, encontrar un rollo de esa época hoy tiene una gran importancia. Aún así, pese a todos esos tránsitos del tiempo y de la historia, los materiales estaban, en general, en muy buen estado. Hay excepciones, por supuesto. Encontramos films con diferentes estados de descomposición, muchas veces incluso dentro de un mismo rollo. En algunos casos, ni siquiera pudimos desenrollar o abrir los rollos porque estaban completamente descompuestos y, por lo tanto, pegados. En esos casos ya no hay posibilidad de inspección y, en consecuencia, el material –muchas veces el único vestigo que queda de una obra–, se ha perdido para siempre. *Nitrato argentino* está conformado por documentos únicos. El catalogo también da cuenta de esos materiales en mal estado. Se indica que no pudieron ser reproducidos o, incluso, que hemos llegado a reproducirlos, pero que están muy deteriorados. Al ver la digitalización de este tipo de films, se puede observar claramente su descomposición.

Lo que no existía al momento de encontrar los materiales era una identificación precisa y ese fue el trabajo más grande. En el libro hay un artículo que escribí sobre catalogación que se llama "Sin identificar: material inflamable". El título alude justamente a una forma muy habitual que tenían los archivistas o los proyeccionistas para referirse al material que no tenía titulo. Este rótulo advertía sobre la falta de clasificación pero también alertaba sobre de la peligrosidad del soporte, que debía estar separado de los otros materiales porque podía prenderse fuego.

El trabajo en los archivos lleva siempre muchísimo tiempo y el presupuesto asignado a estas instituciones es escaso. El plantel de trabajadores nunca es suficiente y hay tareas que van quedando relegadas. No hay tiempo para revisarlo todo. En el Museo del Cine la colección de nitrato había sido revisada y bien conservada por el archivista anterior, Felipe Costa. Sin embargo los documentos sólo tenían una catalogación aproximada. Partiendo de una revisión minuciosa de los materiales, pudimos conseguir los datos necesarios para completar esas faltas.

CGR: ¿Cuáles son las herramientas o los procesos de investigación que permiten identificar una película?

CC: Dentro de lo que es la identificación de materiales fílmicos hay herramientas muy básicas, ya establecidas en el día a día, que tienen que ver con la lectura de los códigos de borde de las películas. Hay una serie de marcas marginales que establecían las casas productoras de material virgen o, en algunos casos, los laboratorios que permiten llegar a una fecha probable de producción. Por ejemplo, las películas realizadas por la Eastman Kodak poseen un código preciso, entonces uno va al borde de la película y encuentra un cuadrado y un triangulo y sabe que eso pertenece a un determinado año. Al tener esa fecha precisa nos acercamos al momento de la producción. Sin embargo, los primeros años del cine constituyen un momento de gran experimentación y por lo tanto había muchísimas empresas y productoras que generaban materiales que no permiten establecer ese vínculo. Podemos saber de qué marca es el material, pero no conocemos el año. En esos casos tenemos otras herramientas técnicas para buscar determinadas huellas materiales en los documentos, como los empalmes, el tipo de efectos utilizados –ya sea durante el rodaje o en laboratorio–, los tipos de colores –teñidos, virados, teñidos compuestos, coloreado manual–, las técnicas de montaje –el corte por positivo, por ejemplo–; en fin, una cantidad de cuestiones que tenían que ver con la propia manera de producir películas en la época. Comprender cómo se hacían los films materialmente, técnicamente, en el laboratorio o durante el rodaje, nos permite hoy interpretarlos y determinar a qué época corresponden. Si estudiamos el modo de producción podemos calcular, por ejemplo, si una película es de la década de 1920 o de 1910 y nos acercamos de manera muy general no a una fecha puntual sino a un periodo.

Luego hay que visualizar de manera muy detallada el contenido de las películas. Es bastante emblemático el caso del film representado en la tapa del libro y el primero que aparece en el catálogo: [*Salida de la Fábrica de Cigarrillos "La Sin Bombo"*] (Autor desconocido, ca. 1904-11). Es una película que no tenía título, no tenía absolutamente ninguna información. Sin embargo, en el film aparecían unos carteles en los que, si observábamos muy detalladamente, se podía leer "La sin bombo". Estábamos frente al registro de una salida de la fábrica, muy similar a la de los Lumière. Técnicamente, es un material que tiene unas perforaciones que no son las tradicionales, que son más

antiguas que las luego estandarizadas. Todas esas piezas juntas, hicieron que empecemos a investigar sobre esta fabrica que se llamaba "La sin bombo". Nos contactamos con un investigador que había estudiado puntualmente las compañías tabacaleras de principios de siglo y que identificó la calle que aparece en las imágenes y nos dijo que allí funcionó la fábrica de cigarrillos "La sin bombo" entre 1904 y 1911. Cuando tenemos suerte, encontramos gente que sabe del tema muchísimo más que nosotros. Lo que ellos saben y lo que sabemos nosotros de técnica se junta y permite establecer un periodo de tiempo más preciso. De lo contrario, queda muchas veces en una generalidad que no podemos confirmar. Por eso utilizamos ciertas herramientas en el catálogo como los corchetes a la hora de asignar un titulo, un autor o un año en los casos en los que es el archivista o el catalogador quien lo está asignando y no es información que sale del propio material. Ese corchete advierte al lector que no tenemos la certeza, que nos acercamos a la información hasta donde pudimos. Ojalá en el futuro aparezcan investigadores que lo lean, nos corrijan y completen aquellos datos que figuran entre corchetes.



Fotograma de [*Salida de la Fábrica de Cigarrillos "La Sin Bombo"*], Autor desconocido, ca. 1904-11. Fuente: Nitrato Argentino.

Nitrato argentino intentó dar mucha importancia a lo que es la técnica porque consideramos que, desde allí, también podemos comprender la historia. En el plano específico de la archivística, fue la interpretación de la técnica la que nos permitió determinar la pertenencia de un film a un periodo o a otro. Luego vinieron todas esas capas extraordinarias, complementarias, que surgieron del encuentro con otros investigadores que conocen mucho más del contenido propio de la película. Sin embargo, cuando eso no sucede, desde la técnica también lo podemos intentar resolver.

CGR: Respecto del tipo de materiales que se conservan en el acervo del museo. Se puede observar en el catálogo que son muy pocos los films que entrarían en lo que entendemos más generalmente como cine (films de ficción, con actores profesionales, etc.) y abundan, en cambio, los materiales fílmicos que entran más en el terreno de los *orphan films*, como películas educativas, actualidades, films amateurs, familiares o *travelogues*. ¿Por qué crees que se conservaron este tipo de documentos? ¿Esperaban encontrarse con este material?

CC: El por qué se conserva un determinado material es una cuestión bastante extraña. Realmente sabemos poco sobre la circulación de los films de los inicios. Yo creo que su conservación está, en gran medida, relacionada con su falta de éxito, con su falta de distribución, con el hecho de que son materiales que no han sido ni siquiera importantes para ser copiados o intercambiados entre coleccionistas, incluso para ser robados, o que no se perdieron porque nunca se enviaron a otro país para ser exhibidos. En síntesis, que no tuvieron circulación. Son materiales que permanecieron durante mucho tiempo en una institución, en la nuestra o en otras, y estaban ahí porque no tenían ningún valor. La cuestión del valor atraviesa constantemente las prácticas de archivo porque tenemos poco presupuesto disponible y, con ese dinero, tenemos que tomar decisiones como, por ejemplo, qué película restaurar. Como ese dinero es tan escaso, generalmente se puede restaurar solo una, a lo sumo dos. Se priorizan, entonces, las que tiene un valor histórico y estético relevante, las que podrían considerarse como documentos históricos imprescindibles y todas las otras quedan en una cola, a la espera de que el presupuesto aumente. Estos films son justamente los que estaban esperando en la cola.

Es bastante sugerente que las películas del catálogo tengan que ver con ese tipo de films que no tuvieron tradicionalmente una distribución, una exhibición comercial industrial tradicional. *Muñequita Porteña* (José Agustín Ferreyra, 1931), *El último centauro* (Enrique Queirolo, 1924), *Historia de un gaucho viejo* (José J. Romeu, 1924) o *La vuelta al bulín* (José Agustín Ferreyra, 1926) son los pocos de este tipo. El resto son materiales que se exhibían antes de la proyección, o bien se exhibían en escuelas o en un pueblo. La colección de Domingo Filippini de General Pico, por ejemplo, está compuesta principalmente por actualidades cinematográficas. Hay también muchos *travelogues* (películas de viaje) o films familiares que no pasaron por el canal tradicional de distribución en cines comerciales. Estos documentos constituyen la gran mayoría del catálogo. No hice el cálculo pero creo que son un 80 por ciento de lo que conforma la colección. Por un lado, tiene que ver con esa no distribución tradicional y, por el otro, se relaciona con el valor que le otorgan las instituciones, los historiadores, los investigadores a las películas. Cuando quedan a un costado no corren riesgo de ser copiadas, traficadas, ni siquiera de ser reproducidas, algo que también las ha salvado. No hay riesgos, porque nadie hace nada con esas cintas. Al día de hoy, esas películas subsisten y nos permiten entender cuestiones técnicas como las que te mencionaba antes sobre cómo se teñían los films, cómo se montaban, cómo se hacían los efectos en cámara, cuáles eran las cámaras que se utilizaban y todo eso permite comprender el modo de producción de una época. Por supuesto que esos films tienen valor, además de que personalmente me parecen hermosos. Finalmente, hay espectadores y empatías muy heterogéneas. No son solo las grandes películas de ficción, con actores, que se estrenan comercialmente en los cines las que interesan a la sociedad. Estos films huérfanos también tienen un interés y creo que, así como me encontraron a mí, van a encontrar a otras personas. Por eso, también, existe la voluntad de compartirlos. Entonces, es en esa complejidad de decisiones que tiene que ver con la circulación, el interés de los investigadores y algunas otras cuestiones como el azar, la suerte de que no se hayan prendido fuego, etc., que han sobrevivido, en muchos casos fragmentadas, como descartes o como documentos que no son lo que se llama cine tradicional.

Giovanna Fossati en su texto *From grain to pixel: the archival life of film in transition*, que se tradujo el año pasado en Argentina,[4] justamente plantea como problemático el concepto de film. ¿Qué significa o cómo nombramos una película que no es "cine"? ¿Cómo llamamos a aquellos materiales que no estamos habituados a clasificar como cine y que, sin embargo, son documentos que están en un soporte con perforaciones, que se reproducen a 16, 18, 20, 24 fotogramas por segundo y que registran eventos de la realidad? Son películas pero, claro, ese concepto ha estado muy cerrado durante mucho tiempo y los estudios con los archivos están haciendo que se empiece a pensar que hay otro tipo de forma cinematográfica que la tradicionalmente concebida.

CGR: La mayoría de los materiales audiovisuales del periodo temprano de nuestra cinematografía son de muy difícil acceso, cuando no imposible. En este sentido, en *Nitrato Argentino* se observa un énfasis en la idea de que el acervo de los archivos debe ser público y accesible. ¿Qué tan cerca estamos de ese objetivo en Argentina?

CC: En los últimos 10 o 15 años cambio mucho la manera de acceder a los archivos y esto tuvo mucho que ver con el recambio generacional. Ahora es más clara la idea de que los archivos tienen que ser accesibles. Aún así, sigue siendo muy difícil, sigue habiendo una barrera profunda entre la academia (los investigadores) y los archivos. Yo creo que es una alianza que nunca tendría que haberse roto, todo lo contrario. Tendría que estar muy unida, entendiendo que el archivo necesita a los investigadores para que su acervo se conozca y los investigadores necesitan estudiar el archivo. Cierto es que los archivos fílmicos tienen muchas carencias. Estamos hablando de trabajos precarios, malas condiciones de guarda, falta de equipamiento tecnológico. La necesidad económica y material para que un archivo fílmico funcione correctamente es muy grande. Considero que muchas veces hay proyectos que se podrían activar desde la investigación. Las necesidades que tienen los archivos hacen que a veces no den abasto. No se puede poner todo *on-line* porque no alcanza el tiempo y porque, muchas veces, hay cuestiones que tiene que ver con los derechos de autor. Entonces, aunque nosotros queramos, no los podemos disponibilizar porque tenemos que pedirle autorización a alguien que no nos

[4] FOSSATI, Giovanna. *Del grano al pixel. Cine y archivos en transición.* Buenos Aires: ASAECA / Imago Mundi, 2019, traducción al español de Lorena Bordigoni, Gloria Ana Diez (editoras) y Soledad Pardo.

la da. Los archivos en el mundo también se mueven en el marco de este panorama complejo, aquí en España también. Lo que termina sucediendo es que, por lo general, podemos dar acceso a materiales que son huérfanos como estos, o que están en dominio público, materiales que nadie va a venir a reclamar o, mejor dicho, que esperamos que nadie venga a reclamar. Creo que sería muy beneficioso si estas iniciativas de recuperación se activaran también desde la investigación porque la universidad y otras instituciones que pueden acceder a financiamiento para la investigación, tienen la capacidad de fomentar estos proyectos y ayudar a los archivos a qué esos materiales sean accesibles. Por supuesto es cierto, también, que hay voluntades políticas precisas que permiten o no permiten el acceso. El mayor problema que tenemos Argentina es que no existe una Cinemateca Nacional que regule y genere políticas públicas de acceso. Si existiera una Cinemateca Nacional que estableciera que todos los archivos públicos deben proveer acceso, no habría ninguna decisión personal, ningún funcionario dentro de una institución podría impedirlo pues habría una política que regule a todos los archivos públicos del país. En Argentina eso no existe. Es algo por lo que se viene peleando hace más de 20 años y pareciera que va a llevar mucho tiempo más. La existencia de una Cinemateca Nacional permitiría regular también a los archivos privados. Estos archivos y los coleccionistas persiguen otros fines que tienen más que ver con con obtener beneficios económicos. Allí, cuando vas a solicitar acceso a un documento, incluso aquellos que están en dominio público, es siempre con la intermediación de una voluntad lucrativa por parte del privado. La falta de un ente regulador provoca que hoy en día, cada institución, privada o pública, decida la manera más conveniente en la que gestionar sus archivos y, muchas veces, el acceso abierto no está entre esas conveniencias. En mi opinión, los archivos no existen para hacer investigaciones personales ni para conservar los materiales en buen estado y nada más. Existen para que cualquiera pueda ir e investigar, escribir la historia y cuestionarla. Seguramente se ha mejorado mucho en relación a como los profesores e investigadores de otra época trabajaban con los archivos, pero todavía se puede mejorar más.

CGR: ¿A qué procesos fueron sometidas las películas/documentos para que hoy podamos verlos digitalmente?

CC: El primer procedimiento que se lleva a cabo con cualquier película es una revisión manual en una mesa de inspección. Se traslada la película de un extremo al otro de la mesa a través de un mecanismo manual similar a una manivela y se la mira con lupa, sin movimiento. El proceso de digitalización de fotogramas que se hizo para *Nitrato argentino*, que fue grande y voluminoso, se realizó con un escaner de digitalización de fotografías tradicional, un escaner de tipo industrial que se puede comprar en cualquier lado. No es de uso hogareño, pero sí semi-profesional y muy accesible. Digitaliza un fotograma o tres, como en nuestro caso. En lo que respecta al escaneo de una película en movimiento, la tecnología digital ha ido evolucionando. El sistema más primitivo podía ser un telecine, que consistía en proyectar una película y grabar la pared con una cámara, capturando la imagen en datos digitales o analógicos. Por supuesto la luminosidad e imprecisión de la pantalla influían en el resultado. Luego aparecieron los escaners que ahora pueden generar una imagen a 2k, 4k, 8k de muy alta precisión, cuadro por cuadro. De cada uno de los fotogramas se obtienen muchos datos que luego hacen que el video completo tenga en sí mismo mucha información en todo el espacio de imagen. Estos escáneres y el procesamiento digital para el tratamiento posterior de la imagen obtenida son muy costosos. A nivel público, esa tecnología sólo existe en nuestro país en el Archivo de Radio y Televisión Argentina (RTA). Por tanto, realizamos un convenio con el entonces director Javier Trímboli, que consideró que esa herramienta que estaba ahí, en una institución pública, debía ser de todos y convocó a distintos archivos para que lo usen. La decisión duró poco. En ese breve lapso, nosotros digitalizamos muchos de los documentos fílmicos que en *Nitrato argentino* tienen la mejor calidad. Luego, en el museo tenemos otro escaner que Javier de Azkue preparó. Se trata de una mesa de inspección con un sistema de transcripción analógica hoy obsoleto, que se desechó cuando se cerraron los laboratorios Cinecolor, y que Javier intervino de manera tal que nos sirviera para digitalizar. En *Nitrato argentino* también hay muchos materiales procesados con ese telecine, que tienen una calidad de imagen inferior a aquellos digitalizados con el escaner del archivo RTA. Ni el Museo del Cine, ni el Archivo General de la Nación, ni el Instituto de Cine tienen escaner propio. Quitando el del Archivo RTA, los demás escaners disponibles en el país son todos privados y, como el

aparato en sí mismo es muy caro, el servicio es también muy costoso. El presupuesto del museo no alcanza para afrontar ese gasto y, en consecuencia, no hubo posibilidad aún de preservar la colección en su totalidad. Esto lo digo en el texto de introducción del libro porque, a diferencia de otros proyectos de este tipo que se han llevado a cabo en el mundo, en Argentina las películas no están salvadas. *Nitrato argentino* es una llamada de alerta que avisa que las películas siguen ahí, sin estar preservadas a largo plazo. El patrimonio sigue estando en riesgo. Solo en el caso de *Muñequita porteña* (José Agustín Ferreyra, 1931) y *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914) se pudo realizar una restauración, pero son casos extraordinarios. Son películas para la cuales se pudo conseguir el dinero y el esfuerzo para hacerlo.



Fotograma de Amalia *(Enrique García Velloso, 1914)*. Fuente: Nitrato Argentino.

CGR: En varios artículos se alerta respecto de los riesgos que corre nuestra memoria audiovisual a causa de la falta de voluntades y políticas de preservación a lo largo de nuestra historia. ¿Nos podrías brindar un panorama sobre el estado de las políticas de conservación vigentes en Argentina? ¿Cuáles son las perspectivas del patrimonio fílmico aquí?

CC: Las políticas de preservación audiovisual en Argentina no existen. Lo que existe son personas que trabajan en instituciones que tienen voluntades individuales para que determinados procesos de preservación puedan llevarse adelante. Pienso por ejemplo en Paula Félix-Didier en el Museo del Cine o Mariana Avramo en el Archivo General de la Nación, por nombrar solo dos instituciones de las más importantes. Conociendo las condiciones del patrimonio, ellas activan recursos, planes y proyectos, en la medida que pueden. También está el archivo fílmico del INCAA en donde trabaja Georgina Tosi, bastante sola por cierto, con una cantidad muy grande de materiales. El caso de la cinemateca del INCAA es diferente porque se trata mayoritariamente de copias A de películas estrenadas comercialmente. Responde a la obligación de la ley de cine que da subsidios y, en respuesta a ese subsidio, exige que se deposite una copia en el archivo.

Los archivos fílmicos privados, excepto el de Fernando Martín Peña –que de algún modo busca constantemente los canales para dar a conocer lo que tiene (su programa de TV, Filmoteca on-line, el MALBA, etc.)– no propician ningún tipo de acceso y ese es un problema grande. Estamos convencidas de que en los archivos privados hay un volumen enorme de documentos que no tenemos idea de que están ahí y a los que no vamos a poder acceder porque no hay ninguna política de presevación audiovisual. También aparecen películas por fuera de Buenos Aires. Sucedió cuando trabajamos con el Fondo Filippini en La Pampa y a Paula Félix-Didier y Andrés Levinson con *Historia de un gaucho viejo* (José J. Romeu, 1924) o *El último centauro* (Enrique Queirolo, 1924) en Santa Fe, por citar algunos casos. Tenemos un fuerte centralismo por el que tendemos a construir las narrativas desde Buenos Aires y, en realidad, existen una cantidad de archivos históricos, bibliotecas, acervos universitarios que están desperdigados en todo el país y poseen este tipo de documentos. En relación a lo que decía antes del recambio generacional, hay mucha gente nueva trabajando en esos archivos que entra en esos espacios y se interesa por esos documentos. Algunos de estos archivos son el Archivo Audiovisual de la Universidad de Córdoba, el Archivo Audiovisual de la Universidad de Tucumán, también hay uno en Salta y en Tierra del Fuego. Estos sitios dispersos están haciendo lo que debería hacer una Cinemateca Nacional, todo de manera incipiente, voluntariosa y apasionada.

En este sentido, en cuanto a la perspectiva a futuro, tenemos una desventaja, que es que el tiempo corre y los materiales fotoquímicos se degradan. Se degradan al punto de no poder acceder al material en sí mismo y, por tanto, a la obra. Va a llegar el momento en el que algunas películas no se van a poder ni siquiera despegar porque van a ser una roca o que los materiales en acetato estarán tan afectados por el síndrome de vinagre que ya no habrá nada que ver. Esa es la parte mala. Pasa el tiempo y, si no tomamos medidas urgentes, el patrimonio está en peligro. La parte buena es que la tecnología esta evolucionado de una manera muy rápida. Y también están surgiendo muchos jóvenes apasionados que están inventando sistemas de capturas. Pienso en un escaner que inventaron unos alemanes pero que en Argentina construyó Matías Gritti, que tiene un laboratorio artesanal de digitalización en el país. Él, con una cámara DSLR, se montó un escaner propio en la casa. Es un escaner de imagen en movimiento que funciona muy bien. Ese tipo de posibilidades tecnológicas, con cosas pequeñas que se pueden *hackear* o diseñar con poco dinero pero con intenciones muy claras y buenas, creo que nos puede salvar. Y por supuesto, las nuevas generaciones también nos pueden salvar. Hay una pasión renovada y, si estas generaciones se comprometen con el patrimonio, con los archivos, con el acceso abierto a la información, ahí hay también un buen camino. Puede que lleguemos tarde, pero cuando se llegue habrá muchas más posibilidades de las que había antes para acceder a la recuperación del patrimonio.

CGR: *Nitrato Argentino* presenta una nueva mirada en cuanto al uso del color en las películas del periodo silente. ¿Podrías comentarnos cómo fue realizar este trabajo?

CC: En el Museo del Cine, especialmente trabajando con los nitratos, cambió mi percepción sobre el cine mudo. Cuando yo estudiaba hace 10 o 15 años, en las clases de historia del cine en la universidad, veíamos películas en VHS espantosas, en blanco y negro, sin ningún atractivo. En cambio, cuando en el museo tenía las películas en la mano, eran brillantes. Era un mundo muy diferente al que yo había accedido. Y esto, en relación también a la evolución de la tecnología, es algo que fue cambiando en los últimos años. Empezamos a acceder a una cantidad de películas restauradas a todo color, con tonos maravillosos, que se ven bien, que son agradables

para pasarse una hora y media observándolas. Entonces, fue la diferencia entre aquellas copias que habitualmente se reproducían y se reproducen para estudiar y lo que yo veía cuando tenía los materiales originales delante mío, lo que hizo que identifique que ahí había algo que compartir. Era necesario contar que esos films no eran así, que se había perdido mucha información en el tránsito del original a la copia de acceso. La fascinación por el cine mudo y por el cine pintado en general, hizo que me empezara a interesar por el color.



Fotograma de [*Film Revista Valle: Del Atlántico a los Andes*], Cinematografía Valle, 1920-21. Fuente: Nitrato Argentino.

En los últimos tiempos, los estudios sobre el color han estallado en todo el mundo. En el libro, menciono a referentes muy importantes en este campo como Giovanna Fossati, Tom Gunning y, sobre todo, Barbara Flueckiger, cuyo sitio *Timeline of Historical Film Colors*[5] se ha convertido, hoy en día, en una fuente de información a la que acudimos siempre que necesitamos saber algo del color. En el libro recuperamos (directamente desde ahí) lo que estos investigadores –fundamentalmente europeos– han estudiado sobre la técnica del color en el cine mudo y lo atravesamos con lo que

[5] El sitio puede consultarse en https://filmcolors.org/

teníamos en nuestra manos. *Nitrato argentino*, a diferencia de estos trabajos, lo que quiere mostrar es lo que se hacía en Argentina, por manos argentinas, con escasez de dinero y de medios. Tiene mucho valor porque se trata de soluciones químicas, de colores, de teñidos, de anilinas, de bateas, de laboratorios montados en el país, para producir colores aquí, más allá de la pertenencia de esas películas a un mundo industrial del cine que estaba comenzando.

A mí me parece que lo más innovador en relación a este tema es, en realidad, lo que hizo Florencia Giacomini, encargada de restauración digital en el del Museo del Cine, al buscar nombrar los colores. Al comienzo del proyecto nos enfrentamos a esa cuestión de manera bastante ingenua porque empezamos a nombrar los colores de manera sencilla: teñido verde, rojo, amarillo, azul. Luego empezamos a ver que no todos eran los mismos rojos, ni amarillos ni azules. Eso nos llevó a intentar rastrear, por ejemplo, cómo estaban construidos los colores en el momento de su fabricación a nivel químico. El objetivo era determinar lo más precisamente posible el color que se utilizó para que, en un futuro, los restauradores pudieran saber cuál es el color que tienen que restaurar. Muchas veces la restauración de los colores es una interpretación de los restauradores. Un ejemplo es *El último malón*, que esta restaurada a partir de un material en blanco y negro. En algún lugar estaba dicho que la película estaba teñida en determinados colores y los especialistas interpretaron cuales eran esos colores. Nosotras buscamos limitar lo más posible esa brecha de interpretación y dar una información archivística precisa. Pero nos encontramos con los problemas propios de los materiales, que hoy no tienen las mismas características que hace 100 años porque se han ido desvaneciendo. Un material que hoy veo como rosa ligero tal vez era rojo en su origen y no podemos saber qué color era en realidad porque no hay documentación que lo acompañe. Lo que decidimos fue establecer un estado de las cosas hoy, determinando cuáles eran los colores que conformaban la colección de manera tal de que pudieran nombrarse con la mayor precisión. De esta forma, si en un futuro, un restaurador toma una de las películas y ve que cuando nosotras la describimos el color era un teñido violeta azulado y, en el momento que él la examina, este se observa verde, ya hay un documento que dice como estaba en el 2019. El trabajo de color que hicimos va a tener su valor de aquí a un tiempo, cuando los futuros investigadores tomen estas películas y las vuelvan a revisar y las comparen

con cómo estaban en el pasado. Esa tarea de clasificación fue la que más preguntas nos generó como investigadoras porque no encontramos ningún trabajo parecido en otro lado. En general, los estudios de la técnica y del color, entre los que se encuentran los de Barbara Flueckiger, evitan nombrarlos con precisión justamente por esta cuestión de que no sabemos si esto que vemos hoy es lo mismo que se veía hace 100 años. De hecho, estamos convencidas de que no es lo mismo. Existe una carencia de catálogos de la época, de títulos de colores porque, si bien los títulos de los colores están, no son los mismos los colores que tenía Agfa, que Kodak o Pathé. Ante la falta de precisión, se decide, por lo general, no hacer nada y nombrar al color simplemente "sepia". Nuestra esperanza es que se pueda comprender la complejidad de la paleta cromática que estaba circulando en esa época.

CGR: En el artículo que escribiste dedicado a la experimentación cromática comentas que se conservan dos copias de exhibición con formas distintas de coloreo de la película *En tierras nuevas donde el oro abunda* (Matilde de Anchorena y François Verstraeten, 1924). ¿A la hora de restaurar qué decisiones entran en juego?

CC: En el caso de esa película circularon dos copias, una para la Argentina y otra para Francia. Evidentemente, al momento de teñirlas, se tomaron decisiones distintas, arbitrarias (acá lo vamos a teñir con un naranja y acá con un amarillo). De hecho uno de los grandes problemas de la distribución del cine mudo en esa época es que por ejemplo se hacía *El gabinete del Dr. Calligari* (Robert Wiene, 1920) en Alemania con un negativo montado y distintas copias, pero esas copias, que se envían a diversas partes del mundo, por lo general estaban sin teñir. Existía la posibilidad de que el teñido se hiciera en el país, a veces con poca información que acompañe al laboratorista que estaba tiñendo la película. Esto generaba que ese laboratorista pudiera hacer, no lo que quería, pero sí algo entre el deseo y la posibilidad. De repente en el laboratorio había un poquito más de químico verde que de azul y, para no hacer mitad y mitad, se mezclaban y se obtenía un color que era distinto al alemán. Eso ya hacía que fueran dos versiones diferentes de la misma película. No sólo no sabemos si el color que hoy estamos viendo es el mismo que el de la época por problemas de degradación, sino que además no sabemos si es el mismo color entre las distintas copias. Con toda esa variabilidad de posibilidades, ¿cuál

es el color que hoy debería asignarle en un *software*? La respuesta es complejísima porque hay una cantidad de interpretaciones implicadas. En el caso de *En tierras nuevas donde el oro abunda* se restauró la versión en español, por lo tanto, se digitalizó esa versión y se restauraron los colores de esa versión sin tener en cuenta los colores de la otra. Las decisiones de restaurar películas que pertenecen a un periodo en donde no estaban fijas las elecciones sino que dependían mucho del contexto de producción y proyección, son muy complejas. Dependen siempre de las decisiones que tome el equipo de restauración y de la posibilidad de documentarse históricamente. Lo primero que hacemos es investigar como esa película fue hecha y, si podemos, tratamos de buscar documentos que nos cuenten qué color se utilizo, qué químico, qué cámara, en qué contexto de rodaje se hizo, con el propósito de informarnos lo más que podamos sobre el origen de producción y exhibición de la película. Muchas veces no tenemos nada, solamente el material, entonces, a través del material, se tiene que generar un proceso de interpretación atravesado por esa cantidad de vertientes muy complejas. El caso de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) es bastante paradigmático. Cuando Fernando Martín Peña y Paula Félix-Didier encontraron este film, vieron que se trataba de una copia en 16 mm que venía de un nitrato previo a la censura, es decir, que contenía el metraje completo. Esa copia no circuló ni en Alemania ni en Estados Unidos sino que fue realizada para el mercado extranjero, es decir que provenía del llamado negativo 3. Durante el período mudo, cuando se rodaba una película como *Metrópolis*, que es la película más cara de la historia de Alemania, se utilizaban varias cámaras, en este caso tres. La mejor toma de ese plano iba para la copia destinada al mercado alemán, la segunda mejor iba para el mercado estadounidense y la tercera, la peor, quedaba para el mercado externo. La que teníamos en Argentina era esa tercera copia. Cuando se hizo la restauración, se juntaron todas las copias. Entonces lo que tenemos hoy es un *frankenstein* que proviene de materiales muy diversos. El equipo de restauración alemán decidió priorizar el contenido por sobre la procedencia de las tomas de esos negativos de exportación, de manera que el film tuviera la duración que tuvo en el momento original de su estreno. Son decisiones muy polémicas. Tal vez lo mejor hubiera sido restaurar la copia que se encontró en Argentina tal cual, porque ese es un documento original. Hay una cantidad de decisiones y variables que muchas veces están atravesadas por intereses económicos.

Ahora las restauraciones han encontrado un espacio importante en el marco de los festivales, los reestrenos, las retrospectivas, que hace que muchas veces se priorice la calidad de reproducción por sobre las características históricas de los documentos.



Fotograma de *En tierras nuevas donde el oro abunda* (Matilde de Anchorena y François Verstraeten, 1924). Fuente: Nitrato Argentino.

CGR: Hay temas de investigación como el estudio del color, de las técnicas de montaje o de exhibición, etc. que están restringidos a la gente que trabaja en los archivos porque implica trabajar con la materialidad de los films y los investigadores jamás pueden acceder a las películas físicas. Con el desarrollo de la digitalización y de los archivos digitales la oportunidad de acceder a esos materiales tangibles es cada vez más remota. En la introducción del libro haces especial énfasis en lo que se conoce como "privilegio de archivo". ¿Podrías compartir tu opinión al respecto?

CC: Al principio del articulo me pregunto ¿quién selecciona cuáles documentos para que los vea quién? No es un concepto mío, es de Rick Prelinger, que también es otro archivista que está a favor de que los archivos estén disponibles. Volviendo a lo que hablábamos antes respecto al tema de la determinación del valor, en un archivo es

justamente ese valor el que establece sobre qué se trabaja y sobre qué no, cuando en realidad debería verse todo, para todos, todo el tiempo. A mí me parece que el principal problema de los archivos audiovisuales en el mundo es que la archivistica audiovisual no es todavía una disciplina propiamente dicha. Es una carrera muy reciente y, generalmente, cuando se habla de archivística se piensa en documentos en papel o fotográficos. De esa rama archivística hay una tradición muy amplia, muy grande, que se sabe muy técnica y en la que se tiene mucha conciencia de que el documento debe ser descripto de la mejor manera posible para dar acceso y que lo pueda encontrar quien quiera. La archivística fílmica no tiene esa tradición y en los archivos fílmicos suelen trabajar muchas veces historiadores, técnicos o apasionados –como es mi caso que no soy una archivista sino una diseñadora de imagen y sonido formada en archivos por la experiencia del trabajo en ellos–. Ese mundo tan heterogéneo de los archivos fílmicos, sumado a la falta de políticas públicas, hace que el acceso sea complejo. Por otro lado, es cierto que el investigador se enfrenta, como en el caso de *Nitrato argentino*, a un material que es único, que está en un estado de degradación complejo y que, evidentemente, en una inspección puede llegar a tener problemas de manipulación. Ese investigador o bien debe formarse para manipular documentos o estar con otro trabajador formado al lado que lo haga por él.

En el caso de la mayoría de los archivos fílmicos, hay muy pocos que tienen toda la información disponible *on-line*. No me refiero a las imágenes en movimiento porque eso, como ya dijimos, es mucho más complejo. Me refiero a los datos. Por lo general, tenemos que escribir al archivo, en el archivo responde una persona que hace la búsqueda y me devuelve a mí la respuesta a esa búsqueda. Ese intermediario puede haber tenido un buen día o un mal día, pueden existir variables indirectas que interfieran en la búsqueda. Esto no es algo que pasa solamente en la Argentina, pasa en todo el mundo. Muchas veces esa información no se quiere dar a conocer voluntariamente. Pero luego, también depende de los derechos de autor y los derechos de uso, por ejemplo, hay materiales que pueden estar depositados en instituciones en carácter de conservación, a los que no puede darse acceso porque los autores no lo permiten. Hay una complejidad de procesos técnicos que hace que sea mucho más enmarañado un archivo audiovisual que la Biblioteca Nacional o el

Archivo General de la Nación. Los films son documentos híbridos mucho más difíciles de manejar. Pero, desde ya, creo que los archivos necesitan a los investigadores y los investigadores deben también solicitar al archivo y, a la vez, apoyarlo. En el Museo del Cine, muchas veces se han llevado a cabo proyectos que se activaron justamente por un investigador que vino y se puso a catalogar una cantidad de cosas que no estaban clasificadas. Y claro, catalogar lleva tiempo, hay que movilizarse a la institución, pero es una manera de devolverle a la institución algo que está necesitando y el investigador también aprovecha esa tarea para obtener la información que necesita. Insisto, creo que ahí hay una relación que hay que volver a construir, a tejer. Es una relación que está un poco rota y me parece una pena por las dos partes.

CGR: En el libro hay un artículo de Leandro Varela sobre la reducción de la colección Peña Rodríguez. Allí se explica que la totalidad de la colección fue reducida a 16mm en blanco y negro, operando –sin dudas– en ese pasaje cambios sustanciales respecto de las películas originalmente conservadas. Luego de la reducción se decidió quemar los nitratos originales, descartándolos para siempre. ¿Cómo es posible que esta haya sido una decisión tomada por una institución nacional argentina? ¿Qué sensaciones te provoca?

CC: Nosotros hemos intentado recuperar algún tipo de información más precisa de cómo se tomo esa decisión. Hemos estado incluso tratando de encontrar documentos, dado que aparentemente, en determinado momento, existió una disposición nacional por la cual se debían destruir materiales inflamables. No hemos dado con esa precisión. En el periodo mudo tuvieron lugar muchos incendios que ocurrían en las salas de proyección o en los depósitos, el caso del incendio en los laboratorios Valle es un ejemplo emblemático. El nitrato es un material inflamable que cuando arde no se detiene, no se apaga con agua y, no solo se quema la película, sino todo lo que está alrededor. En los archivos, muy rápidamente empezaron a aparecer disposiciones que solicitaban que se trabaje con estos materiales inflamables de manera más consciente y precisa. No prohibían el uso pero sí exigían que se tomen recaudos, que no haya instalaciones eléctricas en los depósitos, etc. *Nitrato argentino* intenta desmitificar esa idea de que el nitrato se prende fuego cuando se lo manipula. Sí sucede en alguna

instancia pero, en general, es por estar en contacto con algún otro tipo de fuente emisora de calor. Eso fue lo que aparentemente sucedió en los últimos incendios en la Cinemateca Brasilera y en la Cinemateca de Bolonia, que son dos lugares que están muy bien preparados. En general, cuando se incendia el depósito de una filmoteca, tiene que ver con un desperfecto, con un chispazo, de los aparatos electrónicos de adentro o de afuera del depósito. Hay mucho miedo alrededor del nitrato. Creo que la destrucción voluntaria del nitrato en esa época, en una institución pública donde no había una formación profesional de aquellas personas que estaban al mando, estuvo relacionada con esa concepción del material como peligroso de mantener en sus instalaciones. Consideraron que con en el solo hecho de hacer una copia se estaba salvando el documento y, por lo tanto, no había ninguna necesidad de mantener los materiales originales. Hoy en día ya hemos aprendido cómo manejar estos materiales y esa idea está absolutamente desestimada.

Hay una falta de comprensión material de las películas. Hoy vemos una película que no es igual al momento en que fue estrenada. Es una película que ha transitado por variables históricas, tecnológicas y económicas y lo que pasó con la colección Peña Rodríguez tiene que ver con esto. Las películas se duplican, se copian a un negativo en 16mm blanco y negro y, entonces, se pierde el color, se reduce el tamaño original del fotograma y se hace en un sistema de reproducción tecnológico antiguo, que no es como el escaner que mencioné antes. Paolo Cherchi Usai dice en sus textos que las películas que vemos hoy no tienen nada que ver con las películas que se vieron en su momento. Esa comprensión del tránsito tecnológico es algo que a mí me fascina para pensar en cuál es la percepción que tenemos hoy de una determinada época. En el maravilloso libro de André Malraux, *El museo imaginario*,[6] se hace un estudio de cómo las pinturas en los años 40 eran reproducidas en blanco y negro, en papel y, por lo tanto, no tenían nada que ver con la pintura original, ni siquiera con la percepción de ver una pintura, sus relieves, sus colores. Los historiadores escribieron a partir de la reproducción blanco y negro y hay una distancia enorme entre el original y la copia que en el caso de la pintura es muy claro pero que en el cine pareciera no ser tan evidente.

[6] MALRAUX, André. *El museo imaginario*. Madrid: Cátedra, 2017

Es como que la imagen en movimiento nos mete en una especie de ensueño y nos quedamos con la historia, lloramos, reímos y se acabó, sin notar la diferencia entre una y otra versión. Basta con poner dos copias de la misma película juntas, un VHS y un 35mm, para ver la diferencia de calidad de imagen. La historia del cine es también la historia de la reproducción del cine.

CGR: ¿Están en contacto con otros proyectos similares en otros países de Latinoamérica? Pregunto especialmente por esta zona del mundo, dado que nuestras realidades en cuanto a preservación difieren mucho de las que se pueden encontrar en Europa o Estados Unidos.

CC: No tuvimos intercambios con proyectos similares pero sí, y es una de las cosas maravillosas de trabajar en los archivos, hay contacto constante con otros colegas de la región. Un poco por esto que hablábamos de las carencias y la falta de medios es que nos pedimos ayuda entre todos y sabemos lo que está pasando a nuestro alrededor. En Chile cuentan con tecnología y medios para reproducir las películas y tienen dos instituciones muy potentes: la Cineteca de la Universidad de Chile y la Cineteca Nacional. En Uruguay está el Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA) del Archivo General de la Universidad de la República, donde prepararon un escáner con tecnología obsoleta y lo adaptaron para digitalziar todo su acervo. Yo estuve trabajando la Cinemateca Boliviana, que tuvo un interés inicial en identificar los materiales que posee. La Cinemateca Brasilera ahora está pasando por un momento muy difícil, cuando en su momento era punta de lanza en Latinoamérica y tenía su propio laboratorio de restauración fotoquímica. Luego, México se despega un poco de todo lo demás porque ahí hay dos instituciones muy potentes: la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional. En todos los países hay proyectos de restauración de películas mudas. Pero el latinoamericano sigue siendo un contexto muy difícil.

CGR: ¿Hay algún proyecto futuro en relación a preservación y divulgación del acervo audiovisual del Museo de Cine?

CC: Desde hace un tiempo Raúl Manrupe está trabajando con la colección de películas publicitarias, que es otro cine que no es el tradicional. Él está haciendo una labor

increíble de identificación y exhibición. Andrés Levinson está trabajando con las películas rodadas en la Antártida argentina a través de un proyecto impulsado por el Instituto Antártico Argentino. Ese es un caso de un interés de investigación que viene de afuera y se junta con el Museo del Cine. Leandro Varela estuvo trabajando este año con el Fondo Peña Rodríguez que él tiene a su cargo. En ese fondo están, por ejemplo, todas las películas que forman parte de la publicación *Mosaico Criollo* que se publicó en el 2009. *Metrópolis* también es parte de esa colección. Luego hay una gran cantidad de películas mudas que, en su mayoría, fueron parte de un programa que Luis Moglia Barth hacia en la televisión en los años 70. Moglia Barth seleccionaba distintos fragmentos de las películas que a él le interesaba incluir en su programa, los cortaba y mezclaba para exhibirlos en la TV. Esos fragmentos luego no los volvía a colocar en su lugar de procedencia y, por lo tanto, hay una cantidad de fragmentos de cine mudo sin identificar en los que Leandro está trabajando de manera lenta, contactándose con investigadores de otros países porque hay muchas películas extranjeras. El museo organizó una jornada de identificación de materiales en enero de este año y proyectó las películas para ver si alguien tenía alguna información. Por último, Florencia Giacomini está haciendo un trabajo sobre la colección de aparatos y dispositivos cinematográficos conservados en el museo.

CGR: Sabemos que el proyecto no solo contempla la publicación del libro, algo ya de por sí valioso para investigadores y estudiosos del cine de los primeros tiempos en Argentina, sino que también incluye la puesta en línea de un sitio web que permite la visualización de gran parte de los documentos audiovisuales del catálogo. ¿En qué consiste este recurso digital?

CC: El proyecto de *Nitrato argentino* se hizo con un mecenazgo cultural del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y se planteaba como un libro y otra forma de publicación complementaria. En algún momento pensamos en un DVD pero luego adquirió la forma de una página web. El libro plantea una lectura de la imagen fija, de los fotogramas, de observar con lupa el detalle de una imagen pero, como bien sabemos, el cine es movimiento, entonces había una dimensión de ese estudio que faltaba en el libro. Desde el comienzo pensábamos que era necesario incorporar

alguna otra herramienta que permitiera a las imágenes moverse y ver esos documentos en movimiento. Entonces adquirió finalmente la forma de una página web. Al momento de plantear el libro, pensamos que el contenido iba a ser más o menos el mismo pero no fue así. El sitio adquirió una forma en sí misma. En la página web se permite la búsqueda por campos, la búsqueda cruzada, pudimos subir muchas imágenes que el libro no tiene. Nosotros digitalizamos casi 3000 fotogramas, el libro tiene 500 y la web otros 500 que no son siempre los mismos que posee el libro. Además se pueden ver en movimiento las películas que pudimos digitalizar, que no son todas, pero son aproximadamente dos tercios del catálogo completo, unas 75 imágenes en movimiento de las 107 totales. Es una variación del proyecto, no es el libro *on-line*. El producto se concretó varios meses después que el libro, se termino en abril de este año, 2020.

Referencias bibliográficas

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

FOSSATI, Giovanna. *Del grano al pixel. Cine y archivos en transición.* Buenos Aires: ASAECA / Imago Mundi, 2019, traducción al español de Lorena Bordigoni, Gloria Ana Diez (eds.) y Soledad Pardo.

MALRAUX, André. *El museo imaginario*. Madrid: Cátedra, 2017

Para citar este artículo:

GRELA REINA, Constanza. "La supervivencia de la imágenes. Entrevista a Carolina Cappa", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica,* n. 6, diciembre de 2020, pp. 577-602. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/324> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Constanza Grela Reina** es licenciada y profesora de enseñanza media y superior en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es adscripta de la cátedra Introducción al Cine y las Artes Audiovisuales (FFyL – UBA). Forma parte del Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz" (FFyL -UBA). E-mail: constanzagrela@gmail.com

The Restoration and Musical Accompaniment of *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919)

Interview with Paolo Tosini and José María Serralde Ruiz[1]

Danielle Crepaldi Carvalho*



Paolo Tosini and José María Serralde Ruiz during the release of the blu-ray of *El automóvil gris*. *38° Giornate del Cinema Muto*, Pordenone, 2019. Photo by Valerio Greco

The history of Latin American silent cinema is written from gaps. A very small portion of the films shot in the region during this early period survived, forcing us to analyze it indirectly, through film advertisements and synopses published back then in the press. For this reason, discovering a film of

[1] The conversation with the interviewees started during *Le 38 Giornate del Cinema Muto*, which took place in Pordenone, Italy, from October 5 to 12, 2019, and ended in a long remote session on April 19, 2020—then, Mexico and Brazil were going through the first phase of the quarantine due to the COVID-19 pandemic and Italy was getting prepared for a slow reopening. The interviewees were in Lecce (Italy) and Mexico City, while the interviewer was in Valinhos, São Paulo (Brazil). The interview was held in English, the only shared language of all three participants.

the period is always a cause for celebration. What to say, then, when such film is restored, programmed in film shows, and commercialized on DVD and blu-ray; finally reaching the general public? This was the case with the Mexican film *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919).

Adopting the structure of foreign cinematographic "serials"—which could hold the public interest for weeks, thanks to its *feuilleton* structure—*El automóvil gris* originally consisted of twelve episodes that were screened during three subsequent days, in December 1919. This serial establishes a direct dialogue with reality, depicting the story of Higinio Granada's criminal group, which perpetrated crimes in Mexico City using one of the newest inventions of the time: the automobile.

Overlaps between the press—which then also exploited a *feuilletonesque* structure—and fiction have already been widely discussed around the world. The agility of action plots was perfect for cinematographic narratives, due to the temporal synthesis made possible by cinema. In the case of *El automóvil*, the boldness of the historical gang was a rather suitable theme for cinematographic appropriation. In fact, the gang itself flirted with fiction, reminding us of written and cinematographic serials like Eugène Sue's *The Mysteries of Paris* (published between 1842 and 1843 in the *Journal des débats*), the French film *Fantômas* (Louis Feuillade, 1913) or the North-American *The Perils of Pauline* (Louis J. Gasnier, Donald MacKenzie, 1914).

The gang of the gray automobile was contemporary with the Mexican Revolution, which began in 1910 and was facing its final developments in 1919. Granada, the group's leader, had escaped from jail after a cannon fired during the revolution broke the wall of the cell where he was imprisoned in 1913. In 1915, this gang gathered in a bar in the *bas-fonds* of Mexico City and committed crimes in the rented car that gives the title to the film. The group was dismantled by the end of 1915, after Higino Granada made an agreement with the police.[2] Some members were punished with the death penalty by hanging, an episode captured by Rosas' camera and incorporated into

[2] DELGADILLO, Magalli. "La primera banda que asaltaba en auto", *El Universal*, February 17, 2017. Available: https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2017/02/17/la-primera-banda [Accessed on: July 28, 2020]

the film–attesting to the film's overlap between reality and fiction. Noticeably, police chief Juan Manuel Cabrera served as scriptwriter to bolster the film's realism.[3] The narrative is divided between the presentation of the crimes perpetrated by the gang (robberies, kidnappings, and rapes) and the individual stories of its members; two spheres connected by the criminal intelligence of Granada.[4]



El automóvil gris (Enrique Rosas, 1919). Cineteca Nacional de México.

The serial was turned into sound cinema (one its surviving versions is a musical) and was popular until the 1960's. The restoration of the film made use of extant film footage, which was shorter than the original version, and strived to reconstruct it from its script.[5] The work was carried out under the auspices of the Cineteca Nacional de

[3] TOSINI, Paolo. "El automóvil gris". In: *Le Giornate del Cinema Muto 34: Catalogue*. Pordenone, 2015, pp. 123-124.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*

México. The restored serial was presented at the *34th Giornate del Cinema Muto* of Pordenone in three sessions, on October 6, 8 and 10, 2015.[6]

The recovery of this material, the challenges regarding its restoration, and the criteria that determined both the restoration and the composition of the musical accompaniment were discussed in depth by Paolo Tosini and José María Serralde Ruiz during a series of conversations that we had between Italy, Mexico, and Brazil: first in sunny Pordenone, during the last edition of *Le Giornate del Cinema Muto* in October 2019, and afterwards in a virtual meeting held in the midst of the coronavirus epidemic (and all the uncertainty it encompassed) in April 2020.

Paolo Tosini studied film restoration in his home country, Italy, and in Germany. Nowadays he is the academic coordinator and digital advisor in the Lecce's campus of the Roman Centro Sperimentale di Cinematografia. He has previously worked in several archives around the world, such as the Archivo General de la Nación de República Dominicana and the Cineteca Nacional de México—where he headed the restoration of *El automóvil gris.* He has been working for several years for *Le Giornate del Cinema Muto.*

Trained as a classical pianist, José María Serralde Ruiz is a composer and performer of live music for historic archival films and multidisciplinary arts. By the late 1990s, he became a resident film accompanist at the Cineteca Nacional de México, and a frequent pianist at the Filmoteca of the Universidad Nacional Autónoma de México. From then on, he has dedicated himself to researching, teaching, and performing live music for silent film screenings with a great concern on period authenticity—individually or collectively, with the "Ensamble Cine Mudo", which he founded in 1998. Born and raised in Mexico, he expanded boundaries, playing in countries such as Boznia-Herzegovina, Canada, the United Kingdom, Brazil, and Italy. He composed the music that accompanied the DVD and the blu-ray's editions of *El automóvil gris,* and accompanied the screenings of the serial when it was programmed in *Le Giornate* in 2015.

[6] *LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 34: Calendar,* 2015. Available: http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/edizione2015/immagini_2015/2015_GCM_Calendario.pdf [Accessed on: July 31, 2020]

Danielle Crepaldi Carvalho: *El automóvil gris* (1919) was edited in a commemorative blu-ray edition in 2018, almost a hundred years after it was first exhibited to Mexican audiences. It is "the first blu-ray of a restored Mexican film"[7] as the assistant director of the Laboratorio de Restauración Digital of Cineteca de México, Edgar Torres, pointed out during the film's release. This is an extremely important event considering the Latin American context; since we do not usually restore our silent films, nor do we release them in high-definition. The restoration of this repertoire is more common in the European context, where there is a chain involving restoration and exhibition in festivals. So much so that *El automóvil gris* was shown in Pordenone. Would you both elaborate on the importance of this project, considering the Latin American context—where there is, in general, less money, political effort, and spectators interested in this repertoire. I also would like that you, Paolo, discussed the subject from your specific point of view as a European citizen who has worked in several archives around the world. What are the specificities of this project, when compared to the restorations and screenings that take place in Europe and in the US?

Paolo Tosini: This is an excellent question, actually. I think the answer will be surprising. We think, we the Latin Americans, don't have the conditions to do this job as it is done in Europe. There is actually more knowledge, money, and people in Latin America. It is only different. To do a good job you have to be flexible. It is easier to do it in Europe, where there is the equipment and where you can reach archives within an hour, and without spending too much money. From my point of view, it is more complicated in the US, were everything is done separately. My perspective is that in the US the community is smaller and more commercial restoration takes place than archival restoration. In Latin America there is a mixture. In Mexico, a lot of money coming from broadcasts and TV is put into restoration (even if not always in the right films). There is also a great small archive in Uruguay. There are different realities when we face film preservation. In Colombia, for example, the regional archive is even stronger than in Mexico (although in Mexico there is—as I said—more money).

[7] CINETECA NATIONAL DE MEXICO. "Presentaron la edición en Blu-ray de *El automóvil gris* en la Cineteca Nacional". Available: https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=noticias&id=977 [Accessed on: July 28, 2020]

Brazil, from what I know, led for many years. Working in Mexico does not mean working only with Mexican titles, but considering all Latin American materials. When we started the film lab in Mexico, there was already a digital facility in the country run by Televisa but it was not doing restorations, it was doing digitalization, which is also a big deal. However, they didn't have an archival concern. It is comprehensible to do glamorous restorations but it is also fundamental to do less glamorous ones, of films that if they are not restored, they are going to be lost. This is crucial regarding archives. It is also important to exhibit the films you work with. A restored movie that is successful is a movie that is seen.

José María Serralde Ruiz: Paolo did a very elaborate Latin American and Mexican restoration; that is a big thing.

PT: We were the second laboratory in Latin America. The first was in Brazil. There was also the *Jornada do Cinema Silencioso*[8] in São Paulo, that kept a close contact with people from everywhere. This means we are not at all that bad. Bologna had the knowledge, the machine, and the money; but they had to close the lab after one year due to lack of funding and started to work with private institutions. That's what I suggested in Mexico, but it was not accepted. It is important to underline that restoration is a very expensive job. They have to make money, if not they shut down. That does not mean they restore anything in Bologna (they are able to choose a lot more now), but you have to be open. You have to be able to keep up, and to be able to keep the people you train. And moreover, you have to let it go. As I was telling my students, my biggest problem with *El automóvil gris* is that I saw it in Puebla (Mexico) recently and I thought it was a disaster. There are so many options in restoration, many new softwares. You can keep working in the same project forever…

When we started the restoration lab in Mexico, I questioned myself about what could I do as a European. As I did not know anything about Mexican history, we put

[8] The event used to screen the highlights of Pordenone's *Le Giornate del Cinema Muto*. It was curated by Carlos Roberto de Souza, organized by the Cinemateca Brasileira and went along six annual editions, from 2007 to 2012.

together people from the archive in order to decide what to do. I proposed I could do my own research. My restoration passion comes from Pordenone, therefore, from silent movies. I questioned the situation concerning silent movies in Mexico. My bosses in Pordenone came a few months after I started working in Mexico to see if there was any chance to make a Mexican program in the Giornate. That is how we prepared the first material, the Revolution material[9]. But everybody from Pordenone told me I had to do *El automóvil gris*, that it was a very important movie.

DCC: The day before the release of *El automóvil gris* blu-ray at the 2019 *Giornate del Cinema Muto,* Paolo Cherchi Usai presented the revised edition of his seminal "Silent Cinema"[10], an event in which he highlighted the connection established between silent cinema and digital cinema. What is the role of digital in the restoration of this serial film? What are the characteristics of this restoration? Was an archival research carried out, for example, to retrieve information about the duration of the film when it was first exhibited in 1919? José María, regarding the musical sphere, did you use the information published in the press at the time of the first exhibitions of the film as a parameter for your work? What were your influences?

PT: The work started when we found a nitrate of the film that was in the vault. I was told it was decaying and that it was colored. After investigating it, I discovered it was actually tinted. I saw we needed to restore that. Ok, the idea of doing was there, but being able to do the job was another story. It took us a long time. We stopped there for a while. After a year working in Mexico, we did the Revolution restoration for Pordenone, which was hard work (and I still think it looks nice). We started doing restorations of longer Mexican pictures and there was a resistance towards doing *El*

[9] The program was called "Mexico: Records of Revolution" and it was exhibited in 2013. *LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 32: Calendar,* 2013. Available: http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/edizione2013/immagini_2013/GCM2013_Calendario_w_REV.pdf [Accessed on: July 31, 2020]

[10] The book was originally entitled *Burning Passions* and published in 1994. In 2000, it was republished as *Silent Cinema: an Introduction*, by the British Film Institute. In 2019, it was expanded and became *Silent Cinema*: *A Guide to Study, Research and Curatorship*. Cf. USAI, Paolo Cherchi. *Silent Cinema: A Guide to Study, Research and Curatorship*, 3rd edition. London: British Film Institute, 2019.

automóvil gris, as it supposedly belonged to the family and not to the Cineteca. After going through its contract, I saw that the Cineteca was allowed to make a copy of the film. I suggested to make a digital copy and to make a restoration for free. After that, we brought in all the material we had of the film. We had good news. First, we had the tinted copy—a pretty good one, although not complete. We also had the black and white copy that had a higher resolution, and was a little more complete in some scenes. We digitalized all we had, even the sound versions (the movie was so popular that a few years after the release they made short, sound versions of it so there were several sound cuts of the film, either dubbed or musical versions). We didn't find the long three-day copy of the film. Originally, it was a very long movie. While researching we discovered there were several versions of it, even in the silent era. Unfortunately, we were unable to research abroad (I do not doubt we can find more material if we do). Luckily, we had a lot of paper material, such as the original script, the intertitles and lobby cards, which we also scanned. Without counting the research, the restoration took us twelve months. The restoration means: digitalizing everything, digitalizing the intertitles, creating a new edition of all the materials, restoring all the images (putting them together, correcting the colors, etc.) and watching the movie again and again. When you are in an institution, you have to find a way to do your work the best you can, in a way that things happen, regardless of the difficulties. These are the things that stay. We could have stopped when the rights issue was brought up, but we didn't. Besides doing the job, we left traces of what was done, traces that will help in other projects. Now it is done and it was released even in blu-ray; the first I know in Latin America in what concerns silent cinema. The last part—the music—was José María's.

JMSR: I should tell that I have the same feeling as Paolo. When you score for a film you realize after a while you can always make a better job. Every time I get to Pordenone, I enlarge my perspectives regarding aesthetics and historical performances and resources, listening to my colleagues. For years I have not heard my score. Film is a live entity, that's why we think we should work with it permanently.



El automóvil gris (Enrique Rosas, 1919). Cineteca Nacional de México.

PT: I also think we were lucky because we knew with whom we were working. José María knew the movie but he had to find the reference for the music and create it, which is a lot of pressure. And moreover, he had to present it in Pordenone. Even though it did not have the best spot[11] in the program, we saw the effects. Right after it was presented, things began to move. It is really difficult to be working with a restoration of that type.

JMSR: Indeed. I heard about the restoration because I am friends with many people involved. I knew that to compose almost four hours of music would be a titanic task. Provided that we were missing the original score (and therefore, any reference of what was played, or who played it), I decided on a philological approach. I gathered tons of references of other films performed by musicians during the period. The question became, rather, if Mexican music was included in the score or not. What I

[11] The three parts of the serial were programmed on Tuesday at 22:45, on Thursday at 11:45 and on Saturday at 17:00. *LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 34: Calendar,* 2015, *op. cit.*

learned was that at that time the major influence came from foreign music. So, basically, considering the social circle the producer of the film belonged to, it would not be very plausible for him to use music from the countryside. The band would be playing for this film in Mexico City. The influences for Mexican films in the 1910s—and I quote Aurelio de los Reyes—was basically European. The same applies to acting. Mexico was surely influenced by North American cinema, but at that time it was much more European-like. So, whether it is Mexican or not..., we needed to include what repertoires where played back then, for example, the *orquestra típica* (typical orchestra), which is a very peculiar ensemble that played here in Mexico from the late 19th century until the silent era. We had to take into account their repertoire, not exactly with "Mexicanity" in mind. So, if we play Mexican music, we do it in the way it was done in Mexico city at the time; in other words, filtered by the fancy exhibition centers, such as the Olympia cinema. They were filtering this very European view of what Mexico was, musically speaking. That is what I did. If not, it would be like a traditional performance or countryside music, but that is not what I felt while researching the exhibition environment in late 1910s Mexico. But, although it is European-like, it is still Mexican music. During that period, very famous composers in Mexico were coming back from Europe (where they had studied), for example Manuel María Ponce. These artists were rewriting Mexican music. It was a very interesting moment of cultural promotion in Mexico, because it is all about José Vasconcelos—a very important head of cultural activities. He was pushing this re-reading of what Mexicanity was. He was removing, and I quote him, the "barbaric" Indian cultures from the scene. This is what governed the edition of *El automóvil gris*. This came basically from Paolo's ideas. It was a very sincere and, should I say, respectful approach to the materials that gave me the rules to choose an aesthetic. It is quite different from what I do for the Filmoteca. I am more stubborn and free to write other stuff there. For *El automóvil gris*, I stuck to the rules.

PT: While working in the Revolution Material, I talked a lot with José María about what to do with *El Automóvil Gris*. The only think I could do was offer suggestions. I knew he would do a great job. Many people already loved his work. A lot of silent movies were

screened at the Cineteca de México when I started working there, but people were, in fact, going to the projections for the band and not because of the films (they were good, but the quality of the copies was poor). There was a silent screening of the version of *El automóvil gris* that the Filmoteca had. They decided to do *benshi*[12] on that. This was cool, I liked the idea. But what I didn't like is that it did not have any connection with the film. I wouldn't care about it now that we have accomplished this work; that we have the movie as it is supposed to have been. As long as there is a good archive version of the picture, you can do whatever you want. This is not the case when we consider other pictures. *Santa,* for example, is missing, but we are working on that too. *El automóvil gris* is quintessential because there is this back-and-forth of fiction and reality (which was quite similar to the Revolution material that we restored). If you read the script, you will find some super-spectacular effects that were impossible to be filmed. In one scene, for example, Don Vicente and his family are all sitting on the table. A little bug comes in, it goes to the light bulb and, on the top of the bug there is a scull that everybody can see. Such a scene would have been impossible to shoot (or at least we didn't find it). The work that Aurelio de los Reyes did identifying almost every corner that is shot is incredible. What was more complicated was that there were different histories that were not related to reality. It was very difficult for us to get an idea of what belonged to the fictional dimension. Because of that, there are things that we are still unsure of. For example, I think nobody is really sure about what small town was pictured in the film, although Aurelio de Los Reyes has some idea of it. Still today several things are not clear. The problem with such a big movie is that it has so many things inside that you have to have the perspective. For example, after the restoration was done, I supervised the English translation of the subtitles for Pordenone, and I found it to be, probably, the hardest part of the job. While watching the film in Spanish for the restoration, I was paying more attention to the image than to what was being said. When the subtitles were written down, we always had a big discussion whether to put them at the beginning or in the middle of the scene, because we did not have any documents to follow. But when I did the translation, I realized it was written in a very complicated, extremely elaborated Spanish. There is so much French, and French references in it.

[12] During silent era, the *benshis* were Japanese performers who provided live narration for silent films.

And there are two words that I was never able to translate. I asked several native speakers but we couldn't translate them into English. The text itself is very decadent, totally in contrast with the image, which is quick and very beautiful. The plot is also very complicated. The original film was screened for three days. It would be nice to investigate how people reacted to that complicated plot that went on for so long. It was totally unheard of for Mexico to have such a complex level of storytelling that went on for days. And such a fast one, where there is so much going on. There is few comical relief in the film. The director had a very personal idea of melodrama. It is unfortunate that he died so young, because if not he would have been able to give us so much more.



Paolo Tosini during the release of the blu-ray of *El automóvil gris. 38° Giornate del Cinema Muto*, Pordenone, 2019. Photo by Valerio Greco

DCC: *El automóvil gris* is indeed a curious serial because it appropriates a format already consolidated in North American cinema. However, from a specific national focus, it depicts a crime that effectively happened. In Brazil we have several examples of films that depict real events, shot around 1908-1920. One of them, already widely discussed by the Brazilian historiography, is *A Mala Sinistra* (1908): a bandit murders the owner of

a shoe factory in São Paulo, collects his remains in a large luggage, and embarks on a steamer to Rio, being arrested when trying to throw the luggage overboard. At that time there was a thirst for reality that slid even to artistic productions. This is discussed in a beautiful book originally released in 1995, *Cinema and the invention of modern life*[13]. Due to the dialogue with reality this serial establishes, it is much more acute than those shot in North America, like *The Perils of Pauline* (1914) or *The Exploits of Elaine* (1914). Could you both comment on the production of *El automóvil gris,* considering the films shown in Mexico in 1919? During the blu-ray release, José María underlined that the North American cinematographic repertoire would not have been a deep influence to Mexicans, since it was almost completely banned in Mexico by that time. Could you contextualize this ban? What did Mexicans watch in movie theaters then? Considering the plot of the film, what is the relationship that Mexicans established with the red press? Would this have determined the success of the film?

PT: The thing that strikes me the most, is that if you read the intertitles as a novel, you would picture in your mind a totally different movie. The combination of both is striking. Even judging with today's eyes, I think it was an incredible combination, that is why it was so popular. The story itself was quite known at the time, being the actual story of a real band. Rosas got the idea to do the movie when he went to shoot the actual execution of the gang members. This fact could have helped the public to understand the story. Another aid could be the film lobby cards. We have the lobby cards for the first episode, which tells the whole story, which could help the public understand the plot. There is a balance that helps a lot in the silent era: some people were unable to read and where entertained by the action, while other people could also enjoy the text. *El automóvil gris* was influenced by Italy. The Italian diva was very present in Mexican society. Hence the many dramatic parts in the film. To my knowledge, women's stories went very differently from what they could be, considering Mexican filmmaking. All of them are doomed women that become widows or go to jail. None of the women are safe or "pure." There is no peace for them. The good guys are in peace at the end, but not the women. It is pretty interesting. The fact is that we still

[13] The book was published in Brazil in 2004.

cannot connect all the dots. We have some idea of what was screened in Mexico that was not Mexican: European films or films from the US. We do not know of many other Mexican movies. Between, let's say, *El tren fantasma*, *El puño de hierro, El prisionero 13*, and *El automóvil,* there is also *Tepeyac,* and *Santa,* which has survived in a way. There is not much left. There are some other films that I did not mention; the Revolution material, for example. It gives a little idea of a bigger fresco that we do not know. We unfortunately do not have the full context of Latin American movies. If we did, we would understand it much better. More archival work is needed (already done in Europe); that is, to search for material in all Latin America. And when you think you have done the job, you have to redo it. We see Pordenone screening stuff that was unimaginable years ago. For example, the "Nasty Women"[14] program. What a Festival does is to help connect the dots. Everything matters. That is why I am really open and I will always be pushing Pordenone (the archives are not helping me a lot) to be able to do a collection of more Latin American materials. I am not saying it is easy, but it is necessary. The Festival plays an important institutional role for that. Without it, I would never had been able to do *El automóvil gris*.

JMSR: In what concerns the ban, Aurelio de los Reyes published some books (for example, *Cine y sociedad en México*) that covered local screenings (specially of Mexico City, but also of other cities). He basically states that between 1914 and 1917 there is a shift in Mexican exhibition. There was a ban (rather than a prohibition) of North American films that depicted Latin American burglars. That is why the divas and specially the Italian cinema were so broadly accepted here. When I was in Venice a couple of years ago, right after Pordenone, I was able to get to Lyda Borelli's exhibit there and I learned a Mexican episode related to her. Borelli was a star in Mexico, with many fans, and special reports in the newspapers when her films where exhibited in the country. This is very important, because it molded the fashion and the characteristics of women. What I did not know was that, around 1912 or 1913, she was dating a Mexican pilot. She was touring Mexico then with a theatrical company, and from what I learned

[14] The program is curated by Maggie Hennefeld and Laura Horak. It began to be exhibited in Pordenone in 2017.

at the exhibit she asked them to be released in order to meet him. Italian divas had connections with Mexican society and with the upper classes. For instance, the actresses featured in *El automóvil gris* were basically members of the high society. Secondly, I wish to point out that María Teresa Montoya, who would become a great Mexican theater actress, had her first appearance on the screen in this film (a very small role, at the end). This is so curious and compelling. So, definitely our influence comes from Don Porfirio's French inclination. Films that were famous then, such as *Intolerance*, were not shown in Mexico.

PT: Another thing related to this discussion: what I think European archives should be doing next (even if there is still a lot of work to be done regarding European movies), is to think about all the non-European material that is in Europe. It happens well the other way around (and the finding of *Metropolis* in Argentina is a good example of it). Only very little research was made on the subject in Europe.

DCC: Another fundamental feature of this film is its inclination towards the melodramatic genre. If there is any relationship between the mainstream cinema and the "reality" depicted in the newspaper, it is, in fact, the melodramatic genre, whose form built both the printed news and the cinematographic characters. Peter Brooks (1995) uses the expression "Melodramatic Imagination", which accordingly to him was a specific way of looking at the world, guided for example by dichotomization, by excesses (and, therefore, by redundancy), by the defense of traditional morals, by Christianity. I would like you to comment a little about the presence of melodrama in Mexican society.

PT: I think this is a great question. The first time we saw the material, we were struck by how the movie looked. The city is a big character, but this goes beyond it. Some of the Mexican ideas of the city were there. The space is fundamental in the movie. We keep going back and forth from this fashionable inner theatrical spaces that are very functional to the drama (like, for example, the fancy European style houses) but then we go very far outside of Mexico city, as well as to the high society Roma

neighborhood (which is gorgeous); then we see the cathedral, and the poor small pueblos like Rancho, and we enter a train (which is a fundamental part of the film). So, why did the director decide to show us this? The structure and the use of the space are fundamental, and the way Rosas moves back and forth from this totally fictional inside spaces to the real outside spaces. We saw the film in Puebla in a theater that is in front of the cathedral where it was shot. Rosas knew what he was doing. Even when he showed us the small Mexican towns, he uses Mexican stereotypes in a very smart way. Every Mexican that would see the film would relate to it. In my opinion, we would not even find things like the *sombreros* or the rooster fight cheesy anymore. It is relatable because it does not portrait Mexico in a souvenir style. We see this in the Lumière materials shot in Mexico: while some scenes have a souvenir style, others (for example, the scene where the horses are washed in the river) look like *El automóvil gris*. This is the beauty of the place. You cannot say this movie is not Mexican. It is, and it is absolutely not. We noticed, for example, that in one of the first scenes, where the girl is captured by the guys in the room, there is a portrait on the wall that is also in the rancho (in the scene where the guy is pretending to be sick in order not to be captured). Of course, this is not intentional, but it reveals a melodramatic approach in what concerns the use and reuse of space. The ambivalence between the inside and the outside space should also be considered. Either we have a more contained camera to capture the melodrama in the inner space, or we have a wild camera that keeps trying to follow the gray car (which is also a fundamental character of the film) on the streets. This transit aims to capture the essence of the European-Latin-American bourgeois version of Mexico which everybody was aspiring to at that moment.

DCC: If society as a whole is shaped by melodrama, this genre also slips into the society microcosms, such as theater, cinema, and music. The theatrical melodrama relied heavily on music to achieve effects, in order to underline the dramas experienced by the characters. Italian and French opera made wide use of melodramatic plots. José María, did you consider the connections between the operatic genre and melodrama, and between the operatic repertoire and the silent

cinema, for the creation of your music for *El automóvil gris*? If so, could you give examples of how this happened?



José María Serralde Ruiz during the release of the blu-ray of *El automóvil gris*. *38° Giornate del Cinema Muto*, Pordenone, 2019. Photo by Valerio Greco

JMSR: That is probably strongly connected with the Revolution. Opera was such an important showcase for high society in Mexico, especially during the 19th, because of the development of different orchestras in the capital and major cities. Basically, the connection between opera and silent cinema in Mexico is segmented, sociologically speaking. Some cinemas, such as Salón Rojo and Cine Olympia were really expensive. We learned that in between films the orchestras would play bits of operatic works for their audiences in these places. If you split this pre-revolutionary society in half, you will find a huge amount of musical influences in very different social strata. For example, the *orquestra típica* played for bigger cinemas, while solo pianists or probably guitar players played for smaller ones. It seems that operatic culture and Gabrielle D'Annunzio stories where shown to different classes that were not opera goers through the divas films, through the Italian industry. So, it is amazing how this relation (especially in Mexico but also in other countries) had to do with very classist criteria. The reason why *El automóvil gris* meets these very strong operatic influences is because it comes from an upper-class society. These references had to be included

there because Manuel de la Bandera (which was an important theater teacher) founded the School for Film Actors and Actresses in Mexico. Half of his students were shown in *El automóvil gris*. The film included music by Juventino Rojas, the vals *Carmen*, that he wrote [in 1893] for Porfirio Diaz's wife. We used a kind of formula in the film: every time the storytelling of *El automóvil gris* goes operatic, the music follows. For example, when we made the music for the first kidnap, we used the *pasodoble*; a Spanish style (it features even castanets, which is even clearer when we play it in an ensemble). Spanish music was greatly accepted amongst Mexican upper classes, and it was also listened to by poor people: my grandfather belonged to the lower class, and he really loved Spanish music. We can only speculate about what people were listening at the time. The musical taste changed after the Revolution. *El automóvil gris* premiered in a society that was just recalling itself back from the fear of being killed in the Revolution. So, that is a reason why there is a shift in the operatic taste. Even Puccini is in the film. When the girl is kidnapped by her own boyfriend (a guy that belongs to the criminal band), the scene has a *Tosca* or a *La Bohème* intensity and the actress performs her role like an operatic diva. This is very evident. Like Paolo said, if we could access more films shot then we could better understand what was going on with these societies, and with their musical tastes. For instance, what was happening then in rural Mexico in relation to music? Surely opera was not the strongest musical influence of this community.

DCC: Paolo and José María, thank you very much for this incredibly illuminating interview!

References

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess.* New York: Yale University Press, 1995.

CHARNEY, Leo; Vanessa R. Schwartz (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CINETECA NACIONAL DE MÉXICO. "Presentaron la edición en Blu-ray de *El automóvil gris* en la Cineteca Nacional", 23rd November 2018. Available:

https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=noticias&id=977 [Accessed on: July 28, 2020]

DE LOS REYES, Aurelio. "El Tren Fantasma". In: *Le Giornate del Cinema Muto 34: Catalogue*. Pordenone, 2015, pp. 121-123.

_____. *Cine y sociedad en México, 1896-1930*. Ciudad de Mexico: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993 [1981].

DELGADILLO, Magalli. "La primera banda que asaltaba en auto", *El Universal*, February 17, 2017. Available: https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2017/02/17/la-primera-banda [Accessed on: July, 2020]

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 32: Calendar. Pordenone, 2013. Available: http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/edizione2013/immagini_2013/GCM2013_Calendario_w_REV.pdf [Accessed on: July 31, 2020]

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 34: Calendar. Pordenone, 2015. Available: http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/edizione2015/immagini_2015/2015_GCM_Calendario.pdf [Accessed on: July 31, 2020]

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 34: Catalogue. Pordenone, 2015. Available: http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/allegati/2015_GCM_catalogo.pdf [Accessed on: July 28, 2020]

SOUZA, José I. M. "As imperfeições do crime da mala: cine-gêneros e reencenações no cinema dos primórdios", *Revista USP*, São Paulo, n. 45, March-May 2000, pp. 106-112.

TOSINI, Paolo. "El automóvil gris". In: *Le Giornate del Cinema Muto 34: Catalogue*. Pordenone, 2015, pp. 123-124.

USAI, Paolo Cherchi. *Silent Cinema: A Guide to Study, Research and Curatorship*. 3rd edition. London: British Film Institute, 2019.

Filmografia

A Mala Sinistra (Brazil, Leal, Antônio, 1908)

A Mala Sinistra/ O Crime da Mala (Brazil, Júlio Ferrez, 1908

El automóvil gris (Mexico, Enrique Rosas, 1919)

El Prisionero 13 (Mexico, Fernando de Fuentes, 1933)

El Puño de Hierro (Mexico, Gabriel García Moreno, 1927)

El Tren Fantasma (Mexico, Gabriel García Moreno, 1927)

Fantômas (France, Louis Feuillade, 1913)

Intolerance (US, D. W. Griffith, 1916)

Santa (Antonio Moreno, Compañía Nacional Productora de Películas, Mexico, 1932)

Tepeyac (Mexico, Carlos E. González, José Manuel Ramos, Fernando Sáyago, 1917)

The Exploits of Elaine (US, Louis J. Gasnier, George B. Seitz, Leopold Wharton, Theodore Wharton, 1914)

The Perils of Pauline (US, Louis J. Gasnier, Donald MacKenzie, 1914)

How to cite this article:

CREPALDI CARVALHO, Danielle. "The Restoration and Musical Accompaniment of *El automóvil gris* (1919). Interview with Paolo Tosini and José María Serralde Ruiz", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica,* n. 6, December 2020, pp. 603-622. Available: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/290> [Accessed on: mm.dd.yyyy].

* **Danielle Crepaldi Carvalho** obtained a Post-doctorate degree at the Escola de Comunicações e Artes of the Universidade de São Paulo (ECA-USP, FAPESP), with a research on the uses of sound in silent cinema. PhD from the Universidade de Campinas, with a thesis focused on the analysis of short texts about cinema and related optical devices, published in the Rio de Janeiro press until 1920. She carried out a research internship at the Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. She is part of the research group "História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação", coordinated by Profs. Drs. Eduardo Morettin and Marcos Napolitano at ECA-USP. Co-organizer of *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética* (Sulina, Brasil, 2017) and *Cinema, estética, política e dimensões da memória* (Sulina, Brasil, 2019), of annotated editions of short stories from Brazilian writers from the late XIX and the XX (Lazuli, Brasil, 2013 and 2016), and co-author of the Portuguese translation and critical analysis of the French theatrical melodrama *L'Auberge des Adrets* (Penalux, 2015). E-mail: megchristie@gmail.com



Reseñas

Sobre Torello, Georgina y Riccardo Boglione (curadores). *Nitrato oriental. Pre-cine y cine silente en Uruguay (1850-1932)* [Catálogo de la exposición]

Montevideo: Teatro Solis, noviembre 2019-marzo 2020

Julieta Keldjian Etchessarry*



El catálogo se presenta como un álbum iconográfico de la llegada de las proyecciones cinematográficas al Uruguay. Concebido como memoria de la exposición que tuvo lugar en la sala Estela Medina del Teatro Solís de Montevideo, entre noviembre de 2019 y marzo de 2020, este libro excede su propósito inicial para convertirse en un mapa-guía con el que adentrarse en el territorio del cine silente oriental.

La muestra producida, organizada y dirigida por Riccardo Boglione y Georgina Torello, tuvo origen en la investigación que dio lugar al libro *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*.[1] Esta publicación, a la vez que instauró con voz singular el campo de estudios sobre el cine temprano en Uruguay, lo renovó metodológicamente, a partir de la consecución de estrategias arqueológico-textuales que supusieron la evaluación de cada huella, cada resto, cada documento hemerográfico, miles de catálogos de mano, ferias y anticuarios, fotografías y recortes, para ponerlos en relación con los textos fílmicos analizados. Estos elementos –fuentes de la investigación– se reconfiguran en un proyecto expositivo

[1] TORELLO, Georgina. *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Yaugurú, 2018.

que recrea la atmósfera cultural en la que se inserta el cine como objeto de consumo y generador de imaginarios, más allá de los propios filmes.

Articulado según el criterio curatorial de la exposición, el libro-catálogo está organizado en cuatro capítulos: el pre-cine y el primer cine en Uruguay, la "invasión pacífica" del cine extranjero en la cartelera local, el cine nacional y el público cinematográfico. Cada parte está precedida de un texto que introduce e informa sobre el contexto en el que se insertan los objetos exhibidos, a la vez que orienta el recorrido de las imágenes que aparecen a continuación. Las imágenes –más de cien– son el corazón de la publicación. Consisten en reproducciones fotográficas de los objetos que componen la muestra: aparatos cinematográficos, fotografías, programas de mano, documentos comerciales, postales, afiches publicitarios, caricaturas, libros, partituras, álbumes biográficos, cuadernos de recortes, revistas, manuales de uso de aparatos, catálogos de películas y objetos coleccionables como figuritas, cajitas de fósforos, entre muchos.

El primer capítulo se dedica a los antecedentes del cine en Uruguay, en los que la imagen fija convive e interactúa con el movimiento. Es el tiempo del asombro ante las vistas animadas, las *slides* –transparencias– mecánicas para linterna mágica, coloreadas a mano, o el multifuncional *Balópticon* (1910) que, a través de la proyección tanto de placas de vidrio como fotografías impresas en papel, páginas de libros, diarios y revistas, da impulso al uso de la imagen en la comunicación didáctica, científica o comercial. Esta primera sección incluye además algunas de las cámaras utilizadas por los pioneros del cine en Uruguay, así como una positivadora empleada para duplicación de los filmes del incipiente circuito de exhibición local. Los artefactos y objetos trascienden aquí su utilidad para la historia técnica y arrojan luz sobre las prácticas asociadas a la proyección como, por ejemplo, la alternancia de fotos fijas de acontecimientos de la vida social del patriciado local durante las exhibiciones, o la proyección de siluetas como evento con fines benéficos. Estos rastros materiales evidencian la naturaleza del cine temprano como un medio mixto,

una experiencia cinemática vivida dentro y en torno a la pantalla, donde la imagen proyectada no es –aún– el elemento principal.

La segunda sección está dedicada a la conformación del circuito cinematográfico donde la producción europea primero, y luego la estadounidense, acaparan las pantallas. El recorrido se despliega a través de los programas de mano de las salas montevideanas y del interior del país. Estos documentos permiten reconstruir la iconosfera de los primeros años del siglo veinte, a la vez que delinean los aspectos formales de la cultura del ocio. Por ejemplo, la información sobre los precios de las localidades, además de ubicar la asistencia al cine dentro del contexto general de prácticas de consumo de la época, nos habla sobre la segmentación de la audiencia en señoras y señoritas, niños, o general, así como la disposición física de las salas, lo que permite recrear espacialmente los ámbitos de exhibición de los teatros, salones o espacios al aire. Los programas de mano son fascinantes por lo que nos cuentan sobre las prácticas cotidianas de exhibición, cuando el cine aún no se había desarrollado como un entretenimiento masivo. Revelan su vinculación con las fiestas populares, en el entramado de otras prácticas de ocio como tómbolas, bailes o la actuación de orquestas.

El tercer trayecto se concentra en la producción de filmes nacionales a través de programas de mano, afiches, libros, fotografías de escena y reproducciones de algunos fotogramas. El texto introductorio del capítulo da cuenta sintéticamente de la variedad y relevancia de la filmografía del período, así como del entorno productivo. En este caso, entre películas perdidas, proyectos inconclusos y otras de limitado acceso, los restos materiales que aquí se incluyen tienen un rol primordial. Son piezas cardinales, índices de un territorio que de otro modo permanecería desconocido.

El cuarto y último recorrido pone al público en el centro de la relación del Uruguay con el cine. Cuadernos de recortes, revistas sobre variedades y curiosidades de la vida de las estrellas, folletos que anuncian usos no previstos de las salas cinematográficas, como mítines políticos o conferencias, figuritas que se incluyen en cajas de cigarrillos

y variados objetos coleccionables, como el curioso *biescenorama*, regalo de una tienda a sus clientes; los objetos que componen esta sección son el puente entre las películas y su contexto. Estos materiales efímeros –oxímoron *per se* elocuente– dirigen nuestra atención hacia la vida cotidiana. Como apunta Phil Wickham,[2] estos objetos efímeros son fugaces y fueron diseñados para un momento y uso precisos, sin aspiraciones de trascender en el tiempo. Fueron creados con un valor muy distinto al que le damos en el presente. Nos ofrecen "una historia sin retrospectiva"[3], es decir, una visión del mundo liberada de lo que podría suceder en el futuro, y que determinará su uso como fuente de investigación o no. Mientras que en la investigación histórica está involucrada la mirada presente en el proceso de selección de los documentos, estos restos materiales exhiben el tejido y la trama de la cotidianidad, es decir, tal y como se entendía el cine sin el beneficio de la retrospectiva. De este modo, lo efímero fomenta una nueva lectura de los documentos bastante más compleja y rica. En el caso específico de los álbumes de recortes, nos ofrecen rastros de la interacción de los espectadores con el cine; son formas de reflexividad performática[4] (Mariani, 2020). Estos cuadernos artesanales, en tanto medio de expresión popular, son una rica oportunidad para los estudios de recepción cinematográfica. Movidos por el impulso del coleccionismo –la posesión del objeto es también de la estrella o película–, a la vez que investidos de sentidos, se transforman en discursos significantes a través de lo que las personas hacen con ellos, el valor que le asignan, la selección y reelaboración.[5]

Una selección de bibliografía enfocada en el caso uruguayo cierra el trabajo a modo de invitación para continuar el recorrido.

---

[2] WICKHAM, Phil. "Scrapbooks, soap dishes and screen dreams: ephemera, everyday life and cinema history", *New Review of Film and Television Studies*, vol. 8, n. 3, 2010, pp. 315–330.

[3] *Ibid*, p. 317.

[4] MARIANI, Andrea. "A Crafty Cinephilia: Scrapbooks, Material Culture and the (Re)Configuration of Film", Conferencia Histories of Tacit Cinematic Knowledge. Konfigurationen des Films [Presentación en panel en línea], Goethe Universität, 24-26 de noviembre de 2020. Disponible en: https://tacit-histories.com/ [Acceso: 16 de noviembre de 2020].

[5] GERNES, Todd S. "Recasting the Culture of Ephemera". En: Trimbur, John. (ed.), *Popular Literacy. Studies in Cultural Practices and Poetics*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2001, pp. 107–127.

Como se señala al inicio de esta reseña, la publicación excede los objetivos iniciales de todo catálogo. Cumple con los fines de documentación –memoria de la exposición– y guía –el formato de 10 x 15 cm permite su manipulación de una forma que recuerda a las guías de las ciudades–. Pero, además, este libro-catálogo es un recurso de investigación *per se*. Su vinculación con el libro *La conquista del espacio*[6] habla de la generosidad con la que la investigadora ofrece sus fuentes de investigación en estado puro, sin otra mediación que la selección de los objetos y los textos curatoriales. Los aspectos formales de las fotografías –iluminación, neutralidad del fondo, diseño simplificado– habilitan la consulta, lectura y apreciación detenida de los materiales. Como sucedió con la muestra, a partir de la información que acompaña cada objeto y su procedencia, este trabajo puede entenderse como un espacio de articulación entre instituciones y coleccionistas, donde confluye el interés de investigadores y público cinéfilo. Los títulos de películas, nombres y fechas mencionados en los textos introductorios, así como la bibliografía esencial sobre el tema, ofrecen un sólido punto de partida para nuevas investigaciones en el campo del cine y en otras disciplinas.

Referencias bibliográficas:

GERNES, Todd S. "Recasting the Culture of Ephemera". En: Trimbur, John. (ed.), *Popular Literacy. Studies in Cultural Practices and Poetics*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2001, pp. 107–127.

MARIANI, Andrea. "A Crafty Cinephilia: Scrapbooks, Material Culture and the (Re)Configuration of Film", Conferencia Histories of Tacit Cinematic Knowledge. Konfigurationen des Films [Presentación en panel en línea], Goethe Universität, 24-26 de noviembre de 2020. Disponible en: https://tacit-histories.com/ [Acceso: 16 de noviembre de 2020].

TORELLO, Georgina. *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Yaugurú, 2018.

[6] TORELLO, *op. cit.*

WICKHAM, Phil. "Scrapbooks, soap dishes and screen dreams: ephemera, everyday life and cinema history", *New Review of Film and Television Studies*, vol. 8, n. 3, 2010, pp. 315–330.

Fecha de recepción: 18 de noviembre de 2020
Fecha de aceptación: 30 de noviembre de 2020

Para citar esta reseña:

KELDJIAN ETCHESSARRY, Julieta. "Sobre Torello, Georgina y Riccardo Boglione (curadores). *Nitrato oriental. Pre-cine y cine silente en Uruguay (1850-1932)* [Catálogo de la exposición]", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 623-628. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/330> [Acceso dd.mm.aaaa]

[*] **Julieta Keldjian Etchessarry** es Profesora de alta dedicación del Departamento de Humanidades y Comunicación e investigadora del Archivo Audiovisual Dina Pintos de la Universidad Católica del Uruguay (UCU). Su formación es en Comunicación (MA en Comunicación y Cultura - UCU) y realiza el doctorado en el mismo campo en la Universidad de Navarra, sobre el cine no profesional en Uruguay. Se ha especializado en preservación audiovisual en la Filmoteca Española y en el Laboratorio la Camera Ottica (Università degli Studi di Udine, Italia). Ha coordinado proyectos de digitalización patrimonial nacionales e internacionales. Integra el Sistema Nacional de Investigadores (ANII-Uruguay). Es integrante del Grupo de Estudios Audiovisuales/GEstA y co-fundadora del colectivo de preservación no-formal Cine Casero (Uruguay). Página web: https://ucu.academia.edu/JULIETAKELDJIAN E-mail: jukeldji@ucu.edu.uy

Sobre Galindo Cardona, Yamid. *La pantalla del pasado. Cine e historia en Colombia durante el siglo XX*

Bogotá: Cinemateca de Bogotá – Gerencia de Artes Audiovisuales/ IDARTES, 2019, 204 pp., ISBN 978-958-5595-19-4

Constanza Grela Reina*



La investigación de Yamid Galindo Cardona editada bajo el título *La pantalla del pasado: cine e historia en Colombia durante el siglo XX*, es el resultado del recorrido académico del autor a lo largo de muchos años dedicados al estudio de la historia y el cine de Colombia. Su publicación se encuentra impulsada gracias a la Beca de Investigación sobre la Imagen en Movimiento, otorgada por la Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes - Idartes.

A partir de la idea rectora de que "la historia filmada es un acto de interpretación",[1] el trabajo se centra en la manera en que la historia colombiana ha sido representada en el cine nacional de ese país. El texto propone un recorrido analítico y teórico por películas que van desde el cine silente hasta la actualidad, cuyo objetivo principal fue plasmar en la pantalla las personalidades y los hechos políticos, sociales y culturales fundamentales de la historia de Colombia. Los contextos de producción, los pioneros de la industria cinematográfica, los realizadores, la supervivencia de las películas y su itinerario en historia son el objeto de este novedoso trabajo que mixtura fuentes fílmicas y documentales a fin de reconstruir una memoria colectiva. Esta tarea no se

[1] GALINDO CARDONA, Yamid. *La pantalla del pasado: cine e historia en Colombia durante el siglo XX*. Bogotá: Cinemateca de Bogotá - Gerencia de Artes Audiovisuales / IDARTES, 2019, pp. 23.

presenta nada sencilla ya que, como plantea el autor, el estudio sobre el cine colombiano se reconfigura y amplia constantemente con el paso del tiempo a partir de nuevas investigaciones, nuevas revisiones y la destacada labor de restauración de películas.[2]

El libro está organizado en tres capítulos, que responden a una división temática y una cierta progresión cronológica. El capítulo inicial y más extenso, aborda los primeros años del cine en Colombia, correspondientes al periodo mudo. Allí, se enseña el modo en que la realidad política y los acontecimientos sociales más relevantes de la época han sido reflejados por el cine. La segunda sección, se centra en el estudio de la realización de documentales y ficciones producidos entre los años 1944 y 1990, sobre las personalidades y mitos nacionales más resonantes del país. Mientras que la última parte, se enfoca en las producciones audiovisuales creadas con relación a los hechos ocurridos durante El Bogotazo.

En el primero de los capítulos "Obras silentes: propuestas, realidades y censuras", Cardona, repasa una serie de películas que efectivamente se han concretado y forman parte del corpus del cine temprano colombiano, pero también observa algunas iniciativas que no llegaron al celuloide. Ambos tipos de proyectos aportan huellas y datos de época fundamentales a la hora de estudiar de las relaciones entre la historia y el cine nacional. El autor, reconstruye la llegada del espectáculo cinematográfico al país y las primeras proyecciones realizadas alrededor del año 1897, pasando por el Vitascopio de Edison hasta el cinematógrafo Lumière, introducido por Gabriel Veyre, emisario del sello francés en Latinoamérica. A la vez, se encarga de caracterizar el tipo de películas exhibidas y producidas en Colombia en los primeros 20 años del cine. Este país, tardó casi dos décadas en plasmar historias y tópicos propios en sus pantallas, dada la alta influencia de las cinematografías europeas.

El drama del 15 de octubre (Hermanos Di Domenico, 1915) obra pionera del cine colombiano es el primer documento analizado por el autor. Su referencia es

[2] *Ibid*., p. 30.

ineludible a la hora de contextualizar el país a principios del siglo XX. Según la pesquisa, la película narra los momentos previos y posteriores al asesinato del líder político liberal Rafael Uribe Uribe en la ciudad de Bogotá en el año 1914. Aunque resulta una pieza fundacional, hoy se encuentra totalmente perdida, solo conservándose un único fotograma correspondiente a la clausura de la película. El problema de la preservación del patrimonio fílmico del cine silente en Colombia se presenta, al igual que en el resto de las cinematografías latinoamericanas, en estado crítico. Por ello, los especialistas en este periodo a menudo desarrollan ingeniosas estrategias para construir la historia a pesar de la ausencia. Dada la imposibilidad de contar con el film como fuente primaria el investigador utiliza materiales muy variados para dar cuenta del contexto de producción de la obra, pero también de su probable contenido. Entre los documentos más novedosos se encuentran los testimonios del médico que atendió al político en el lecho de muerte, las declaraciones de los propios asesinos, textos judiciales y demás de notas, reseñas, crónicas y entrevistas de la época a propósito del atentado. La realidad y la ficción se integran en el docudrama de los hermanos Di Domenico, resultando una de las obras más polémicas del cine silente colombiano, que fue objeto de innumerables actos de boicot y censura en el momento de su estreno y exhibición. El texto expone, que la misma suerte corrió *Garras de Oro,* (P. P. Jambrina, 1926), film que narra críticamente la perdida de lo que hoy es el actual territorio de Panamá de la geografía de Colombia, en el año 1903. Yamid Galindo Cardona se ocupa examinar en detalle el contenido histórico de la película y el efecto suscitado en la sociedad de la época. La obra enseña un fuerte tono antiimperialista, inédito para la filmografía del país, que incluye entre otras cosas la caricaturización de la figura del Tío Sam. A su vez, el autor se encarga de dar cuenta de las particularidades técnicas y artísticas del largometraje, pero sobre todo, se ocupa de reconstruir el modo en el que la película fue rescatada luego de pasar años oculta tras haber sido objeto censuras y prohibiciones. En un cuidadoso recorrido, se explican las condiciones del hallazgo y su consecuente puesta en valor por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Observar las dificultades que estas películas han tenido a la hora de su preservación y guarda, permite entender el lugar

que la historia le ha asignado a estas piezas claves del cine histórico político y social colombiano.

A partir de la investigación en bibliotecas, archivos y prensa gráfica, el autor rastrea, asimismo, una serie de proyectos inconclusos sobre películas históricas. Entre ellos destaca el caso de una realización que se dedicaría a conmemorar el centenario de la Batalla de Boyacá de 1819, a fin de dar cuenta del momento político y social y de servir como material didáctico. De igual modo, distingue la idea malograda de llevar a la pantalla la biografía de Policarpa Salavarrieta (La Pola), heroína del periodo de la independencia en Colombia. Este antecedente es examinado gracias a la conservación del libreto de la película que data del año 1925.

El segundo capítulo, "Cine colombiano: rumbos históricos y biográficos, 1944-1990" se dedica a analizar las películas biográficas referidas a personalidades ilustres de la historia de Colombia: Antonia Santos, Marco Fidel Suárez, El sacerdote Camilo Torres Restrepo y María Cano. El corpus filmográfico, es abordado desde diferentes perspectivas, siempre siguiendo la premisa de que en cada película "encontraremos la visión de un autor en consonancia a su contexto y necesidades de realización ante el público".[3] Cardona, encara un análisis pormenorizado de los lazos que los films trazan con la historia, pero también se encarga de precisar las características técnicas de los soportes sobre los que fueron realizados, su disponibilidad actual, cómo se rescataron o conservaron y cuáles han sido los procesos de restauración a los que fueron sometidos.

La tercera sección "El Bogotazo: documental y ficción en el cine colombiano" se focaliza especialmente en las películas que abordan los hechos ocurridos a partir del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948. Se trata de films de corte documental realizados con filmaciones capturadas en la urgencia del momento más álgido de agitación social, de documentos fílmicos familiares y de materiales

[3] *Ibid*., p. 102.

rescatados. Pero también, de películas ficcionales que se encargaron de reflexionar sobre los acontecimientos, de realizar nuevas lecturas sobre la historia y de repensar el pasado. En este apartado el autor selecciona obras que representen el suceso nacional desde diferentes posturas y tratamientos estéticos bajo el supuesto de que los films son considerados como instrumentos de los que dispone la sociedad para mostrarse y ponerse en escena.[4] La selección de películas se encuentra integrada por *Canaguaro* (Dunav Kuzmanich, 1974), *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984), *Confesiones a Laura* (Jaime Osorio, 1990), *Roa* (Andrés Baiz, 2013), *Gaitán, sí* (María Valencia Gaitán, 1998), *Ceso la horrible noche* (Ricardo Restrepo, 2013) y la lista se completa con la serie producida para la televisión *El Bogotazo* (Jorge Alí Triana, 1984).

A modo de cierre, Cardona, coloca cuatro anexos en los que ubica materiales teóricos y fuentes documentales recogidos a lo largo de su investigación. De este modo, pone a disponibilidad de los lectores algunos documentos inéditos y otros poco visitados. El primero se refiere a la definición y perspectiva con la que aborda los conceptos de cine e historia en su trabajo, el segundo refiere a la aparición de la figura de Rafael Uribe Uribe en el cine, el tercero introduce una reseña inédita sobre el guion para el largometraje *Érase una vez en el paraíso* desarrollado por Alexandra Cardona Restrepo. Por último, en cuarto lugar, ubica una entrevista al realizador colombiano Francisco Norden a propósito de su filmografía.

A partir del entrecruzamiento de fuentes de diversa naturaleza, el autor, propone el descubrimiento de obras olvidadas y la revisión de piezas emblemáticas que alumbran la vida de los personajes esenciales y los eventos socio-políticos de mayor trascendencia de la historia colombiana. *La pantalla del pasado: cine e historia en Colombia durante el siglo XX*, se ofrece como una rica fuente para investigadores interesados en reflexionar sobre la historia y su representación en el cine, lugar que

[4] *Ibid.*, p. 168.

en esta obra aparece como espacio de síntesis entre el pasado y el presente. A la vez, el trabajo, colabora en la revalorización del patrimonio fílmico nacional.

Referencias bibliográficas

GALINDO CARDONA, Yamid. *La pantalla del pasado: cine e historia en Colombia durante el siglo XX.* Bogotá: Cinemateca de Bogotá - Gerencia de Artes Audiovisuales / IDARTES, 2019

Fecha de recepción: 22 de noviembre de 2020
Fecha de aceptación: 1 de diciembre de 2020

Para citar esta reseña:

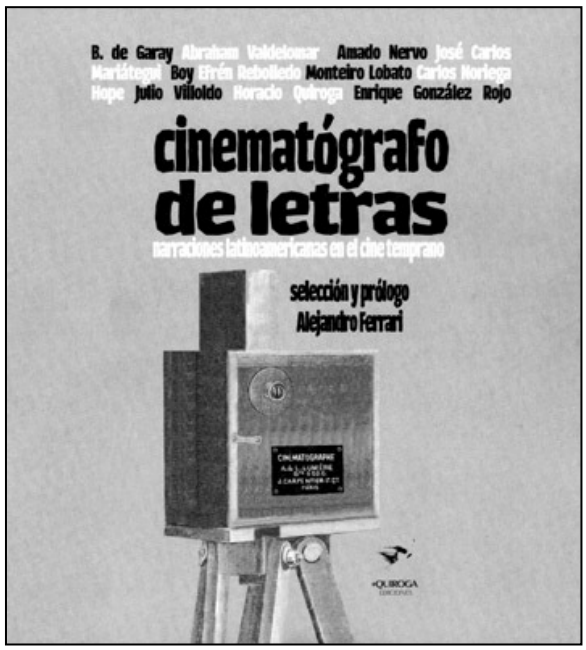
GRELA REINA, CONSTANZA. "Sobre Galindo Cardona, Yamid. *La pantalla del pasado. Cine e historia en Colombia durante el siglo XX*", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica,* n. 6, diciembre de 2020, pp. 629-634. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/328> [Acceso dd.mm.aaaa]

* **Constanza Grela Reina** es licenciada y profesora de enseñanza media y superior en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es adscripta de la cátedra Introducción al Cine y las Artes Audiovisuales (FFyL – UBA). Forma parte del Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz" (FFyL -UBA). E-mail: constanzagrela@gmail.com.

Sobre Ferrari, Alejandro (compilador). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*

Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, 201 páginas, ISBN: 978-9974-94-537-1

Riccardo Boglione [*]



El apasionante, atormentado y atormentante *affaire* (con su aire perpetuamente clandestino y problemático, pese a las infinitas tentativas de regularizarlo y a su indisolubilidad) entre literatura y cine tiene un nuevo elemento probatorio en la antología *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano* que Alejandro Ferrari compiló y prologó el año pasado. Este ágil libro de formato cuadrado, que reúne cuentos de once escritores de diferentes países latinoamericanos que rozan, abrazan o se emparejan con el cine, invita, una vez más, a interrogarse sobre los términos de una relación compleja, pero estrechísima en aquella temprana etapa, con la invención de los Lumière todavía en pañales. Ferrari, en el rápido prólogo, recorre fechas y fases del nacimiento del nuevo medio y menciona la llegada casi instantánea del mismo a la tierra Oriental (que, aún con pequeños desfasajes, fue temprana en el continente entero), recordando la adaptación –que no sería peregrino en muchos casos rotular de explotación– de diversas obras literarias como sujetos de las primeras películas "narrativas". Se menciona, justamente, algo sobre el largo debate de cómo leer estas producciones, "adaptaciones, versiones, inspiraciones", con la "tensión permanente"[1] que generaron y el resultado de considerar habitualmente superior a las Letras, idea que bibliotecas de valientes trabajos teóricos han tratado de revertir y que, sin embargo, parecería

[1] FERRARI, Alejandro. "Prólogo". En: Ferrari, Alejandro (comp.). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, p. 13.

primar todavía fuera de los estudios específicos. Desde el principio, hubo una supremacía de lo literario sobre lo fílmico, quizá en términos más simbólicos que concretos, defendida por varios intelectuales tanto en Europa como en las Américas (sin que faltaran, claro está, varias voces discordantes, como por ejemplo la de Horacio Quiroga, pronto a reconocer la potencialidad artística del cinematógrafo, como nos recuerda Ferrari). Sin embargo, hubo también una consolidación, que justamente se instala a partir de los años 10 del siglo pasado, de un mutuo aprovechamiento de técnicas y temas que fue formación para el cine –por ser éste un lenguaje todavía en construcción– y, en alguna medida, deformación –aunque en el buen sentido– para la literatura, cuya "especificidad" tenía milenios de osificación. Así, el prólogo de Ferrari alude a la influencia de lo cinematográfico en la escritura, cuestión de gran complejidad como advierte, de hecho, Carmen Peña-Ardid en 2005:

> los problemas más complejos aparecen, sin dudas, cuando se trata de plantear la influencia de códigos y procedimientos cinematográficos en la literatura. No nos enfrentamos propiamente ni ante un caso de adaptación/traducción de un texto verbal a un texto audiovisual (o al revés), ni ante un típico proceso de influencias entre las obras de un mismo sistema literario o fílmico.[2]

Ferrari, sin embargo, se refiere al uso por parte de la literatura de principios del siglo XX de "procedimientos y técnicas de construcción propios del relato cinematográfico: la facultad de los personajes para verse como desde afuera distanciados y superpuestos a lo que los rodea, los *flashback* y *flash forward,* algunos efectos de travelling, el plano de acercamiento, el *close-up,* el *racconto*".[3] Empero, sin salir del recinto literario, todas las anteriores categorías, en realidad, ya figuran como propias de la literatura mucho antes del siglo XIX: lo metaliterario, la analepsis y prolepsis, los diversos grados y modos de prosopografías y topografías, respectivamente (no logro dirimir qué se entiende aquí por *racconto*). Más coherentes, entre lo fílmico migrado a lo literario que Ferrari cita –citando a su vez Carlos Dámaso Martínez– parecen los "'espacios y

[2] PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 101.
[3] FERRARI, "Prólogo", *op. cit.*, p. 15.

tiempo' presentados 'fragmentariamente con elipsis y alternancias de espacios',"[4] que recalcarían, posiblemente, el dinamismo del montaje cinematográfico.

Así, en la búsqueda constante de las modalidades de ese lazo, la antología puede servir para empezar a entender cómo se insinuó el nuevo invento entre las líneas narrativas de escritores geográficamente lejanos de los grandes centros de producción fílmica (pero a la vez "invadidos" por ellos más o menos pacíficamente) que fueron testigos, a menudo, de cines nacionales en pleno desarrollo. En este sentido la selección es satisfactoria por su amplitud: aparecen autores argentinos, uruguayos, mexicanos, chilenos, peruanos, cubanos y brasileños en un periodo temporal de dos décadas, que cubre básicamente toda la fase del cine "narrativo" de largo aliento, desde sus inicios –el primer cuento es de 1906– hasta la aparición del cine sonoro –el último es de 1928. Tal vez, más allá de posibles exclusiones (para quedarnos en Uruguay se podría citar como ejemplo "El sueño de Chaplín" de Ildefonso Pereda Valdés), un defecto podría verse en el universo totalmente masculino que teje. La inclusión de voces femeninas –por ejemplo, de "Cinta cinematográfica" de María Elena Crosa de Roxlo, sólo citado en el prólogo de Ferrari– hubiera, huelga decirlo, enriquecido considerablemente el panorama, aunque existiera, en este sentido ,cierta escasez numérica entre lo elegible.

Con la premisa de que sería ideal acompañar la antología con la lectura, en paralelo, de *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica 1915-1945* de Jason Borge[5], casi su contraparte "teórica" (con algunos autores, además, que coinciden, por ejemplo Quiroga y José Carlo Mariátegui), este florilegio se puede atravesar, justamente, retomando el nudo de las recíprocas influencias. En este sentido, es evidente que la mayoría de los cuentos tocan lo cinematográfico solo a nivel temático, aún presentando un estimulante abanico de posturas y enfoques, mientras que en contadas ocasiones, en la misma escritura, permea un modelo de composición que refleja algunas peculiaridades del lenguaje fílmico.

[4] FERRARI, *ibíd*., p. 15.

[5] BORGE, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

Así, como sugiere Ferrari, "El beso de Evans (cuento cinematográfico)" (1907) del peruano Abraham Valdelomar, emplea "pequeñas divisiones, como si fueran escenas",[6] reproduciendo quizá cierta rapidez de las secuencias del film (aunque es cierto que eso pasa sobre todo al principio del cuento, en los primeros párrafos) para luego diluirse en un relato más bien dilatado, donde sí por momentos se suceden como relámpagos series de sustantivos y parcos adjetivos, casi como un *flash* de imágenes. También en la alternancia entre eventos terrenales (intriga amorosa) y fantásticos (un palacio de demonios) –donde el lector es movido, casi como si fuera un montaje alternado, entre dimensiones antitéticas– podría vislumbrarse la voluntad de rendir un efecto cinematográfico de juegos entre planos espaciales inusitadamente diferentes.

Un mismo procedimiento, con breves frases cortantes, casi a modo de guion, es el que abre "El hombre que se enamoró de Lily Grant" (1915) del pensador Mariátegui, en una de sus relativamente pocas, y tempranas, pruebas ficcionales. Sin embargo, como en el cuento de Valdelomar, esa extrema síntesis –con anexa sensación de "movimiento" rápido– se va perdiendo a lo largo de un cuento que es, de todas formas, una interesante investigación sobre la incipiente (a nivel global) y desbordante atracción del público por las divas de celuloide (y por ende, sobre los efectos del nuevo medio en la psicología de masas). Con un atrevido y rítmico uso de fórmulas recurrentes (los "ojos grandes, verdes, vivaces"; "la historia folletinesca y cursi de la película"; la "prima joven y bella") Mariategui presenta a un personaje que abdica un amor real por uno "virtual", por una "sombra" en la pantalla, revelando, al final, padecer de una epilepsia hereditaria, que justificaría la renuncia a casarse para permanecer en lo simbólico e irreal de su amor cinemático.

El corte de escritura más cinematográfico –pero jugado en clave exquisitamente metaliteraria, con una trama reducida a "argumento de filme" y su "triple ventaja: no molestará al pobre lector; no comerá el escaso tiempo del autor y aún puede ser que se termine filmando"–[7] lo elabora el brasileño y polifacético José Bento Monteiro Lobato

[6] FERRARI, Alejandro. "Nota sobre Valdelomar". En: *Cinematógrafo de letras, op. cit.*, p. 24.
[7] MONTEIRO LOBATO, José Bento. "Marabá". En: *Cinematógrafo de letras, op. cit.*, p. 112.

en su "Marabá" (1923). Además de ser, como menciona Ferrari, una "parodia de la literatura indigenista brasileña"[8] donde resuena, entre otros, el *Tabaré* de Zorrilla de San Martín, es una reproducción jocosa de la velocidad del cine (comparada, discretamente, a la lentitud literaria), tanto que "va desde aquí en adelante a cien quilómetros por hora, dividida en *cuadros* y *letreros*"[9], y notése la referencia a otro invento que define la modernidad: el auto. Lobato emula así el formato guión, con tanto de "nota" para su posible director –nada menos que Cecil B. De Mille– sobre la actriz que mejor interpretaría a la protagonista: la australiana Annette Kellerman, muy famosa en aquel entonces.

Finalmente, si bien Ferrari presenta "Salamandra" (1919) del mexicano Efrén Rebolledo como un relato estructurado en "pequeñas escenas cinematográficas (…) con rápido y ágil desarrollo",[10] el cuento se revela escrito ampulosamente y las escenas están más bien estiradas. Se trata de un ejercicio tardo simbolista que gira alrededor de una exacerbada *femme fatale*, anti-heroína típica de las películas de la época. Mucho más cercano a una escritura guionesca, casi de *storyboard*, es "El día más feliz de Charlot" (1928) de otro mexicano, Enrique González Rojo, que, básicamente recortado sobre los típicos gestos y situaciones de las películas de Charles Chaplin, va desplegando la acción en "cuatro escenas y una apoteosis" como el mismo subtítulo del relato declara.

Pasando a quienes usan el cine –en sentido muy amplío, desde la sala a las cintas, pasando por el ambiente de producción– como núcleo argumental de sus ficciones, conviene abrir con "El sexto sentido" (1913) del ilustre mexicano Amado Nervo. Relato de para-ciencia-ficción, con tintes y tonos entre lo romántico y lo edificante (en un sentido no sorprendentemente católico), se centra en un hombre que, gracias a una operación al cerebro, puede ver el futuro, vislumbrando el porvenir (sombrío) de la humanidad, pero también el propio, marcado por el encuentro con su (próxima) amada. Siendo uno de los relatos más largos de los aquí reunidos, se permite

[8] FERRARI, Alejandro. "Nota sobre Monteiro Lobato". En: *Cinematógrafo de letras, op. cit.*, p. 106.
[9] MONTEIRO LOBATO, *op. cit.*, p. 112.
[10] FERRARI, Alejandro. "Nota sobre Rebolledo". En: *Cinematógrafo de letras, op. cit.*, p. 74.

divagaciones de todo tipo, pero es en cierta insistencia sobre la metáfora cinematográfica y de cómo toma forma, en su cabeza, la mirada hacia el futuro, que reside posiblemente el elemento más cautivador. Así, esta "visión interior, pero material, porque estaba constituida por imágenes", se concreta primero "como se ven las tiras de papel del kinetoscopio",[11] para que luego los sucesos pasen "como una gran cinta móvil".[12] La coincidencia entre el espectáculo cinematográfico y lo mental toman al principio, sintomáticamente, una naturalidad que asombra al protagonista: "lo que más me sorprendía de aquella interior visión era que no me inquietase en lo más mínimo, que me pareciese, por el contrario, no sólo natural, sino consustancial a mí, en sumo grado".[13] Parece que el juego con el tiempo y la visión, ya en el temprano 1915, no puede no pasar por el cine. A fin de cuentas, Nervo no hace otra cosa que invertir el destino de cualquier película, que es el de reproducir inevitablemente el pasado.

La compenetración entre lo que sucede en el film y en la realidad es el corazón del breve "De la quimera" (1906) del argentino Benjamín Bertoli de Garay, donde el "allí – o allá", vale decir la pantalla y la butaca, se desdibujan, apareciendo en el medio la mano de una mujer, objeto de deseo, y donde, una vez que la luz eléctrica interrumpe la proyección, deja, previsiblemente, al protagonista "indeciso, desconcertado".[14]

Años más tarde, la ósmosis entre arte y vida será el foco del débil "Una aventura de amor" (1918) obra de un escritor misterioso, probablemente chileno, que firma Boy. La infatuación por una diva empuja al protagonista a ir a Hollywood para encontrarla, terminando, en una inversión de lo que habitualmente sucedía en las películas, al ser salvado de las aguas por ella. Y develando al final a las "lectoras" que era, sin embargo, todo un sueño.

De corte fantástico-macabro, no sorprende la participación de Quiroga con su "El puritano" (1926), una historia de fantasmas –con actores muertos que vuelven a los

[11] NERVO, Amado. "El sexto sentido". En: *Cinematógrafo de letras*, op. cit., p. 74.
[12] NERVO, *Ibíd*., p. 42.
[13] NERVO, *Ibíd*., p. 43.
[14] BERTOLY DE GARAY, Benjamín. "De la quimera". En: *Cinematógrafo de letras*, op. cit., p. 21.

talleres cinematográficos una vez que allí se termina de trabajar– en la que se desarrolla el drama de una estrella suicida por amor y acongojada –incluso en su existencia de "espectro fotográfico"– por el hombre que la abandonó. La notoria marca que el cine dejó en el escritor salteño –como sabemos hay otros cuentos suyos sobre temas cinematográficos– se expresa quizá a la perfección cuando reprocha a la literatura, su incapacidad de capitalizar el poder de reproducción del pasado del cine. Anota Quiroga, agudamente, cómo "nunca hasta hoy la literatura ha sacado todo el partido posible de la situación entablada cuando un esposo, un hijo, una madre, tornan a ver en la pantalla, palpitante de vida, al ser querido que perdieron"[15], todo un manifiesto de aquella ventajosa influencia entre los medios, y de su posibilidad de explotación creativa, que mencioné al principio.

El enorme poder de seducción que las imágenes en movimiento ejercen sobre el espectador es tratado también, pero en clave duramente moralizadora, en "Carne a las fieras" (1924) del cubano Julio Villoldo Beltrán. Atareado en describir, asqueado, una "exhibición para hombre solos" cuyo punto cúlmine es un *strip-tease* y en hablar mal de su público, comparadolo a "fieras del Circo Romano", el autor gasta unas cuantas palabras en el preludio cinematográfico en el que se muestra una "película obscena, brutal" donde desfilan todas "las impurezas en sus aspectos más crudos, más abyectos, más horriblemente repulsivos".[16] Una vez más, y más allá del tono ferozmente moralista de la voz del narrador, lo que impresiona es la descripción de cómo la proyección impacta en el público. Los más cultos, cuando se prende la luz, se contemplan "horrorizados, espantados de si mismos" [17] y varios de ellos "sigilosamente" abandonan la sala, casi no pudiendo sostener más el poder de evocación del cine, desertando la *clou* de la velada, o sea la mujer real que se desviste.

Uno de los mejores cuentos del libro resulta ser el largo "«Che» Ferrati, inventor" (1923) del mexicano Carlos Noriega Hope, que sitúa la acción dentro de los *studios* de Hollywood en una intricada, y bastante bien resuelta variación, de corte fantasioso,

[15] QUIROGA, Horacio. "El puritano". En: *Cinematógrafo de letras,* op. cit., p. 184.
[16] VILLOLDO, Julio. "Carne a las fieras". En: *Cinematógrafo de letras,* op. cit., p. 176.
[17] VILLOLDO, *Ibíd.*, p. 177.

sobre el tema del *Doppelgänger*, mostrando la miseria moral del ambiente (algo de por sí bastante previsible), pero manteniendo la tensión y también moldeando un universo que refleja sabrosamente la *Stimmung* de lugar y época. Se amontonan, a veces en verdaderas enumeraciones caóticas, *flappers* y *girls*, *Saturday Evening Post* y *El gabinete del Doctor Caligari*, efectos especiales y escándalos, Florencio Sánchez y Pola Negri, *boarding house* y *shimmy*, Mary Pickford y John Barrymore, "ley seca" y divismo, y un largo etcétera. Aún plagado de estereotipos –ávidos productores judíos, fanfarrones argentinos, estadounidenses que confunden mexicanos por españoles– el relato logra sin embargo poner la lupa en el poder transformador del cine, como lo hacen otras narraciones en la antología, pero mirado desde adentro, paseando entre sus mecanismos ocultos.

El relato de Noriega Hope es indicador de otro factor, históricamente sustancial y previsible, que se puede desprender de *Cinematógrafo de letras*: la hegemonía de las producciones norteamericanas también a la hora de la trasposición narrativa del mundo del cine. Es también una cuestión temporal –por ejemplo, en el cuento de Rebolledo, de 1919, todavía se citan implícita y explícitamente a las grandes divas italianas Borelli, Bertini y Menichelli como referentes de la *Belle dama sans merci*–, pero denota cómo la visibilidad y fuerza (también mediática) de las cintas y divos hollywoodenses tuvieron suficiente *appeal* para salir en seguida del ámbito popular y entrar de bruces en el universo literario.

Sería erroneo evaluar negativamente la antología de Ferrari por la discontinuidad cualitativa de los relatos. El hecho de que el libro no se sonroje poniendo codo a codo al escritor desconocido o emergente con la figura prestigiosa, a la perfecta elaboración literaria con el tambaleante esbozo narrativo, brinda un panorama variado y riquísimo que ilumina sobre los temas ligados al cruce cinematográfico-literario ilustrados al principio, con la ventaja de no ceder al chantaje de la "gran literatura". Desde una perspectiva latinoamericana, a nivel de mapeo de la inmersión literaria en el mundo

del cine, está si no todo (pienso en el brillante trabajo de Miriam Garate,[18] entre otros), mucho por hacer. La necesaria reconstrucción de un corpus narrativo olvidado en revistas esparcidas por el continente tiene, por ende, que ser lo más inclusivo posible. La recopilacion de Ferrari resulta un paso fundamental en este rastreo.

Referencias bibliograficas

BERTOLY DE GARAY, Benjamín. "De la quimera". En: Ferrari, Alejandro (comp.). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, pp. 19.21.

BORGE, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

FERRARI, Alejandro. "Prólogo". En: Ferrari, Alejandro (comp.). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, pp. 9-15.

____. "Nota sobre Rebolledo". En: Ferrari, Alejandro (comp.). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, p. 74.

____. "Nota sobre Monteiro Lobato". En: Ferrari, Alejandro (comp.). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, p. 106.

____. "Nota sobre Valdelomar". En: Ferrari, Alejandro (comp.). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, p. 24.

GÁRATE, Miriam V. *Entre a letra e a tela. Literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896-1932)*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2017

MONTEIRO LOBATO, José Bento. "Marabá". En: Ferrari, Alejandro (comp.). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, pp. 107-121.

[18] GÁRATE, Miriam V. *Entre a letra e a tela. Literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896-1932)*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2017

NERVO, Amado. "El sexto sentido". En: Ferrari, Alejandro (comp). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, pp. 37-63.

PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1992.

QUIROGA, Horacio. "El puritano". En: Ferrari, Alejandro (comp.). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, pp. 181-187.

VILLOLDO, Julio. "Carne a las fieras". En: Ferrari, Alejandro (comp.). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, pp. 175-178.

Fecha de recepción: 4 de diciembre de 2020
Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2020

Para citar esta reseña:

BOGLIONE, Riccardo. "Sobre Ferrari, Alejandro (compilador). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 635-644. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/336> [Acceso dd.mm.aaaa]

---

* **Riccardo Boglione**, nacido en Génova, Italia, en 1970 y radicado en Montevideo desde 2006. Doctor por la Universidad de Pennsylvania es investigador, crítico de arte y curador. Escribe sobre artes plásticas para *La diaria*. Ha curado en Montevideo, entre otras, las exposiciones *Vibración Gráfica. Tipografía de vanguardia en Uruguay* (Museo Nacional de Artes Visuales, 2013), *Premio Figari Carlos Capelán* (Museo Figari, 2014), *José Gurvich: Ritmos de ciudad* (Museo Figari, 2018) y co-curado *Nitrato oriental. Pre-cine y cine silente en Uruguay* (Teatro Solis, 2019). Dicta cursos sobre artes plásticas en instituciones públicas y privadas. Ha publicado, entre otros, *Détournement all'italiana* (Génova, Ocra Press, 2019) y la edición facsimilar de *Vanguardia. Revista de Avance* (Sevilla, Ulises, 2017). Se ocupa de temas vinculados a las vanguardias, y dirige la revista de literatura conceptual *Crux Desperationis*. E-mail: riccaboglione@gmail.com.


0
Documentos

“Lyda Borelli, Alvaro Atmeller, Carolus Mont-Blanc”:
Un cuento de forajidos en la revista *Mundo Uruguayo* (1919)

Georgina Torello*



Lyda Borelli. Fuente: Silent London

La actriz italiana Lyda Borelli –“la” Borelli como se la conoció internacionalmente en la época– caló hondo en el imaginario latinoamericano. Primero con performances teatrales, durante las giras con su compañía por el continente y, a partir de 1913, con sus apariciones cinematográficas. Fue “la” *femme fatale*. Los hombres la adoraban y las mujeres la imitaban. O al menos eso escribían, en coro, los voceros a su favor o en su contra en prensa y revistas. En todo caso, encarnó un enigmático modelo estético, hecho de

sofisticación y elegancia y, como tal, inspiró a artistas, pintores, escultores. Y, va de suyo, a literatos que la "escribieron" a la (des)medida de sus deseos.

En territorio uruguayo apareció como recuerdo, borrosamente fusionada junto con Francesca Bertini, en "Por los tiempos de Clemente Colling" (1942) de Felisberto Hernández (1902-1964). Y fue/fueron puro gesto, puro enigma:

> Y al pie de aquella escalinata empezaba a subir, larga y lánguidamente, la Borelli o la Bertini. ¡Y todo lo que hacían mientras subían un escalón! Hoy pensaríamos que habían sido tomadas con 'ralentisseur'; pero en aquellos días yo pensaba que aquella cantidad de movimientos, esparcidos en aquella cantidad de tiempo, con tanto significado y tan oculto para mi mente casi infantil, debía corresponder al secreto de adultos muy inteligentes. Y deseaba ser mayor para comprenderlo: aspiraba a comprender lo que ya empezaba a sentir con perezosa y oscura angustia. Era algo encubierto por aquellos movimientos, bajo una dignidad demasiado seria que, tal vez únicamente, podría profanarse con el mismo arte tan superior como el que ella empleaba. -Yo ya pensaba en profanarla-. Tal vez se llegara a ella, en un esfuerzo tan grande de la inteligencia, en un vuelo tan alto, como el de las abejas cuando persiguen a su reina. Mientras tanto, un largo vestido cubría a la mujer, con escalinata y todo.[1]

Como presente –y, digamos, en el ápice de su popularidad cinematográfica– la incorpora un menos notorio Julio Silva y Valdez (1890-1967), recuperando en su poesía "La hora del ímpetu" (1915) el tipo de la vampiresa y sus peligros, para dirigirse a la amada:

> Tus manos tienen caricias de suaves convalescencias [sic],
> que dicen del imposible apoteosis de quererte,
> caricias con que una noche de raras intermitencias,
> soñara Lyda Borelli para encender a la Muerte…[2]

[1] HERNÁNDEZ, Felisberto. "Por los tiempos de Clemente Colling". En: *Cuentos reunidos*. Prólogo de Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, pp. 23 y 24.
[2] SILVIA Y VALDEZ, Julio. "La hora del ímpetu", *Anales Mundanos*, n. 14, 1915, s.p.



Portada de la revista *Mundo Uruguayo*, n. 50 18 de diciembre de 1919.

Aparece cuatro años más tarde, gracias a la pluma de un anónimo, escondido bajo el pseudónimo de Hermes, como la cabecilla de una banda de delincuentes.[3] ¿Una versión vernácula de *Fantomas*? ¿Acaso el inicio de un posible guion? Ambientado en tierra británica apuesta, para su comienzo, a una suerte de *establishing shot*: la estación de Waterloo. Y guía a quien lee por un recorrido turístico (de la estación al Parlamento y la Abadía) para recalar en la "gran casa de los escándalos" donde viven "los tres ladrones más temibles del mundo actual". Uno de ellos es, por supuesto, nuestra Borelli. Sin intenciones de revelar los secretos de este brevísimo relato, entre policial y conspirativo, dejamos con él a las y los amantes del género.

Con este cuento publicado en *Mundo uruguayo*, el 18 de diciembre de 1919, 101 años atrás, *Vivomatografías* quiso sumar un elemento a la biblioteca ideal de cine y literatura latinoamericanos, pero también a los múltiples cruces entre nuestro continente y Europa, del que el dossier de este número es exponente neto. Buena lectura.

[3] HERMES. "Lyda Borelli, Alvaro Atmeller, Carolus Mont-Blanc", *Mundo Uruguayo*, n. 50, 18 de dicembre de 1919, s.p.

MUNDO URUGUAYO

LYDA BORELLI, ALVARO ATMELLER, CAROLUS MONT-BLANC

Salimos de la estación de Waterlóo. Hacia la izquierda nos dirigimos al puente de Wesminster. Cruzamos ante la mole envuelta en nieblas del Parlamento británico, y pasando a espaldas de la Abadia, nos detenemos en la esquina solitaria de la calle Victoria.

Nos hallamos ante la gran casa de los escándalos, construida en mármol picado y carcomido por las nieblas del Támesis. Lo que ocurre en esta casa para nadie es un secreto.

Aquí viven los tres ladrones más temibles del mundo actual; los jefes de la banda internacional de estafadores, que tiene a sus órdenes un verdadero ejército de aventureros operando del Támises al Rhin, de aquí al Sena y a las orillas del Plata, en los focos de la civilización y la elegancia, como Paris y Viena, y en los lugares más tranquilos, como Amiens y Toledo, en las ruinas de Hanghok, en el fondo de Asia, en los sitios menos sospechosos, en los cuales nosotros somos incapaces de pensar que pueda hallar un ladrón campo para sus hazañas.

Estos tres jefes del Comité central se llaman: Carolus Mont-Blanc, Alvaro Atmeller y Lyda Borelli. Estos, como Napoleón, ganan las batallas desde su gabinete. Sabido es que el Corso genial sólo necesitó ser héroe una vez en su vida, en el Puente de Arcola; todas las batallas las tenia ganadas antes de empezarlas, y únicamente las presenciaba de lejos para atender a cualquier imprevisto, y, sobre todo, para que la sombra de su silueta en el horizonte lanzara a la matanza, como lobos, a sus soldados. Asi los jefes del Comité de Londres. Estos, como Napoleón, eran el cerebro genial; pero no necesitaban, como el emperador, mostrarse en las batallas; para esto servian los subdirectores del negocio, unos hermanos argentinos y paraguayos, con una bravura más serena, más consciente y tan absurda como la del Espartero, por ejemplo.

Es admirable la manera que tienen de planear un negocio los tres jefes aventureros. Para discutirlo se reunen en el salón suntuoso de su palacio, impecablemente vestidos de etiqueta. Ellos con sus frac ingleses de diplomáticos, y ella con un traje riquisimo y sus joyas suntuosas. De este modo consiguen, a más del respeto personal que se tienen, no perder la educación jamás. Esto, en una discusión seria y empeñada, es un factor importantisimo para llegar a puerto.

Alvaro Atmeller, español, hermano del célebre carterista madrileño, es el encargado de planear los negocios en bruto y de exponerlos luego a la consideración de sus dos compañeros. La misión de Alvaro solamente consiste en exponer sencillamente el programa estratégico.

El asunto más fantástico en boca de Atmeller es de una sencillez y una naturalidad absolutas.

El asalto al castillo de Fontainebleau; el robo del Cristo de El Escorial, de Benvenutto; la entrada en los palacios reales de la India; la posesión de las minas de brillantes del Transvaal, robándole la propiedad a Cecil Rodes..., todo esto que asi, en principio, parece un imposible, oyéndoselo explicar a Atmeller tenia la plasticidad de lo ya realizado.

Atmeller habla siempre en serio; pero tiene una gracia espantosa. Atmeller en todo plan que traza calcula siempre los muertos que ha de haber y los calcula de este modo verdaderamente irrespetuoso:

— En el robo del diamante azul, por ejemplo, habrá de cuatro a seis "besugos" — decia.

Los besugos eran los muertos. Y lo estupendo era que jamás se equivocaba.

Cogido el plan, en bruto, por Carolus Mont-Blanc, el ilustre aventurero francés lo estudiaba; con su imaginación portentosa empezaba a construir sobre aquella base inconmovible e iba surgiendo el edificio sólido, enorme, con sus cuatro amplias fachadas libres y su torre esbelta y señorial en uno de los ángulos.



Inmediatamente venia el talento poderoso y sereno de Lyda Borelli, y atacaba fieramente la fortaleza.

El talento de la Borelli no tenia de Italia, su patria, otra cosa que el amor y el respeto a la linea y la armonia; en cambio, parecia inglés por su recia fibra de investigador, de pensador y negociante.

Los dos hombres respetaban a la mujer, y los tres juntos formaban una sola personalidad indestructible e inviolable para el ejército de aventureros que operaban en todo el mundo a las órdenes de aquel temible tribunal.

Los delitos de sangre eran desde luego rechazados por el Comité. Habia algunos tentadores por el éxito metálico, caudaloso, que representaban. Pero Lyda Borelli los rechazaba sin discusión.

Cierta vez que se trataba de asesinar a un jefe de Estado con el único miserable objeto de efectuar un colosal negocio de Bolsa, la Borelli se opuso de un modo terminante. Como la discusión llegara a una temperatura nunca alcanzada por ninguna otra, la Borelli, levantándose de su asiento, dijo:

— Yo dejo de pertenecer a la banda desde este momento.

Pasado el instante de estupor, Atmeller añadió:

— Yo, también. Quedan dos puestos vacantes.

Carolus Mont-Blanc dió fin a la escena, afirmando:

— Queda rechazado el negocio. No se aceptan delitos de sangre.

Quedó, pues, compacto el Comité: pero en la numerosa banda internacional se hizo una escisión importante. De aquí nació la Sociedad de "Asesinos americanos", de la cual Bonnot, Garnier, Carony, etc., no han sido más que unos discípulos heróicos, sí, pero muchísimo menos cerebrales que sus ilustres maestros.

De estos formidables asesinos americanos, reclutados entre la mayor parte de los aventureros sagaces que logran rodar por los muelles de Nueva York y de arriesgados caballistas del Fart-West, se hallan Agencias-corresponsales en casi toda Europa. Casi todos los crímenes del gran mundo, seguidos de misterio desesperante, han sido fraguados por esta temible banda, cuya organización perfecta detallaremos sucesivamente.

Hoy, en el mundo, se reparten el imperio del delito estas dos Asociaciones formidable: la "Banda de estafadores internaciones" y los "Asesinos americanos".

* * *

Alejandro, Sesostris, los grandes conquistadores de Asia, son los aborígenes de los más ilustres forzados de Cayena y Tolón.

En pequeño y en grande, según nuestros medios, todos somos afortunados o desgraciados bandolerillos.

Disponte, lector, a estrechar la mano de los más ilustres asesinos y ladrones de Europa y América.

Si crees que esto es una broma, haz una lista de los nombres que figuren en mis artículos, y preséntasela a los más expertos policías de España, Inglaterra, Italia y Francia. Enviasela a los jefes de Policía de Buenos Aires, Méjico, Perú, Chile, de todas las Repúblicas sudamericanas. Verás cómo los informes que obtengas de esos caballeros coinciden exactamente con los de este "cura".

Hermes.

Mundo Uruguayo, n. 50, 18 de dicembre de 1919. Fuente: Anáforas

Referencias bibliográficas

HERMES. "Lyda Borelli, Alvaro Atmeller, Carolus Mont-Blanc", *Mundo Uruguayo*, n. 50, 18 de dicembre de 1919, s.p.

HERNÁNDEZ, Felisberto. "Por los tiempos de Clemente Colling". En: *Cuentos reunidos*. Prólogo de Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, pp. 23 y 24.

SILVIA Y VALDEZ, Julio. "La hora del ímpetu", *Anales Mundanos*, n. 14, 1915, s.p.

Para citar este artículo:

TORELLO, Georgina. "'Lyda Borelli, Alvaro Atmeller, Carolus Mont-Blanc': Un cuento de forajidos en la revista *Mundo Uruguayo* (1919)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 645-649. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/340> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Georgina Torello** (Ph.D., University of Pennsylvania) es Profesora Adjunta de Literatura Italiana en el Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR, Uruguay). Es investigadora del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Se especializa en estudios intermediales, en particular de las relaciones entre cine silente y literatura. Coeditó libros y artículos en revistas académicas en sus áreas de especialización. Es autora de *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)* (Montevideo: Yaugurú, 2018); y editora de *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* (Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2018). Actualmente, co-coordina el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA, Uruguay) y, en ese marco es co-responsable de dos proyectos sobre cine en UdelaR (CSIC y EI). Codirige la publicación arbitrada *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinomérica*. E-mail: georgina.torello@gmail.com.

“El menichelismo”:
Pánico moral y crítica cinematográfica en el México posrevolucionario

Rielle Navitski*



Pina Menichelli en *Il fuoco* (Giovanni Pastrone, 1915). Fuente: Wikipedia

Entre los voluminosos escritos sobre las “divas” italianas que aparecieron en la prensa de la Ciudad de México a fines de la década de 1910—tema que desarrollo en el ensayo[1] de mi autoría incluído en el dossier de este

[1] NAVITSKI, Rielle. “Entre críticos y fanáticas: La recepción de las “divas” italianas en el México posrevolucionario”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica,* n. 6, diciembre de 2020, pp. 149-183 Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/326.

número de *Vivomatografías*— "El menichelismo" de Rafael Pérez Taylor se destaca como la articulación más contundente de las ansiedades provocadas por la creciente popularidad local de dichas actrices. Escrito por Rafael Pérez Taylor, militante de la Revolución Mexicana y dramaturgo, además del autor de "Por la pantalla," la primera columna sobre cine publicada en México,[2] "El menichelismo" se publicó por fuera del marco de su columna, insinuando que la importancia del asunto trascendía el mero entretenimiento.[3] Planteando que las películas protagonizadas por Pina Menichelli constituían un grave peligro para la moralidad sexual de las muchachas que imitaban su comportamiento seductivo, Pérez Taylor cristaliza una serie de actitudes prevalecientes en la incipiente crítica cinematográfica local sobre género, clase social y gusto estético al exhortarles,

> Menichelistas cursis y burguesas, sordas a las manifestaciones sublimes del sentimiento y que sólo veis en Pina el aspecto lujurioso y banal, sin profundizar en la psicología tremenda de los papeles que desempeña esa crepitante artista, quedaos en vuestras casas, sobre vuestras máquinas de escribir o sobre vuestros mostradores.[4]

Aquí, el temor de la perdición moral justifica el imperativo que las jóvenes se queden "en su lugar." Las caricaturas un poco grotescas que acompañan el texto completan la impresión de un disgusto estético con el espectáculo "vulgar" de muchachas de clase media apropiándose de los adornos aristocráticos característicos de los papeles de Menichelli.

[2] Para más detalles sobre la carrera y las críticas de Pérez Taylor, véase MIQUEL, Ángel. *Por las pantallas de la Ciudad de México. Periodistas del cine mudo*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1995, pp. 51-60 y GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel (ed.). *Por la pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México.* México: UNAM, 2000, pp. 71-87.
[3] HIPÓLITO SEIJAS [Rafael Pérez Taylor]. "El Menichelismo", *El Universal*, 14 de octubre de 1917.
[4] *Ibid.*

"EL UNIVERSAL"

EL MENICHELISMO

El nuevo régimen, en el apogeo de las carreras de autos, suicidios, asaltos, carestía de artículos de primera necesidad, desesperación de los eléctricos y otras zaradejas por el estilo, fructifica entre la clase media, una pasión devoradora por el cine que más bien parece enfermedad que ha hecho profunda huella entre nuestras niñas cursis, y que podemos llamar, sin hipérbole, un caso clínico denominado el Menichelismo.



¿En qué consiste?

Muy sencillo: el Menichelismo, cuya heroína es Pina Menichelli, estrella fulgurante de la pantalla, con sus contorsiones y aventuras amorosas ha deshecho el menudo magín de nuestras cloróticas mujercitas.

—¿No has visto "El Fuego"?

Pregunta una efeba, con pigmentaciones ruborosas en el semblante, a una taquígrafa que se afana en hacer oficios en el bufete de Bermúdez.

—No; mamá se espanta de esas inmoralidades y jamás ha querido que yo vea a esa mujerzuela. Suspira con languidez y descansa su mirada en el sombrero de la amiga, quien lo lleva rematado con un buho o lechuza comprado a una ropavejera de teatro.

—Pues eres muy tonta, y de capirotè. Pina es el ideal de nosotras. ¡Qué elegancia! ¡Qué gestos! ¡Qué manera de apretarse los puños! ¡Es una delicia! Yo desde que la imito en el vestir y en las actitudes, me llueven los pretendientes.

—Cómo te envidio.

—Pero no te preocupes; mañana con cualquier pretexto te invito al cine para ver la "Mecha Roja" o el "Pelo Blondulante" de la Pina.

Naturalmente que la niña, que responde al encantador nombre de Fulvia, pasa una noche tormentosa. Se revuelve en su celibatario lecho. Lee a escondidas las cartas de su Pancho y sueña con que es ya una protagonista de cualquier película truculenta, e nvarios episodios, en donde su Pancho la rapta velozmente en cualquier aeroplano.

Al día siguiente, a la salida del trabajo, huyen al cine.

Se quedan extáticas contemplando los "afriches".

—Mira, ¿qué te parece Pina?

—Muy bella, tiene cierto parecido con Romanelita, la que despecha los listones en la tienda de la esquina de mi casa.

El salir de los concurrentes; el ruido de la música; el run run del aparato y la atmósfera caldeada, forman en el cerebro de Fulvia un encanto, hasta entonces desconocido para ella.

Está de turno "El Fuego".

Fulvia se inquieta en su asiento. Suspira, cuando Febo Mari se rinde ante la belleza y el sortilegio inefables de la pintora. Se estremece ante los besos. Sus pechos quieren salirse fuera de la blusa, cuando el amante le jura amor y llora cuando la ingrata lo desconoce en en salón de pintura.

A la salida, Fulvia está contaminada del mal y acude a su casa para escribirle a su Pancho de que es necesario un acto heróico para que justifique sus juramentos de amor.

Se viste con extravagancias. La lechuza es su obsesión. De retazos perdidos en los roperos, comienza a confeccionar un vestido a fin de tomar cierto aire de prominencia entre las muchachas del ramo. Pone a disecar un pajarraco, y ya listo para el adorno, se lo coloca en un sombrero, cinco veces metamorfoseado, y sale en busca de su amor.

Pancho que es un chico anodino y por demás hortera, no comprende la transformación de su Fulvia.

Esta le habla de París, de Roma, de castillos, de cuadros y acusa posiciones románticas: recarga sus brazos sobre la espalda de su novio: lo besa en las orejas; le inventa versos aprendidos en cualquier revista literaria; lo seduce y lo besa, y Pancho que aunque idiota es hombre, no tarda en buscar su perdición.

Después, lo de siempre: el olvido, el desdén, el rompimiento y la pobre Fulvia que había soñado con que su



novio fuera un artista, cuando se contempla en estado "de no decir", comprende que ha sufrido el vértigo de una alucinación y sabe, en total que el Menichelismo sólo existe en la pantalla o en las novelas por entregas.

LAS DE PROFESION

Otras chicas que ya han dado "su paso", al anuncio de que va a fundarse una compañía cinematográfica, se presentan ante el Director de Escena, haciendo contorsiones ridículas.

—Mi usted maestro, —le dicen— yo soy competente y quiero filmar como primera artista. Me he inspirado en la Menichelli. Sé su historia, matrimonio y divorcio. Tengo trajes parecidos a los de ella. ¿No ve usted este canasto que llevo en mi cabeza? Pues fué un regalo que desde Milán me hizo la heroína del "Tigre Real", y además traigo mi argumento que es mi propia vida y mi propio temperamento. Mis amigas dicen que me parezco a Pina, y aunque es cierto que me pinto el pelo con agua oxigenada, es también cierto que a su empresa le daré a ganar mucho dinero.

El Director de Escena—que es un héroe al escuchar tal alocución—la mira de arriba abajo como una curiosidad. Le da esperanzas, le promete hacer juego de sus influencias y cortésmente la despacha a la calle.

Pero la improvisada Pina no está satisfecha, ella quiere darse a conocercer y sino filma, en el cine, pues filmará en la calle.

Y poco a poco esta Menichelista,



después de enamorarse con cualquier "quidam" en la penumbra de un cine, sigue su afán de exhibición hasta caer, rotundamente, en los tentáculos palpitantes del vicio.

De presunta filmadora, es corista de zarzuela; de futura Menichelli, es una cliente de tarifa de arrabal.

Por eso, las mujercitas románticas, cursis y vulgares que quieren siempre aparentar lo que no son; que desean salir de su mediocridad absurda para penetrar sin méritos en los templos del arte; y que buscan a éste como un mediador de sus vanidades femeniles, tendrán que caer, brutalmente, bajo el influjo poderoso de una decepción estupenda que, cuando quieran volver en sí ya es tarde; su caída ha sido definitiva y para siempre.

EN LAS OBSCURIDADES

En mi experiencia de cronista, he visto en los salones a muchas futuras víctimas del Menichelismo, que se estrujan contra los cuerpos de sus Febos Maris. Que a hurtadillas y buscando pretextos fútiles, esquivan la vigilancia maternal y paulatinamente, sin que ellas se den cuenta de su enfermedad, van cayendo, lentamente, en los brazos ligeros de novios de ocasión que buscan sólo el pasatiempo sin preocuparse en el futuro remordimiento por hundir en el fango a juvenil corazón.

Como Fulvia, hay muchas Fulvias, de taller y de despacho que deseando volar en el Pegaso de sus ensueños, piensan que el cine es una diversión banal y que todos tienen el derecho a entrar en él.

Menichelistas cursis y burguesas, sordas a las manifestaciones sublimes del sentimiento y que sólo ven en Pina el aspecto lujurioso y banal, sin profundizar en la psicología tremenda de los papeles que desempeña esa crapitante artista, quedad en vuestras casas, sobre vuestras máquinas de escribir o sobre vuestros mostradores.

Para filmar se necesita, no la exhibición del físico para platillo de gañanes, sino la exhibición del alma y del sentir para satisfacción del artistas.

Pobres Menichellis de vecindad. Soñáis con un Febo Mari y, a la postre, váis en los brazos de cualquier galán de arrabal.

Hipólito SEIJAS.

HIPÓLITO SEIJAS [Rafael Pérez Taylor]. "El Menichelismo", *El Universal*, 14 de octubre de 1917

Referencias bibliográficas

GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel (ed.). *Por la pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México*. México: UNAM, 2000.

HIPÓLITO SEIJAS [Rafael Pérez Taylor]. "El Menichelismo", *El Universal*, 14 de octubre de 1917

MIQUEL, Ángel. *Por las pantallas de la Ciudad de México. Periodistas del cine mudo*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1995.

NAVITSKI, Rielle. "Entre críticos y fanáticas: La recepción de las "divas" italianas en el México posrevolucionario", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 149-183. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/326.

Para citar este artículo:

NAVITSKI, Rielle. "El menichelismo": Pánico moral y crítica cinematográfica en el México posrevolucionario", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 650-653. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/342> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Rielle Navitski** es profesora asociada en el Departamento de Teatro y Estudios del Cine de la Universidad de Georgia (EEUU). Es autora del libro *Public Spectacles of Violence: Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil* (2017) y co-editora, con Nicolas Poppe, de la antología *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960* (2017). E-mail: rielle.navitski@gmail.com.

Convocatoria para el n. 7

El Comité Editorial de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* se complace en anunciar la convocatoria para su sexto número, que será publicado en **diciembre del 2021**. Se aceptarán contribuciones en español, portugués e inglés que aborden algún aspecto del precine y el cine latinoamericano durante su período silente, pudiéndose éstas inscribirse en alguna de las siguientes secciones:

1. Artículos de investigación
2. Traducciones
3. Rescates
4. Entrevistas
5. Reseñas
6. Documentos
7. Dossier

Dichas colaboraciones deberán ser inéditas y no estar siendo evaluadas para ninguna otra publicación. Se deberá seguir las pautas y el procedimiento de envío descrito en la Política Editorial y en las Directrices para autores. Los envíos pueden hacerse durante todo el año con sistema de flujo continuo pero sólo podrán ser considerados para el sexto número aquellos textos que sean enviados antes del **1 de agosto de 2021**. Los que lleguen luego de esa fecha serán tenidos en cuenta para el número siguiente.

Fecha límite de envío de contribuciones para el 6to número:
1 de agosto de 2021