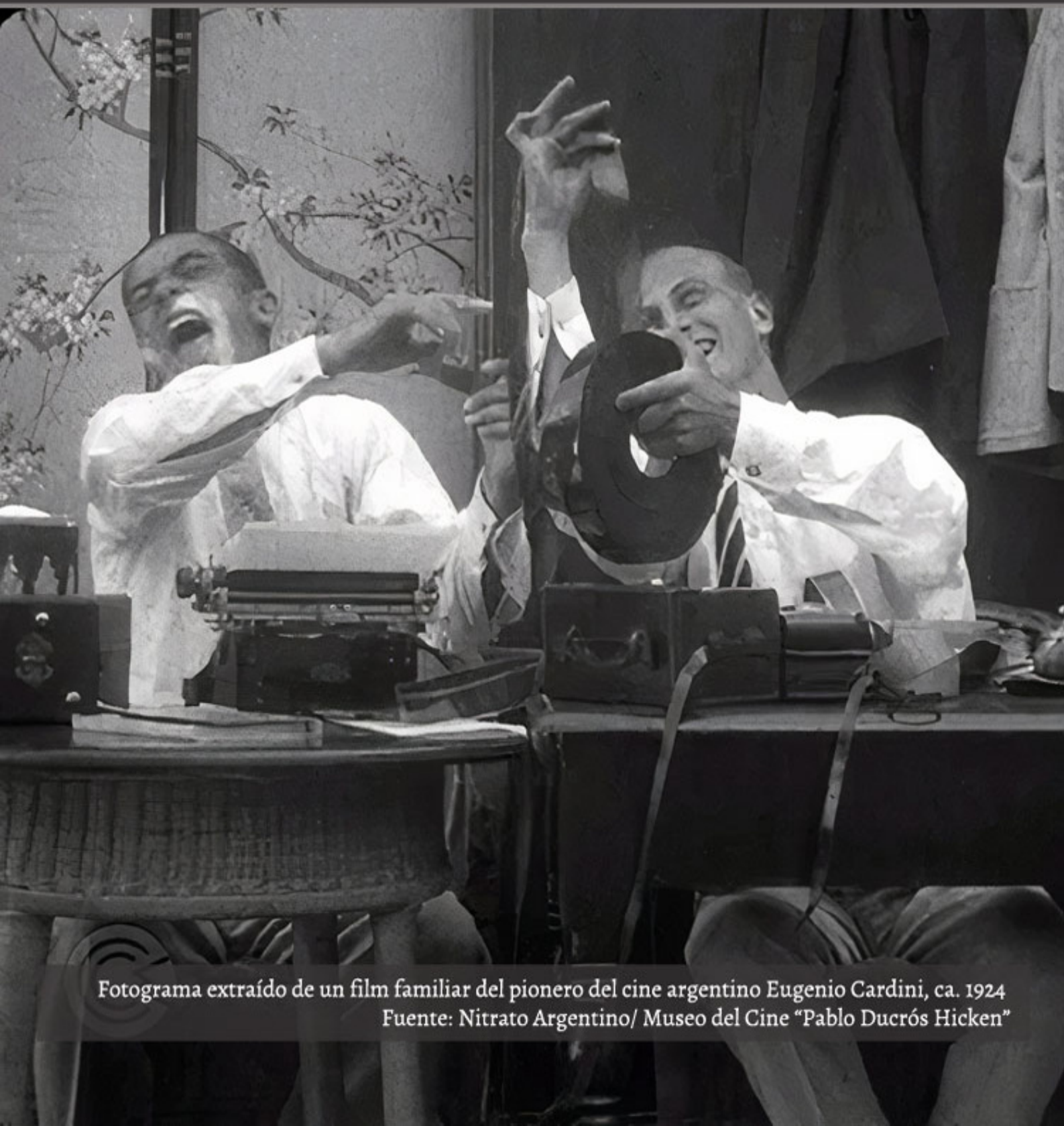


# VIVOMAT GRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

---

Año 8 - Nº 8 - Diciembre de 2022 - ISSN 2469-0767



Fotograma extraído de un film familiar del pionero del cine argentino Eugenio Cardini, ca. 1924  
Fuente: Nitrato Argentino/ Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken"

VIVOMAT  GRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

---

Año 8 – Nro. 8 - Diciembre de 2022

## DIRECTORAS

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

## COMITÉ DE REDACCIÓN

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

## COMITÉ CIENTÍFICO

**Ricardo Bedoya**  
Universidad Católica de Perú, Perú  
**Paolo Cherchi Usai**  
Cineteca del Friuli, Italia, 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:



## ARK CAICYT DEL N°8:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/gqv4ixewl>

## Foto de tapa:

Fotograma extraído de un film familiar del pionero del cine argentino Eugenio Cardini, ca. 1924. Fuente: Nitrato Argentino/Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken"



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

# Sumario

## EDITORIAL

Andrea Cuarterolo y Georgina Torello 1-5

## DOSSIER

- ❖ **Introducción al dossier: “Charlot y sus mutaciones en América Latina”** 6 -15  
Ángel Miquel
- ❖ **Figuraciones de Charlot en algunos textos de la vanguardia peruana** 16-36  
Miriam Garate
- ❖ **Un vagabundo revolucionario y antimaterialista. Charlot en la novela *Don Quijote de Hollywood* de Luis Felipe Rodríguez (Cuba, 1936)** 37-55  
Patrick Duffey
- ❖ **Recepción de las películas silentes de Charles Chaplin y travesías de su personaje en la Ciudad de México** 56-90  
Ángel Miquel

## ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

- ❖ **Flora de Oliveira Lima’s Pictures: Stereography, the Picturesque, and the Romantic Sublime** 91-113  
Juan Sebastián Ospina
- ❖ **Ricardo Méndez Calderón y las visiones de una ciudad del cine, 1912-1916** 114-132  
María García Chávez
- ❖ **El cinematógrafo se instala en Cali, Colombia. Cambios en los espacios teatrales y disputas por el consumo artístico entre 1896 y 1918** 133-168  
Juan Carlos Chávez Valencia
- ❖ **Darwin casa-se por engano: um transformista em destaque na comédia *Augusto Annibal quer casar* (Luiz de Barros, 1923)** 169-198  
Sancler Ebert

## RESCATES

- ❖ **Huellas del fin del mundo. La Colección Magallanes Film (Antonio Radonich y José Bohr, 1918-1923).** 199-216  
Mónica Villarroel

- ❖ ***En pos de la tierra*** ([Antonio Defranza]/ Federación Agraria Argentina/  
Compañía Cinematográfica Far-Film, 1922)  
Sofía Elizalde 217-232

## TRADUCCIONES

- ❖ **El payaso letrado. Chaplin y la vanguardia latinoamericana** 233-257  
Jason Borge. Traducción al español de Ignacio Albornoz Fariña

## ENTREVISTAS

- ❖ **Inmersión en el Alma. Entrevista a Nazly López** 258-266  
Riccardo Boglione

## RESEÑAS

- ❖ **Sobre De Luna Freire, Rafael. *O negócio do film. A distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915*** 267-273  
Emiliano Jelicié
- ❖ **Sobre De los Reyes, Aurelio y David M.J. Wood (comp.) *Las rutas del cine en América Latina, 1895-1910*** 274-282  
Enrique Moreno Ceballos
- ❖ **Sobre Srur, Alfredo, José Antonio Navarrete, Andrea Cuarterolo y Emiliano Jelicié. *Alejandro C. Del Conte. Memorias de un soñador*** 283-289  
Georgina Torello
- ❖ **Sobre Sobre Guy, Alice. *Memorias (1873-1968)*, trad. Pablo Fante, prólogo Tiziana Panizza** 290-295  
Andrea Cuarterolo
- ❖ **Sobre Utrera, Laura L. *De cómo el cine hizo realista a Horacio Quiroga*** 296-301  
Constanza Grela Reina

## DOCUMENTOS

- ❖ **“Mi ‘simple vista’ con Chaplin” por Silvestre Bonnard** 302-313  
Ángel Miquel
- ❖ **Convocatoria para el nro. 9** 314-317

# Editorial

Andrea Cuarterolo

Georgina Torello

Directoras



Fotograma extraído de un film familiar del pionero del cine argentino Eugenio Cardini, ca. 1924

Fuente: Nitrato Argentino/ Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”

**D**e “bufonada grotesca, aconsejada por la ciencia médica moderna para curar radicalmente las indigestiones de tristeza, el estreñimiento melancólico y el papanatismo de los aburridos de la vida”, califica la película *Carlitos delincuente*,<sup>1</sup> el gerente de la *Mundial Film* en Montevideo, Edmundo Catalá Moyano, en una entrevista sobre los próximos estrenos en dicha capital

---

<sup>1</sup> Podría tratarse del film *The Pilgrim* (1923), en el que el protagonista escapa de prisión.

durante el mes de diciembre de 1927.<sup>2</sup> La frase –que declara no suya, sino cita– refiere jocosamente al poder terapéutico de la risa, anticipando con palabras el futuro goce del público nativo ante la pantalla. Lo dicho no podría ser más ajustado para introducir este nuevo número volcado, gracias a un dossier que se desborda hacia otras secciones, a la presencia y apropiaciones de Charles Chaplin en Latinoamérica. Una *Vivomatografías* gelotológicamente curativa, anunciada ya desde la tapa: el fotograma, tomado de un film familiar del pionero argentino Eugenio Cardini, capta exquisitamente la risa radiante, espontánea y compartida que produce a los protagonistas la visión del nitrato. Pero también promete carcajadas a quien está del otro lado, del nuestro, mirándolos.

Con un succulento “Charlot y sus mutaciones en América Latina”, Ángel Miquel introduce a las delicias de su dossier, desplegando su extenso rastreo del personaje por el continente: desde la producción literaria y ensayística, hasta los acervos multimediatos de las bibliotecas o la nomenclatura de bares y negocios. Un corpus que espacia, cómodo, entre las otrora llamadas alta y baja cultura y que viene siendo objeto –todo él– de una copiosa producción académica para la que Miquel propone, acertadamente, la denominación de “Chaplin Studies”.<sup>3</sup> Le sigue “Figuraciones de Charlot en algunos textos de la vanguardia peruana”, donde Miriam Garate, tras rastrear el interés despertado por el personaje en el ambiente literario e intelectual latinoamericano, se concentra en la obra de los vanguardistas Ángela Ramos (1896-1988), José Carlos Mariátegui (1894-1930) y César Vallejo (1892-1938). En la intersección de cinematografía y literatura también se detiene Patrick Duffey para su artículo “Un vagabundo revolucionario y antimaterialista. Charlot en la novela *Don Quijote de Hollywood* de Luis Felipe Rodríguez (Cuba, 1936)”, poniendo el énfasis en el uso de

---

<sup>2</sup> “Una entrevista con el Sr. Catalá gerente de la Mundial Film”, *Reseña del Cine*, VI, n. 29, diciembre 1927.

<sup>3</sup> La calidad de los artículos recibidos determinó que la convocatoria original, de tipo más generalista, “La comedia silente en Latinoamérica”, se haya convertido en una propuesta más específica, y por lo tanto una contribución clave en este campo Chapliniano al que se refiere Miquel.

escenas precisas de la película *City Lights* (1931) para componer su complejo personaje novelesco. Con un completísimo estudio sobre la distribución y acogida del inglés en México, “Recepción de las películas silentes de Charles Chaplin y travesías de su personaje en la Ciudad de México”, Miquel cierra el dossier. Para ello hurga, escrupulosamente, en la prensa local recreando a partir de ella tanto el ingreso e instalación del personaje, como su apropiación en la producción simbólica mexicana del momento (desde la prensa, a la literatura, el teatro de revista, el toreo), y no menos importante, su emulación actoral (con Carlos Amador a la cabeza). Cierra el artículo un anexo, “Lista de críticas a películas dirigidas por Charles Chaplin en publicaciones de la Ciudad de México (1917-1928)”, que abre generoso, la posibilidad para otras, nuevas, investigaciones.

En perfecto diálogo con el dossier está la sección “Traducciones”, que ofrece “El payaso letrado. Chaplin y la vanguardia latinoamericana”, de Jason Borge, artículo publicado originalmente en inglés con el título “The Lettered Clown: Chaplin and the Latin American Avant-Garde” (2008) y aquí traducido al español por Ignacio Albornoz Fariña. “Documentos”, por su parte, contiene un jugoso artículo, “Mi ‘simple vista’ con Chaplin”, por Silvestre Bonnard” (alias del escritor Carlos Noriega Hope), rescatado, además de contextualizado, por Miquel.

La sección de “Artículos de Investigación” abandona –aunque no del todo– la comedia. Tres de sus cuatro artículos se concentran en las primeras décadas del cine e, incluso, en los encantos de la estereoscopía femenina. Es el caso de “Flora de Oliveira Lima’s Pictures: Stereography, the Picturesque, and the Romantic Sublime”, donde Juan Sebastián Ospina, partiendo de las fotografías estereoscópicas de finales de siglo XIX presentes en los archivos de la Biblioteca Oliveira Lima en Washington DC, explora una singular construcción de la mirada. A continuación, en “Ricardo Méndez Calderón y las visiones de una ciudad del cine, 1912-1916”, María García Chávez sondea la representación de la ciudad de Zacatecas, uno de los intereses del

primer cine, por dicho empresario. Le sigue “El cinematógrafo se instala en Cali, Colombia. Cambios en los espacios teatrales y disputas por el consumo artístico entre 1896 y 1918”, donde Juan Carlos Chávez Valencia muestra, a partir del relevamiento de la prensa periódica local, la configuración del mapa de teatros y salones de cinematógrafo en la ciudad colombiana de Cali. La sección cierra con “Darwin casa-se por engano: um transformista em destaque na comédia *Augusto Annibal quer casar* (Luiz de Barros, 1923)”, por Sancler Ebert, que nos devuelve al tono jocoso del dossier reconstruyendo, también él a partir de documentos hemerográficos, el largo y fructuoso derrotero artístico del transformista brasileño Darwin en los escenarios de Río de Janeiro.

Para la sección “Rescates” escriben Mónica Villarroel y Sofía Elizalde. En “Huellas del fin del mundo. La Colección Magallanes Film (Antonio Radonich y José Bohr, 1918-1923)”, Villarroel aborda el rescate y la flamante exhibición de la colección del título por la Cineteca Nacional de Chile. Elizalde, por su lado, con “*En pos de la tierra* ([Antonio Defranza]/ Federación Agraria Argentina/ Compañía Cinematográfica Far-Film, 1922)”, se centra en el hallazgo y rescate de esta película de propaganda institucional, no sin antes contextualizar sus condiciones de producción.

Catapultada en el más absoluto y tecnológico presente, se encuentra la sección de entrevistas en la que Riccardo Boglione dialoga con la investigadora y cineasta Nazly López en relación a su proyecto de realidad virtual *Entre Luces y Sombras*, centrado en la figura del cineasta colombiano Félix Joaquín Rodríguez y su película de ficción *Alma provinciana* (1926).

Por último, la sección “Reseñas” abre con dos títulos que, como varios de los artículos de investigación de esta edición, hacen foco en las primeras décadas del cine en nuestra región: *O negócio do film. A distribuição cinematográfica no Brasil, 1907–1915*, de Rafael De Luna Freire, por Emiliano Jelicié y *Las rutas del cine en América Latina, 1895-*

1910”, compilado por Aurelio De los Reyes y David M. J. Wood, por Enrique Moreno Ceballos. A un olvidado protagonista de la escena fotográfica y cinematográfica argentina como Alejandro C. Del Conte, está dedicado el catálogo de la muestra *Alejandro C. Del Conte. Memorias de un soñador*, curada por Alfredo Srur y con las investigaciones de José Antonio Navarrete, Andrea Cuarterolo y Emiliano Jelicié, aquí reseñado por Georgina Torello. Por último, con el foco en dos figuras colosales, respectivamente del cine y de las letras, cierran la sección las reseñas de Andrea Cuarterolo sobre las *Memorias 1873-1964* de Alice Guy y de María Constanza Grela sobre el libro de Laura Utrera *De cómo el cine hizo realista a Horacio Quiroga*.

Como ya se anunció el año pasado, a partir de este octavo número, *Vivomatografías* cambia su “ritmo”: publicará un dossier temático en cada edición. Al final de este número quien lee encontrará la convocatoria para el que aparecerá el n. 9, y la invitación a nuevas, estimulantes, propuestas para los que le seguirán.

### Referencias bibliográficas

“Una entrevista con el Sr. Catalá gerente de la Mundial Film”, *Reseña del Cine*, VI, n. 29, diciembre 1927.

---

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/otnauj7ib>

**Para citar este artículo:**

CUARTEROLO, Andrea y Georgina Torello. “Editorial”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 1-5. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/443>> [Acceso dd.mm.aaaa].



# DOSSIER

CHARLOT Y SUS MUTACIONES EN  
AMÉRICA LATINA



# Introducción al dossier: “Charlot y sus mutaciones en América Latina”

Ángel Miquel\*

**Resumen:** Se reúnen en esta sección ensayos que abordan diferentes facetas de la diseminación, la apropiación y las transformaciones sufridas por el personaje interpretado por Charles Chaplin en la cultura latinoamericana. Los acercamientos incluyen la recreación detallada de los contextos cinematográficos y literarios en los que se dieron dichos procesos en México, Perú y Cuba, así como menciones a sucesos similares ocurridos en otros países de la región.

**Palabras clave:** Charles Chaplin, Latinoamérica, recepción cinematográfica, apropiación cultural

---

## Introduction to the special dossier: “Charlot and his mutations in Latin America”

**Abstract:** This section brings together essays that address different aspects of the dissemination, appropriation and transformations suffered by the character played by Charles Chaplin in Latin American culture. The approaches include a detailed recreation of the cinematographic and literary contexts in which these processes took place in Mexico, Peru and Cuba, as well as mentions of similar events that occurred in other countries of the region.

**Keywords:** Charles Chaplin, Latin America, film reception, cultural appropriation

---

## Introdução ao dossiê: “Charlot e suas mutações na América Latina”

**Resumo:** Esta seção reúne ensaios que abordam diferentes facetas da difusão, apropriação e transformações sofridas pelo personagem interpretado por Charles Chaplin na cultura latino-americana. As abordagens incluem a recriação detalhada dos contextos cinematográficos e literários em que esses processos ocorreram no México, Peru e Cuba, bem como menções de eventos semelhantes ocorridos em outros países da região.

**Palavras chave:** Charles Chaplin, América latina, recepção de filme, apropriação cultural



Publicidad ambulante, Buenos Aires ca. 1941. Fuente: Archivo General de la Nación Argentina

**E**n la última secuencia de *El peregrino* (*The Pilgrim*, Charles Chaplin, 1923), un sheriff montado a caballo arrastra brutalmente a un convicto que huyó de la cárcel y se hizo pasar por cura, para llevarlo de nuevo a prisión. El delincuente nunca se ha mostrado con el atuendo característico del vagabundo Charlot, pero durante toda la película asumimos que es él por su característico bigote, sus enrevesadas acciones y también, claro, por haber caído tras las rejas debido a alguno de sus frecuentes problemas con la justicia. En el camino hacia la cárcel, el sheriff y su prisionero pasan por la frontera entre Estados Unidos y México. Entonces el primero cambia de idea y decide sacar al segundo del país. Esto alegra al supuesto cura, quien se despide del lugar donde lo han tratado mal y respira el aire libre del país vecino, sólo que de unos matorrales salen de pronto varios ensombrerados peleándose a balazos, lo que le hace evidente que tampoco ahí podrá estar tranquilo. En la última escena lo vemos caminar a saltos sobre la línea fronteriza entre los dos peligrosos territorios, sin quedarse más que unos segundos en uno u otro.



Fotogramas de *El peregrino* (*The Pilgrim*, Charles Chaplin, 1923)

La imagen del personaje brincando entre dos mundos, que podríamos identificar como el anglosajón y el hispanoamericano, sugiere también su presencia en ambos. Qué duda cabe de que Charlot (llamado alternativamente Carlitos o Carlito) dejó en el siglo XX profundas huellas en Latinoamérica. Estas se manifestaron, por un lado, en la diseminación del nombre de su intérprete en calles, cafés, cines e incluso instituciones de diversos países, como el Chaplin Club brasileño, el Instituto Tecnológico Charles Chaplin peruano y el Colegio Charles Chaplin mexicano; y, por otro, en el trasvase de su inconfundible figura a otros medios. Una exploración en los catálogos de las bibliotecas nacionales de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Perú, Puerto Rico y Venezuela revela que en sus fondos hay al menos tres novelas que tienen al personaje como protagonista, *El sueño de Chaplín* (Montevideo: Editorial Río de la Plata, 1930) del uruguayo Ildefonso Pereda Valdés; *Don Quijote de Hollywood* (La Habana: Molina, 1936) del cubano Luis Felipe Rodríguez, y *Las hormigas de Carlitos Chaplín* (Buenos Aires: Sudamericana, 1978) del argentino Pacho O’Donell. La misma comparación practicada por Rodríguez fue hecha por brasileño Oliveira e Silva en *D. Quixote e Carlito: tentativa de interpretação* (Río de Janeiro: Aurora, 1959), y este autor tuvo de hecho tal apego al personaje que después publicó *Carlito para crianças* (Rio de Janeiro: Liv. Freitas Bastos, 1963) y *Carlito no planêta Marte* (Rio de Janeiro, José Alvaro, 1964). Otra obra acerca del mimo, editada en Brasil, fue *Roteiro de Carlitos* (Río de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1958) de Francisco Silva.

Siguiendo una tradición manifiesta en la creación de poemas inspirados por la conmovedora figura del cómico o por el mensaje humanitario de sus películas, la cubana Fina García Marruz publicó el poemario *Créditos de Charlot* (La Habana: Ediciones Vigía, 1990).<sup>1</sup> Y de forma muy curiosa hay en los catálogos de las bibliotecas registros de una buena cantidad de partituras en las que se alude de algún modo al artista. Las más llamativas son los tangos “Señor de galerita” de Marsilio Robles, “Volver a Chaplín” de Horacio Quintana y “Un tango para Chaplín” de Alfredo Gobbi y

---

<sup>1</sup> Poemas sobre Chaplin del mexicano Renato Leduc y del costarricense Alfredo Cardona Peña se reproducen en mi antología *Los poetas van al cine*. México: Ediciones Sin Nombre, 1997, pp. 47-48 y 59-62, respectivamente.

Bartolomé Bernardo Salas, así como las baladas también argentinas “Señor Chaplín” de Oscar Valles y “A Carlitos Chaplín”, esta última además interpretada por un muy joven Palito Ortega en la película *El rey en Londres* (Aníbal Uset, 1966).<sup>2</sup>

Dos republicanos españoles publicaron durante su exilio en América Latina sendas biografías del actor: el vasco Manuel Villegas López, *Charles Chaplin: el genio del cine* (Buenos Aires: Americalee, 1943) y el valenciano Francisco Pina, *Charles Chaplin: genio de la desventura y la ironía* (México: Aquelarre, 1952).<sup>3</sup> A esta nómina podría sumarse *Chaplin está vivo* (Santiago de Chile: Talleres Gráficos, 1978), inverosímil relato supuestamente testimonial escrito por el cineasta, actor y cantante José Bohr, quien pasó una temporada en Hollywood.

Las bibliotecas y hemerotecas latinoamericanas conservan también carteles, fotografías publicitarias, grabaciones de conferencias, programas de ciclos de cine, películas en distintos formatos, traducciones de libros originalmente escritos en inglés o francés y, sobre todo, periódicos y revistas en los que aparecieron textos relativos al comediante o críticas surgidas al estreno de sus películas en cada país, muchas veces acompañados de caricaturas. Entre los textos más conocidos de este conjunto, que en gran medida se encuentra por explorar, están un cuento del mexicano Enrique González Rojo publicado en la revista *Contemporáneos* y los ensayos de los peruanos José Carlos Mariátegui y Xavier Abril aparecidos en *Amauta*.<sup>4</sup> Vale la pena reparar en la supervivencia parcial de

---

<sup>2</sup> La producción de tangos responde de algún modo al interés que el actor mostró por el género desde su aparición (sin caracterizarse como *Charlot*) en *The Tango Tangle* (Mack Sennett, 1914). CLAYTON, Michelle. “*Charlot* transculturé”. En: Claise Lebossé y José Moure. *Modernités de Charlie Chaplin. Un cinéaste dans l’œil des avant-gardes*. Bruselas: Les impressions nouvelles, 2022, pp. 242-243. Otras muestras de su influencia sobre la música popular latinoamericana son las adaptaciones de “Candilejas” a canciones interpretadas por el brasileño Roberto Carlos y otros artistas.

<sup>3</sup> Para dos biografías previas de Chaplin publicadas por autores españoles véase SÁNCHEZ SALAS, Daniel. “The Two Spanish Lives of Charlot”. The BFI Charles Chaplin Conference, 2005. Disponible en <http://chaplin.bfi.org.uk/programme/conference/pdf/daniel-sanchez-salas.pdf>

<sup>4</sup> El de González Rojo se reproduce en mi antología *Cine y literatura. Veinte narraciones*. México: UNAM, 2009, pp. 95-108, y los de los autores peruanos en BORGE, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005, pp. 167-183. En *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México 1896-1929*.

de al menos tres películas interpretadas por imitadores latinoamericanos del cómico, *Terrible pesadilla* (Charles Amador, 1931) en la Cinemateca “Luis Buñuel” de Puebla, México, *Carlitos en la Pampa* (Domingo Mauricio Filippini, 1920) en una colección privada de Argentina<sup>5</sup> y *Aventuras de un Chaplín* (Amábilis Cordero, 1943) en la Biblioteca Nacional de Venezuela; y es de desear que otra, *Quesitos de crema* (Julio Power, 1918), interpretada por Sergio Miró, se encuentre en algún archivo cubano.

La gravitación del comediante inglés también puede calibrarse, claro, revisando la producción académica sobre él. Su trayectoria estadounidense ha sido analizada en artículos, libros y tesis universitarias de manera tan copiosa que tal vez pueda hablarse ya del género de los “Chaplin Studies”.<sup>6</sup> Por otra parte, se han escrito valiosos trabajos referidos a América Latina que muestran aspectos de la difusión de sus películas y la adopción de Charlot-Carlitos-Carlito por intérpretes callejeros y actores de teatro o cine.<sup>7</sup> Una vertiente de esos productos se ha orientado a develar el diálogo

---

Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 70-74 y 218-222, hay dos notas alusivas, de José Luis Velasco y Juan Bustillo Oro. Y en BONGERS, Wolfgang, María José TORREALBA y Ximena VERGARA. *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011, pp. 154-175 nueve más aparecidas entre 1915 y 1938, una de ellas, por cierto, de Vicente Huidobro.

<sup>5</sup> Para más datos sobre este film véase CUARTEROLO, Andrea y Emiliano Jelicié. “Entre filmar la aldea y filmar el mundo: las producciones de ficción regionales durante el período silente”. En: Cuarterolo, Andrea, Silvana Flores y Ana Laura Lusnich (eds.). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: EUDEBA, 2022, pp. 56-57.

<sup>6</sup> Por ejemplo, MALAND, Charles. *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*. Princeton: Princeton University Press, 1989; LYONS, Timothy J. *Charles Chaplin: A Guide to References and Resources*. Boston: G.K. Hall, 1979; GEHRING, Wes D. *Charlie Chaplin: A Bio-Bibliography*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1983, y una gran cantidad de obras recientes en <https://www.charliechaplin.com/en/books>

<sup>7</sup> DÁVALOS OROZCO, Federico. “Charles Amador, el Chaplin mexicano”, *Intolerancia. Revista de cine*, n. 7, agosto-septiembre de 1990, pp. 82-84. BORGE, Jason. “Replaying Carlitos: Chaplin, Latin American Film Comedy and the Paradigm of Imitation”, *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, v. 22, n. 3, 2013, pp. 271-286. ANDRADE PONTES, Igor. *Os caminhos de Carlitos: A exibição dos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro, suas histórias e seus personagens (1914-1922)*. Tesis presentada al programa de Pós-Graduação em Comunicação, de la línea Estudios do Cinema e do Audiovisual, en la Universidade Federal Fluminense, para la obtención del título de Mestre em Comunicação, Niterói, 2016. TORELLO, Georgina. “Carlitos. De los Estados Unidos al Uruguay”. *Almanaque 2020*. Montevideo: Banco de Seguros del Estado, 2020, pp. 198-203.

que, como ocurrió en otras zonas del mundo, establecieron escritores y artistas visuales de las vanguardias con la primera figura universal del cine.<sup>8</sup>



Pieza publicitaria de G. Toussaint, *Zig-Zag*, 3 de noviembre de 1921, p. 7.

<sup>8</sup> ARROYO REYES, Carlos. "Charles Chaplin y la vanguardia peruana", *La Hoja Latinoamericana*, n. 2, Uppsala, Suecia, septiembre-octubre de 1998. GÓMEZ, Natalia. "La sombra de Charles Chaplin en César Vallejo", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n. 39, 2008.

En este número de *Vivomatografías* los artículos del dossier “Charlot y sus mutaciones”, escritos por Miriam Gárate, Patrick Duffey y Ángel Miquel, se proponen como materiales que aportan información y reflexiones a este campo; en conjunto, crean la imagen de una impresionante travesía latinoamericana de Charlot en guiones, películas, piezas teatrales, caricaturas, ensayos, poemas y obras de ficción. A estos textos se agregan el artículo de Jason Borge que se presenta la sección de traducciones, publicado originalmente en inglés en 2008 por la *Revista de Estudios Hispánicos* de la Universidad de Washington, y la crónica tomada del libro de Carlos Noriega Hope *El mundo de las sombras. El cine por fuera y por dentro* (México: Andrés Botas e hijo, 1921) para la sección de documentos.

### Referencias bibliográficas

- ANDRADE PONTES, Igor. *Os caminhos de Carlitos: A exibição dos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro, suas histórias e seus personagens (1914-1922)*. Tesis presentada al programa de Pós-Graduação em Comunicação, de la línea Estudos do Cinema e do Audiovisual, en la Universidade Federal Fluminense, para la obtención del título de Mestre em Comunicação, Niterói, 2016.
- ARROYO REYES, Carlos. “Charles Chaplin y la vanguardia peruana”, *La Hoja Latinoamericana*, n. 2, septiembre-octubre de 1998.
- BONGERS, Wolfgang, María José Torrealba y Ximena Vergara. *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011.
- BORGE, Jason. “Replaying Carlitos: Chaplin, Latin American Film Comedy and the Paradigm of Imitation”, *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, vol. 22, n. 3, 2013, pp. 271-286.
- \_\_\_\_\_. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.

- CLAYTON, Michelle. “Charlot transculturé”. En: Claise Lebossé y José Moure. *Modernités de Charlie Chaplin. Un cineáste dans l’œil des avant-gardes*. Bruselas: Les impressions nouvelles, 2022, pp. 237-254.
- CUARTEROLO, Andrea y Emiliano Jelicié. “Entre filmar la aldea y filmar el mundo: las producciones de ficción regionales durante el período silente”. En: Cuarterolo, Andrea, Silvana Flores y Ana Laura Lusnich (eds.). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: EUDEBA, 2022, pp. 27-59.
- DÁVALOS OROZCO, Federico. “Charles Amador, el Chaplin mexicano”, *Intolerancia. Revista de cine*, n. 7, agosto-septiembre de 1990, pp. 82-84.
- GEHRING, Wes D. *Charlie Chaplin: A Bio-Bibliography*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1983.
- GÓMEZ, Natalia. “La sombra de Charles Chaplin en César Vallejo”, *Espéculo. Revista de estudios Literarios*, n. 39, 2008.
- LYONS, Timothy J. *Charles Chaplin: A Guide to References and Resources*. Boston: G.K. Hall, 1979.
- MALAND, Charles. *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- MIQUEL, Ángel (selección y notas). *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México 1896-1929*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Los poetas van al cine*. México: Ediciones Sin Nombre, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Cine y literatura. Veinte narraciones*. México: UNAM, 2009.
- SÁNCHEZ SALAS, Daniel. “The Two Spanish Lives of Charlot”, conferencia presentada en *The BFI Charles Chaplin Conference*, 2005. Disponible en: <http://chaplin.bfi.org.uk/programme/conference/pdf/daniel-sanchez-salas.pdf> [Acceso: 1 de noviembre de 2022].

TORELLO, Georgina. “Carlitos. De los Estados Unidos al Uruguay”. En: *Almanaque* 2020. Montevideo: Banco de Seguros del Estado, 2020, pp. 198-203.

---

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/cnp11arrz>

**Para citar este artículo:**

MIQUEL, Ángel. “Introducción al dossier. ‘Charlot y sus mutaciones en América Latina’”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 6-15. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/439>> [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, 2021). E-mail: [miquel@uaem.mx](mailto:miquel@uaem.mx).

# Figuraciones de Charlot en algunos textos de la vanguardia peruana

Miriam Garate\*

**Resumen:** El artículo examina las figuraciones de Charlot/Chaplin consideradas como proyecciones de las propuestas estético-ideológicas de sus autores, en textos de tres representantes de la vanguardia peruana: Ángela Ramos (1896-1988), José Carlos Mariátegui (1894-1930) y César Vallejo (1892-1938). A través de la recuperación y reinscripción del personaje cinematográfico, así como de la alusión o referencia explícita a sus películas en escritos de diversos géneros (cuento, artículo crítico-ensayístico, crónica, poesía), se enuncian poéticas, visiones de mundo, funciones de/para la comedia, la risa, el distanciamiento o desdoblamiento irónico.

**Palabras clave:** Charlot, vanguardia peruana, figuraciones de autor.

---

## Figurations of Charlot in some texts of the Peruvian avant-garde

**Abstract:** The article examines the several ways of shaping Charlot/Chaplin, in some texts of three key representatives of the Peruvian avant-garde: Ángela Ramos (1896-1988), José Carlos Mariátegui (1894-1930) and César Vallejo (1892-1938). In those works, Charlot/Chaplin can be considered a projection of such authors' aesthetic-ideological proposals. Through the allusions or explicit references to his films together with the recovery and re-inscription of their main character in texts of various genres (short story, critical essay, newspaper column, poetry), Ramos, Mariátegui, and Vallejo bring forward their own poetics and worldviews, as well as their takes on laughter, the functions of comedy, and distancing or ironic unfolding.

**Keywords:** Charlot, Peruvian avant-garde, figurations of the author.

---

## Figurações de Charlot em alguns textos da vanguarda peruana

**Resumo:** O artigo examina as figurações de Charlot/Chaplin, consideradas enquanto projeções das propostas estético-ideológicas dos autores, em alguns textos de três representantes da vanguarda peruana: Ángela Ramos (1896-1988), José Carlos Mariátegui (1894-1930) e César Vallejo (1892-1938). A través da recuperação e reinscrição do personagem cinematográfico, bem como da alusão ou referência explícita a seus filmes em escritos de diversos gêneros (conto, artigo crítico-ensaístico, crônica, poesia) enunciam-se poéticas, visões de mundo, funções da/para a comédia, da risa, do distanciamiento ou desdobramento irônico.

**Palavras chave:** Charlot, vanguarda peruana, figurações de autor.

La fascinación ejercida por Charlot y sus repercusiones, especialmente en las vanguardias artísticas europeas, ha sido objeto de diversas compilaciones y estudios.<sup>1</sup> Picasso y Léger en telas o en filmes; Apollinaire, Cendrars, Aragon, Éluard o Max Jacob en numerosos poemas; Louis Delluc o Elie Faure en sus escritos sobre cine, hicieron de Charlot materia de experimentación u objeto de reflexión. La vanguardia soviética no fue ajena a ese interés, expreso tanto en textos de Maiakowski como de Eisenstein, para mencionar dos ejemplos.

La situación no fue distinta en el ámbito latinoamericano.<sup>2</sup> El manifiesto del primer número de la revista brasileña *Klaxon*, de 1922, proclama la era “de los 8 Batutas, el jazz band, de Carlitos” y le dedica en sus escasos siete meses de existencia tres artículos de autoría de Mario de Andrade, quien a su vez incluye al personaje en dos poemas de 1927.<sup>3</sup> En México, el segundo manifiesto estridentista de 1923 exalta un Chaplin “angular, representativo y democrático” y Enrique González Rojo lo torna protagonista de “El día más feliz de Charlot”, cuento-guión publicado en *Contemporáneos* en 1928. El padre del creacionismo, el chileno Vicente Huidobro, le consagra varios textos y se pronuncia a su respecto en diversas entrevistas.<sup>4</sup> Si se opta por incorporar a la vanguardia al argentino Roberto Arlt pueden incluirse asimismo dos artículos de su

---

<sup>1</sup> Véanse, entre otros, MAGNY, Joël y Noël Simsolo (dir.). *Chaplin aujourd'hui*. Paris: Cahiers du cinéma – Éditions de l'Étoile, 2003; BANDA, Daniel y José Moure (eds.). *Charlot: histoire d'un mythe*. Paris: Champs Arts, 2013; HATHERLEY, Owen. *The Chaplin Machine: Slapstick, Fordism and the Communist Avant-Garde*. Londres: Pluto Press, 2016.

<sup>2</sup> Sobre la relevancia de Chaplin en el discurso de los intelectuales latinoamericanos de las primeras décadas del siglo XX véase el libro de Jason BORGE. *Latin American Writers and the Rise of Hollywood Cinema*. Nueva York: Routledge, 2008. En especial, el capítulo cuatro (“Tropic of Chaplin: Latin American Intellectuals and the Little Tramp”).

<sup>3</sup> Los artículos publicados por Mario de Andrade en *Klaxon* son los siguientes: “The Kid - Charles Chaplin” (*Klaxon*, n. 2, 15 de junio de 1922); “Uma Lição de Carlitos” (*Klaxon*, n. 3, 15 de julio de 1922); “Ainda O Garoto” (*Klaxon*, n. 5, 15 de septiembre de 1922). En lo que respecta a los poemas, se trata de “Carnaval carioca” (en *Clã do jabuti*, de 1927) y “Flemingo” (en *Losango caqui*, de 1927).

<sup>4</sup> De Huidobro, véase “El hombre y el ángel Chaplin”, *Crítica*, 1936 (en: GOIC, Cedomil. “Bibliografía de y sobre Vicente Huidobro”, *Anales de Literatura Chilena*, vol. 4, n. 4, 2003, p. 217-319). Sobre la relación del autor con el cine, el artículo de Valeria de los Ríos “Vicente Huidobro y el cine: la escritura frente a las luces y sombras de la modernidad”, *Hispanic Review*, vol. 79, n. 1, 2011, p. 67-90.

autoría sobre Chaplin, en uno de los cuales se exalta la capacidad de suscitar una extrema empatía con el espectador debido al hecho de que “todos comprendemos que Chaplin está en nosotros”.<sup>5</sup>

Las menciones podrían multiplicarse y en casi todas ellas sería posible leer, en diversa medida, un juego de proyecciones o reflejos que hacen de Charlot, a veces de Chaplin, o del conflicto Chaplin/Charlot-Carlitos figuraciones del sujeto que las enuncia, de sus propuestas estéticas o conceptuales, de sus resonancias ideológicas. Se trate del pronunciamiento de Crevel, para quien Charlot pertenece al “linaje de los poetas insumisos” de la estirpe de “Lautréamont, Jarry y Rimbaud”;<sup>6</sup> de la asociación de Charlot con la imagen del mago, decisiva en la formulación de la poética del creacionista Huidobro e imagen recurrente de sí en cuanto poeta; o del agua-fuerte de Arlt donde se narran las desventuras de un inmigrante que llega ensangrentado a la redacción luego de que le robasen la billetera, casi lo atropellase un vehículo y perdiese su gorra en el entrevero,<sup>7</sup> Charlot es espejo, espacio donde inscribir y delinear afinidades electivas, poéticas, visiones de mundo. Un modo de mirarse o, mejor aún, de verse viendo a través de esa suerte de proyección por cuyo intermedio se reformulan tradiciones o genealogías, se afirman valores, se ponen en escena vivencias comunes o comunitarias y visiones críticas de mundo.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> ARLT, Roberto. “Apoteosis de Charles Chaplin”, 1997, p. 47. Tanto la crónica citada como la que lleva el título “Final de las *Luces de la ciudad*” fueron compiladas en ARLT, Roberto. *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Simurg, 1997.

<sup>6</sup> SIMSOLO, Noël. “Chaplin et ses images”. En: MAGNY, Joël y Noël Simsolo (dir.). *Chaplin aujourd’hui*. Paris: Cahiers du cinéma – Éditions de l’Étoile, 2003, p. 36.

<sup>7</sup> Sucesión de “yetas” que provoca las carcajadas del cronista “en la cara del damnificado” no por crueldad (“¿Es una crueldad? No”), sino por la presencia en esa vida miserable de una serie de accidentes cinematográficos iguales a los que “nos hacen reír de Charlie Chaplin y que más tarde nos mueven a piedad”. ARLT, *op. cit.*, p. 46.

<sup>8</sup> Bajo el signo de una “identificación interpretativa” que prefiero examinar aquí en la calidad de operación de apropiación y proyección, Daniela Silvera también señala este juego especular: “El cine de Chaplin, de hecho, ha despertado en muchos casos una suerte de ‘identificación interpretativa’: así como Soupault veía poesía en sus películas, Bertolt Brecht lo consideraba un genio teatral, Hannah Arendt vislumbraba en Charlot la figura del judío errante, Vaslav Nijinsky afirmaba que la

Es por ese camino que quisiera aproximarme al tema “Figuraciones del yo en la literatura y en las artes plásticas”.<sup>9</sup> Lejos de cualquier pretensión de diseñar una cartografía detallada, buscaré explorar algunos casos de interés pertenecientes a la vanguardia peruana.<sup>10</sup>

## I

Comienzo haciendo referencia a una colaboradora asidua de *Amauta*, revista emblemática de la vanguardia peruana editada por Mariátegui entre 1926 y 1930 y una de las pocas que contó con un número expresivo de mujeres en sus páginas. Me refiero a la escritora, periodista, comediógrafa y guionista Ángela Ramos (1896-1988), quien junto a María Wiese –autora de críticas y ensayos sobre cine así como de narrativas de tema cinematográfico– fue una de las presencias más frecuentes de *Amauta*, en la cual publicó sagaces artículos sobre temas cruciales como el divorcio (que protagonizó), la ley de vagancia (a la cual se opuso) y la situación de la población carcelaria (cuyos derechos defendió); o con reseñas de libros como *Hombres y máquinas*, de la polaca Larissa Reissner.<sup>11</sup> Sin duda, el juego de proyecciones legible en este caso es más difuso que en los otros dos de los cuales trataré luego, pero la

---

comedia de Chaplin era un ballet y Charlot un bailarín, mientras que Serguei Eisenstein comparaba las comedias de Chaplin con el socialismo. François Truffaut (2002) trazaba un paralelo entre Chaplin, cuya pobreza creía haber sido determinante de su éxito, con Jean-Luc Godard, quien al rodar su ópera prima ‘no tenía en el bolsillo ni para un billete de metro’. *The Unanimists claim him as one of their own. He is also a Dadaist, a reaction against the romantic sensibility, a subject of psychoanalysis, a classicist, a primitive* (Michaux, 1924) (“El nacimiento de la comedia: Chaplin y la ontología de la estética cómica”. *Hipertext.net*, n. 14, 2016).

<sup>9</sup> Una primera versión del texto fue leída durante el VIII Coloquio Internacional Acercamientos Interartísticos: *Figuraciones del yo en las artes visuales y en la literatura* (Universidad Autónoma del Estado de Morelos), en la mesa “Charlot y sus mutaciones” organizada por Ángel Miquel, a quien agradezco especialmente la oportunidad de haber participado.

<sup>10</sup> Para una relación sintética aunque minuciosa de la presencia de Charlot en la vanguardia peruana véase el apartado sobre el tema (Chaplin) del libro de Mirko LAUER. *La musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: IEP, 2003. p. 123-6.

<sup>11</sup> Sobre el tema, véase GUARDIA, Sara B. “Mujeres de la Revista *Amauta*. Transgrediendo el monólogo masculino”, *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 22, n. 77, 2017, p. 37-46.

singular trayectoria de “Angelucha”, ignorada hasta no hace demasiado tiempo como la de tantas otras mujeres, la torna digna de mención.<sup>12</sup>

“Escribiendo una película”, cuento en “7 rollos” de autoría de Ramos, fue publicado en 1927 en otro vehículo de prensa, el semanario *Variedades*.<sup>13</sup> El relato se compone de dos secciones diferenciadas: la primera transcurre en Lima y presenta a Ángela recibiendo de un estudio norteamericano la incumbencia de escribir un guión a la mayor brevedad; la segunda es el guión propiamente dicho, que se desarrolla en Nueva York y narra las peripecias de dos sordos protagonizados por Charles Chaplin/Tom y Ben Turpin/Jack.<sup>14</sup>

Alter-ego de Ramos, la Ángela del relato pone en escena su entusiasmo inicial por el ingreso en el mundo de la industria cinematográfica hollywoodiana para de inmediato evidenciar sus mecanismos. El doble movimiento propone un juego en el que pueden leerse las tribulaciones de su actividad periodística e intelectual nada o mal remunerada: “¡No vale la pena escribir para los diarios y revistas de Lima, cuando se tiene la certeza de que toda la vida de una escritora no le produce 500 dólares!”<sup>15</sup> afirma el alter-ego de quien se estrenara en la prensa a los 22 años con un artículo titulado “El sufrimiento de la mujer que trabaja” (1918) y redactara por largo tiempo las sinopsis de los filmes distribuidos por la Empresa de Teatros y Cinemas, publicadas en periódicos y revistas limeñas. A la vez, la euforia inicial de Ángela abre camino a una

---

<sup>12</sup> Ricardo Gavilán Cortez traza un perfil de la escritora en “La sempiterna lucha de Ángela Ramos”, *Revista Ojo zurdo*, 2020. Disponible en: <https://revistaojozurdo.pe/2020/04/11/angelaramos1/> [Acceso: 23/08/2021].

<sup>13</sup> Sobre este texto de Ramos véase el artículo de Juan CUYA NINA. “Cine y humor en la narrativa peruana de vanguardia: resonancias de lo popular en el relato ‘Escribiendo una película’ (1927) de Ángela Ramos (2018)”, *Entre caníbales. Revista de literatura*, n. 9, diciembre 2018, en el que se basan muchas de las consideraciones realizadas aquí.

<sup>14</sup> La actuación de la dupla Chaplin/Turpin se concretó por un corto período. Juntos rodaron dos cortos: *His New Job* (Estados Unidos, 1915) y *A Night Out* (Estados Unidos, 1915), ambos escritos y dirigidos por Chaplin para los Estudios Essanay.

<sup>15</sup> RAMOS, Ángela. “Escribiendo una película” [1927]. En: KISHIMOTO, Jorge (ed.) *Narrativa peruana de vanguardia*. Documentos de Literatura, núms. 2-3. Lima: Masideas, 1991, p. 90.

autofiguración paródica marcada por la imaginería maquina y monetaria que se vale de motivos cinematográficos: “hice dos huecos con los ojos al cheque en que se estampaba esta cantidad: \$500 (QUINIENTOS DÓLARES) y al ir de una ventanilla a la otra recogiendo firmas vi que las cifras bailaban un “charles” y se transformaban sucesivamente así: \$ 5,000 - \$ 50,000 - \$ 500,000 - \$ 5,000.000”,<sup>16</sup> afirma la recién contratada al recibir sus honorarios. El sujeto devenido pieza o engranaje de una cadena de producción, que encontraría una de sus máximas expresiones en *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Estados Unidos, 1936) pero del que se pueden identificar manifestaciones previas y discontinuas en la filmografía de Chaplin,<sup>17</sup> encuentra una figuración (una transposición) en la Ángela guionista: “Cuando los nervios volvieron a su sitio –maravilla de los tres bromuros combinados y las duchas– mi entusiasmo recogió los tornillos que se me habían caído y comencé a escribir”.<sup>18</sup>

En lo que atañe al guión propiamente dicho, que lleva el título de *La historia de dos sordos o los misterios de Nueva York*, su estructura de comedia de enredos y su dimensión tragicómica lo filian al vodevil, al sainete, al cine mudo de principios del siglo XX, tal como demostró Cuya Nina. En suma, a cierta tradición popular a la que Ángela (la criatura de la escritura) y Ramos (la escritora) adhieren. A semejanza de Charlot/Chaplin, y de la propia Ángela/Ramos, la dupla de sordos Tom/Chaplin Jack/Turpin camina por la cuerda floja de la ironía. Sordos, son infelices por estar “lisiados de la vida”, impedidos de oír signos y voces, cercenados en su posibilidad de plena participación; auxiliados por un audífono, inicialmente la situación se invierte y son ellos quienes se mofan de “la imbecilidad de los otros” para ser luego empujados a la desgracia suscitando la carcajada del espectador, tal como ocurriera con el

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 89-90.

<sup>17</sup> En rigor, la propia creación del personaje ideado por Chaplin, sus gestos, pasos y movimientos, constituyen desde el principio una representación del “automatismo instalado en la vida” que suscita la risa, de acuerdo con las reflexiones casi contemporáneas de Henri Bergson, cuyo libro sobre el tema (*La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*) data de 1900.

<sup>18</sup> RAMOS, *op. cit.*, p. 89.

inmigrante del agua-fuerte de Arlt y con innúmeras desventuras de Charlot.<sup>19</sup> Acorrentados uno al otro y ambos al audífono, “una semana de oído les ha bastado para escuchar el sordo rumor de la vida y la maldad del hombre”,<sup>20</sup> por lo que Tom y Jack deciden poner fin a su existencia, desenlace subvertido gracias al *happy ending* que devuelve personajes y lectores al universo de la comedia.<sup>21</sup> Pero como nos recuerda Eagleton en su reciente libro sobre el humor, los desenlaces de comedia quizá sirvan menos para cancelar la historia que para señalar su incompletud, renegando de esa forma la fatalidad del destino,<sup>22</sup> ética que atraviesa tanto la “película escrita” por Ramos como su actuación sociopolítica, estrechamente vinculada, hasta el final, a las comunidades “lisiadas” de derechos (presidarios, indígenas, mujeres).

Risa y piedad, una combinación que la crónica arltiana acerca de Chaplin identifica, pero que difícilmente el lector encontrará en las páginas del narrador argentino, parecen haber sido una constante en la escritura y la existencia de “Angelucha”, como se la solía llamar.

---

<sup>19</sup> Entre las peripecias que componen el guión/cuento de Ramos cabe destacar la separación de los hermanos, uno de los cuales, Tom, se fuga a causa de su pasión por la joven Bessie llevando consigo los audífonos que hasta entonces comparte con Jack. La búsqueda y captura de Tom y el posterior juicio que los obliga al uso común del aparato (indivisible), mediante una cadena que los mantiene atados de los pies a la cabeza, promueve situaciones típicas de la *slapstick comedy* pero deriva otra vez en una percepción penosa de la existencia.

<sup>20</sup> RAMOS, *op. cit.*, p. 91.

<sup>21</sup> Cito: “Después de darse la mano, como en el ring, deciden morir ahorcados: cada uno tirará en sentido contrario y la cadena que les une les unirá en la muerte. Una, dos, tres... comienzan a ponerse rojos y sacar las lenguas. De pronto, golpes imprevistos y furiosos a la puerta. Tom, que por estar enamorado, está más cerca de la vida, se decide abrir. ¡Es Bessie que llega acompañada de su amiga y vecina Dorothy, quien ama locamente a Jack y se le declara! ¡Y los cuatro, cantando alegremente el Typewrory, invaden la casa del pastor más cercano!” (*Ibid.*, pp. 91-92).

<sup>22</sup> Eagleton atribuye al humor la doble función de evidenciar el sinsentido del ciclo vital, pero simultáneamente, y por eso mismo, de reabirlo a la indeterminación y el cambio: “Para Brecht, así como para Bakhtin, también hay algo de inherentemente cómico en el hecho de que la historia sea mutable e indefinida. El acto final/último acto de inversión cómica es la revolución política [...] Lo opuesto de la comedia es el destino” (EAGLETON, Thierry, *Humor. O papel fundamental do riso na cultura*. Rio de Janeiro: Record, 2020, p. 52, traducción mía).

## II

El segundo caso al que quisiera referirme es precisamente el del artífice de *Amauta*, con quien Ángela Ramos colaboró y mantuvo lazos de amistad y militancia. José Carlos Mariátegui, uno de los pensadores más notables del continente, manifestó un vivo interés por Chaplin/Charlot del que dejó constancia en un extenso artículo publicado en 1928: “Esquema de una explicación de Chaplin” (*Amauta*, n. 18, octubre de 1928).<sup>23</sup> Desde el título, a diferencia de la elaboración narrativa propuesta por Ramos o del autoretrato de artista delineado por Vallejo en sus crónicas, poemas y piezas, prevalece aquí la pulsión intelectual, explicitada al promediar el texto: “Tengo el gusto de las explicaciones históricas, económicas y políticas”, afirma su autor.<sup>24</sup> Es de hecho ese gusto el que pauta la mirada lanzada por Mariátegui sobre la filmografía de Chaplin, en especial, sobre los dos títulos en torno a los cuales girarían las atenciones hasta la irrupción de *Tiempos modernos: The Gold Rush* (*La quimera del oro*, Estados Unidos, 1925) y *The Circus* (*El circo*, Estados Unidos, 1928). No es improbable que cierto desplazamiento de la criatura en dirección al creador, o mejor aún, cierto énfasis en la imagen de un Chaplin que cataliza fuerzas históricas, económicas y culturales operantes, dándoles forma por medio de Charlot en dichas tramas, pueda ser visto como un primer gesto de apropiación y autofiguración. La magnitud de los asuntos elegidos como materia (“no inferiores al regreso de Matusalén o la reivindicación de Juana de Arco: el Oro, el Circo”), o el linaje encarnado en la traza vagabunda de Charlot (que de acuerdo con Navarro Monzó, citado por Mariátegui, pertenecería a la estirpe de “San Francisco de Asís, Diógenes, el propio Jesús”, para

---

<sup>23</sup> Sobre la presencia del cine en los escritos de Mariátegui, desde sus primeros artículos periodísticos, cuentos y poemas, hasta el “Esquema de interpretación” aquí examinado, y sobre los eventuales paralelismos biográficos Mariátegui/Chaplin (pobreza, orfandad), véase el artículo de Christyan ZEGARRA. “José Carlos Mariátegui y el cine: entre Hollywood y un Charlot desnudo”. *Hispanamérica*, n. 117, diciembre de 2010, pp. 3-14.

<sup>24</sup> MARIÁTEGUI, *apud* BORGE, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2005, p. 171.

desembocar en esa “antítesis del burgués” por excelencia que es el bohemio), amplifican las resonancias y significaciones estético-políticas de las películas de Chaplin, las “mariateguizan”, por así decir, tornándolas una suerte de “ensayo de interpretación de la realidad”. De allí la lectura de *The Gold Rush* como capítulo romántico de la epopeya capitalista que orbita en torno a la conquista del oro, entroncando con la tradición novelesca e imprimiéndole a ésta la dicción satírica que la actualidad solicita. Cito:

La búsqueda, la conquista del oro, el *gold rush*, ha sido el capítulo romántico, la fase bohemia de la epopeya capitalista. La época capitalista comienza en el instante en que Europa renuncia a buscar la teoría del oro para buscar el oro real, el oro físico. El descubrimiento de América está, por esto sobre todo, tan íntima y fundamentalmente ligado a su historia (Canadá y California: grandes estaciones de su itinerario). Sin duda la revolución capitalista, fue principalmente, una revolución tecnológica: su primera gran victoria es la máquina; su máxima invención, el capital financiero. Pero el capitalismo no ha conseguido nunca emanciparse del oro, a pesar de la tendencia de las fuerzas productoras a reducirlo a un símbolo. El oro no ha cesado de insidiar su cuerpo y su ánimo. La literatura burguesa ha negligido casi totalmente este tema [...] La novela del oro aparece en nuestros días. *L'or* de Blaise Cendrars, *Tripes d'or* de Crommelynck son dos especímenes distintos pero afines de esta literatura. *The Gold Rush* pertenece, también, legítimamente a ella. Por este lado, el pensamiento de Chaplin y las imágenes en que se vierte, nacen de una gran intuición actual. Es inminente la creación de una gran sátira contra el oro. Tenemos ya sus anticipaciones. La obra de Chaplin aprehende algo que se agita vivamente en la subconciencia del mundo.<sup>25</sup>

De modo análogo, el examen de *The Circus* partirá de la condición bohemia de dicho espectáculo, de sus afinidades con el cine y de los orígenes de Chaplin (“el circo, aunque de manera y con estilos distintos, es movimiento e imágenes como el cinema. La pantomima es el origen del arte cinematográfico”, “Chaplin, precisamente, procede de la pantomima, o sea del circo”),<sup>26</sup> para formular la hipótesis de la película homónima como “retorno sentimental” de su artífice a lo circense con “mucho de

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 168-169.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 170.

evasión de Hollywood”. Pero semejante hipótesis lleva a Mariátegui a remontarse al *clown* que Chaplin fuera en su juventud y a inquirir la fuerza que ha podido sustraerlo a este arte, tan afín a su temperamento de bohemio. La respuesta, una vez más, excede en mucho las circunstancias individuales conduciendo a un ensayo de interpretación más vasto:

El clown inglés representa el máximo grado de evolución del payaso. Está lo más lejos posible de esos payasos bulliciosos, excesivos, estridentes, mediterráneos, que estamos acostumbrados a encontrar en los circos viajeros errantes. Es un mimo elegante, mesurado, matemático, que ejerce su arte con una dignidad perfectamente anglicana. A la producción de este tipo humano, la Gran Bretaña ha llegado, como a la del *pur sang* de carrera y de caza, conforme a un darwinismo social y riguroso principio de selección. La risa y el gesto del clown son una nota esencial, clásica, de la vida británica, una rueda y un movimiento de la magnífica máquina del Imperio. El arte del clown es un rito; su comicidad, es absolutamente seria [...] La Gran Bretaña ha hecho con la risa del clown de circo lo mismo que con el caballo árabe: educarle con arte capitalista y zootécnico, para puritano recreo de la burguesía manchesteriana y londinense. El clown ilustra notablemente la evolución de las especies.

Aparecido en una época de exacto y regular apogeo británico, ningún clown, y ni aún el más genial Chaplin, habría podido desertar de su arte [...] Pero Chaplin ha ingresado a la Historia en un instante en que el eje del capitalismo se desplazaba sordamente de la Gran Bretaña a Norte América [...] Su genio ha sentido la atracción de la nueva metrópoli del capitalismo. La libra bajo el dólar, la crisis de la industria carbonera, el paro de los telares de Manchester, la agitación autonomista de las colonias, la nota de Eugenio Chen sobre Hannkow, todos esos síntomas de un aflojamiento de la potencia británica, han sido presentidos por Chaplin, receptor alerta de los mensajes de la época cuando de una ruptura del equilibrio del clown, nació Charlot, el artista de cinema.<sup>27</sup>

Sin embargo, en el presente de la interpretación despuntan nuevas tensiones históricas responsables por la desconfianza y el desagrado visceral de los Estados Unidos por Chaplin, el “comunista”, el “rojo”, la “amenaza bolchevique” de un mundo que, para Mariátegui, muerto en 1930, se presentaba abierto a transformaciones.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 172-173.



Grabado incluido en “Esquema de una explicación de Chaplin”, *Amauta*, n. 18, octubre de 1918, p. 69.  
Fuente: Archivo José Carlos Mariátegui

### III

En un artículo de 2003, Patrick Duffey recupera un ensayo de Roberto Fernández Retamar publicado en 1969, al que considera “la primera y casi la única descripción de la relación entre las películas de Chaplin y los poemas de Vallejo” realizada hasta

entonces y en el cual se apoya para profundizar esa relación.<sup>28</sup> De acuerdo con Fernández Retamar, la poética vallejana “de lo tierno y lo grotesco” guarda una afinidad mucho mayor con la obra de Chaplin que con la de cualquier congénere. Y afirma: “Quizá se diga algún día que sólo en los versos de César Vallejo, sobre todo en sus *Poemas humanos*, el arte moderno encontró un parigual de la conmovedora saga del hombrecito del bastón, el sombrero hongo y los zapatonos; de la historia del desconocido lleno de humanidad que hizo reír y llorar a grandes y chicos”.<sup>29</sup> Un segundo rasgo fundamenta la analogía: la figuración de un sujeto que con frecuencia protagoniza las “situaciones” de esa poesía dramática y que duplica el nombre de autor: César Vallejo. Ese otro Vallejo “es al poeta homónimo lo que Charlot es a Chaplin: su personaje y su verdad, su máscara y su rostro más real” sostiene el crítico cubano.<sup>30</sup>

Más recientemente, Natalia Gómez afirma que desde que Xavier Abril –quien también dio a conocer dos “Radiografías de Chaplin” en *Amauta* pasibles de examen– publicara en 1958 su libro *Vallejo*, “varios críticos han mencionado la influencia de Charles Chaplin en la obra póstuma” del poeta. Y agrega a la nómina de trabajos que rondan el tema el ensayo de Víctor Fuentes de 1992 sobre “la constante cinematográfica” en *Poemas humanos*, donde se establecen “algunas de las afinidades entre el cineasta y el poeta vallejiano”.<sup>31</sup> En su estudio, Gómez amplía el corpus interpretado bajo esa clave al abordar un drama inconcluso, *Dressing room*, y el único guión cinematográfico conocido de autoría del escritor peruano, *Presidente de América*, ambos también póstumos.

---

<sup>28</sup> DUFFEY, Patrick. “El arte humanizado y la crítica cinematográfica de Jaime Torres Bodet y César Vallejo”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 32, 2003, pp. 37-52.

<sup>29</sup> FERNÁNDEZ RETAMAR *apud* DUFFEY, p. 46.

<sup>30</sup> *Idem*.

<sup>31</sup> GÓMEZ, Natalia. “La sombra de Chaplin en César Vallejo”, *Espéculo. Revista de estudios Literarios*, n. 39, 2008. Además de Abril y de Fuentes, Gómez menciona a Armando Bazán, Jean Franco, Juan Larrea, Guido Podestá y Roberto Armiso. Todos coinciden en señalar que la influencia del director cinematográfico resulta patente en la obra póstuma vallejana y sobre todo en *Poemas humanos*.



Ilustración del dibujante peruano Juan Devéscovi (1929) para una de las ediciones de “Radiografía de Chaplin” de Xavier Abril

Más cercano aún en el tiempo es el libro de Enrique Foffani publicado en 2018, trabajo minucioso e impar que hace de la experiencia de la pobreza y las relaciones conflictivas con el dinero biografemas capitales de la producción vallejana, deteniéndose en un vasto corpus que contempla la poesía en su totalidad, el epistolario y la crónica.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> FOFFANI, Enrique. *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 2018.

Ese conjunto de trabajos, al que seguramente podrían sumarse otros, hacen de Charlot/Chaplin una figura que excede las consideraciones sobre el cineasta y su personaje presentes en las crónicas “Religiones de vanguardia”, de 1927 (revista *Mundial*, n. 359) –donde el juicio promovido por Lita Grey contra Chaplin sirve de trampolín para una breve pero perspicaz reflexión sobre “el valor estético” del cine, los defensores o detractores de Charlot en la cofradía vanguardista y las relaciones estrechas y tensas a la vez entre cine, circo, *music-hall* y teatro moderno<sup>33</sup> o en “La pasión de Charles Chaplin” de 1928 (revista *Mundial* núm. 404) –lectura lúcida y sensible de *La quimera del oro* como “gran queja económica de la vida”, interpretada por ese “sumo poeta de la miseria humana”, que “pasa por la película de espalda a sus [los] dólares” de su creador, quien acaba siendo “absorbido”/impugnado por aquél.<sup>34</sup> Si, como sostiene Foffani, en textos como esos, cuya “función más

---

<sup>33</sup> Transcribo en extenso el párrafo en cuestión: “Ya los lectores sabrán que a raíz del juicio que a Chaplin le sigue su ex-esposa, Lita Grey, un arduo revuelo polémico se ha suscitado en el mundo, respecto de la personalidad artística de Charlot y, por ende, respecto del valor estético del cinema. En París, un grupo de escritores, encabezados ¡cosa rara! por el poeta católico Max Jacob, ha hecho la defensa y apología de Chaplin y del écran. De otro lado, un segundo grupo de escritores, a cuya cabeza figura Andrés Suarès, carga contra el charlotismo. Un gran periódico parisién publica, en esta ocasión, una encuesta sobre el valor del cinema, del circo, del music-hall y del teatro moderno, en la que aparecen opiniones de muy significados escritores y artistas de París. De este conflicto nadie sabe aún lo que saldrá. Quién sabe si caiga el teatro, o el music-hall, o el circo o los tres juntos, en obsequio al arte mudo. Nadie aún lo sabe.” (VALLEJO *apud* BORGE, p. 71.)

<sup>34</sup> Cito: “los cinco automóviles de lujo de Charles Chaplin, multimillonario y gentleman, conducen al porvenir al más desheredado y absurdo de los hombres, vestido de quince sombreros hongo, cinco trajes ajenos, siete pares de *godillots* y cuatro cañas mágicas... Así Charles Chaplin engendra a Charlot, en el soberbio film *La quimera de oro*. He aquí, en esta película, a Charles Chaplin, gentleman y multimillonario, rascándose las ingles de Charlot mendigo y comido de grandes piojos dignos. Chaplin, sumo poeta de la miseria humana, pasa por la película de espaldas a sus dólares. Un avatar del arte le ha hecho pobre de ellos, grande de ellos. El actor aquí, como en ninguna otra de sus películas, es absorbido totalmente por el personaje. Buenas noches, señor Pirandello... Allí tiene usted a “Bill”, el perro blanco de Chaplin, aullando ante la reja del *dressing room* en espera de su amo. Charlot acaba de salir y se encamina, mochila al hombro, en pos del oro de Alaska. “Bill”, que no ha reconocido en Charlot a Chaplin, esperará a éste ante la reja un año entero al cabo del cual torna el peregrino al *dressing room*, se viste millonario y sale reencarnado en el amo del mastín. “Bill” le lame los guantes interinos, reconociéndole alegremente... Tal la filmación de *La quimera de oro*, la obra de mayor anchura estética de Chaplin. ¡Buenos días, señor Unamuno! Esta película formula la mejor requisitoria de justicia social de que ha sido capaz hasta ahora el arte *d’après-guerre*. *La quimera de*

urgente es el *pro pane lucrando*”, la imagen de Chaplin remite indirectamente a Vallejo mismo;<sup>35</sup> si pese a referir escasamente a la vida privada esas crónicas abordan una y otra vez la cuestión del dinero “de modo directo o deductible de los análisis que tienen como centro de atención las reflexiones sobre los estragos de la economía capitalista”, haciendo que “el dinero de la crónica se vuelva la crónica del dinero en la contemporaneidad que Vallejo lee oblicuamente en las figuras de León Bloy y Carlitos Chaplin”;<sup>36</sup> si se tornan “micronarrativas de lo deficitario” que el crítico argentino pone en diálogo con la correspondencia (y las circunstancias materiales) del autor, otro tanto podría decirse con respecto a la sombra que parece cernirse sobre *Dressing-Room*, drama farsesco analizado por Gómez.

No cabe detenerse aquí sobre las críticas de Vallejo a una estética teatral que consideraba anquilosada y sus posibilidades de renovación mediante procedimientos asociados al cine mudo o el montaje y la escenografía oriundas del espectáculo circense o el *music hall* presentes en otras crónicas de su autoría, ni sobre las dos versiones existentes de esa pieza escrita entre 1934-1935, cuya primera mención aparece en *Vallejo: allá ellos, allá ellos, allá ellos!* de Georgette de Vallejo, bajo el expresivo título de *Charlot contra Chaplin*.<sup>37</sup> Baste decir que en ambas proliferan los juegos pirandellianos, los intentos de fusión o las substituciones provisorias de Chaplin (el millonario devenido personaje) por Charlot (la criatura miserable) y viceversa, puestas

---

oro es una sublime llamarada de inquietud política, una gran queja económica de la vida, un alegato desgarrador contra la injusticia social. [...] Así, pues, sin protesta barata contra subprefectos ni ministros; sin pronunciar siquiera la palabra “burgués” y “explotación”; sin adagios ni moralejas políticas; sin mesianismos para niños, Charles Chaplin, millonario y gentleman, ha creado una obra maravillosa de revolución. Tal es el papel del creador.” (s/n).

<sup>35</sup> FOFFANI, *op. cit.*, p. 58.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>37</sup> Cito el pasaje en cuestión, relativo al período 1934-1935: “En el curso de aquel año, Vallejo ha dado unas pocas clases de lengua y literatura castellana. Siempre en busca de una solución a su problema económico, ha escrito dos esbozos de guiones cinematográficos: uno sobre su pieza teatral COLACHO HERMANOS y otro sobre “Charlot contra Chaplin”, también titulado “Vestiaire” o “Dressing-room”, ya impregnado al máximo de su obsesión político-social revolucionaria.” (VALLEJO de, Georgette. *Vallejo: allá ellos, allá ellos, allá ellos!* Lima: Editorial Zalvac, 2012 [1978], pp. 90-91).

en movimiento en una de las versiones por el *dressing-room*/guardarropa donde se efectúan los cambios (clara evocación de las escenas inicial y final de *The Gold Rush*) y, en la otra, donde a su vez se rescata la secuencia de la casa de los espejos de *The Circus*, por medio de una puerta. En ambas, ese juego *entre dos* que es al mismo tiempo un *desdoblamiento* del sujeto reenvía a la pobreza, el hambre, la falta.<sup>38</sup> En otras palabras, a un biografema que atraviesa la producción vallejana y que se enlaza tanto con la falta de dinero (“La cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre” exclama uno de sus poemas cuya vigencia quizás sea mayor que nunca), como con la orfandad, con la figura del hifalto, como la llama Foffani.<sup>39</sup>

Por esta vía, y para concluir sin adentrar en los pormenores de ese camino explorado con agudeza tanto por Duffey como por el crítico argentino, habría que acercarse nuevamente a la poesía de Vallejo y revisarla bajo la perspectiva de la figuración del poeta en su lírica. No solo en la producción póstuma, objeto privilegiado de atención por parte de la crítica y en una de cuyas composiciones reiteradamente citadas (“Me viene, hay días, una gana ubérrima”) Chaplin deviene lugar de un afecto que se suma a la serie “interhumana y parroquial” construida en el poema y metonimia del sujeto lírico, de ese pedazo de sí, olvidado, que irrumpe intempestivamente en la mención a Chaplin:

¡Ah querer, éste, el mío, éste, el mundial,  
interhumano y parroquial, proyecto!  
Me viene a pelo  
desde el cimiento, desde la ingle pública,

<sup>38</sup> En la primera versión del texto vallejiano la substitución/desdoblamiento se da bajo el signo de lo trágico, ya que Charlot, despedido por Chaplin, quien además le “roba” la empleada del guardarropa de la cual está enamorado, acaba matando a este último. En la segunda, el cambio cobra aires farsescos, puesto que Charlot, confundido con Chaplin por unos gangsters, acaba atrapado por la policía en el lugar de éstos.

<sup>39</sup> “la presencia recurrente del factor dinero en la poesía vallejana (presencia que resiste los cambios suscitados en el interior de su poética) sostiene que ‘la falta de dinero en la poesía convierte al sujeto en un sujeto de la falta, un sujeto en falta, que es la versión de otro tipo de orfandad –otra figura recurrente de su poesía a la cual se pliega y al mismo tiempo desdobla–, que los años europeos radicalizan... La orfandad de orfandades!’, de *Trilce*, en la etapa posterior, se vuelve la traducción de una economía, una auténtica declaración de bancarrota” (FOFFANI, 2018, p. 55).

y, viniendo de lejos, da ganas de besarle  
 la bufanda al cantor,  
 y al que sufre, besarle en su sartén,  
 al sordo, en su rumor craneano, impávido;  
 al que me da lo que olvidé en mi seno,  
 en su Dante, en su Chaplin, en sus hombros.<sup>40</sup>

Si Duffey muestra en su trabajo la presencia de un protagonista chaplinesco –patético y común, insignificante y conmovedor, cómico, absurdo y trágico a la vez–, en varios de los *Poemas humanos*, Foffani persigue la “constitución del sujeto en la destitución” a la que *Trilce*, obra de 1922, da forma, bajo la doble figura del huérfano (autoparodia del sujeto) y del *clown* trapecista (autorretrato del poeta). Se trata aquí de una afinidad que antecede a los grandes títulos de Chaplin sobre los cuales Vallejo escribiría y a los grandes títulos del cineasta *tout court*. El cuerpo huérfano de *Trilce*, su experiencia alientante/alienada en la ciudad diferiría de otros textos vanguardistas, según el crítico, por el distanciamiento autoparódico mediante el cual fragua un sujeto que “se ríe de sí mismo y de paso permite una suerte de autoconmiseración propicia para tomar distancia de sí”.<sup>41</sup> De tal suerte que “la decisión de autoparodiar” aquello

---

<sup>40</sup> Transcribo el poema en su totalidad: “Me viene, hay días, una gana ubérrima, política,/de querer, de besar al cariño en sus dos rostros,/y me viene de lejos un querer/demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza,/al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito,/a la que llora por el que lloraba,/al rey del vino, al esclavo del agua,/al que ocultóse en su ira,/al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en mi alma./Y quiero, por lo tanto, acomodarle/al que me habla, su trenza; sus cabellos, al soldado;/su luz, al grande; su grandeza, al chico./Quiero planchar directamente/un pañuelo al que no puede llorar/y, cuando estoy triste o me duele la dicha,/remendar a los niños y a los genios./Quiero ayudar al bueno a ser su poquillo de malo/y me urge estar sentado/a la diestra del zurdo, y responder al mundo,/tratando de serle útil en/lo que puedo, y también quiero muchísimo/lavarle al cojo el pie,/y ayudarle a dormir al tuerto próximo./¡Ah querer, éste, el mío, éste, el mundial,/interhumano y parroquial, proyecto!/Me viene a pelo/desde el cimientto, desde la ingle pública,/y, viniendo de lejos, da ganas de besarle/la bufanda al cantor,/y al que sufre, besarle en su sartén,/al sordo, en su rumor craneano, impávido;/al que me da lo que olvidé en mi seno,/en su Dante, en su Chaplin, en sus hombros./Quiero, para terminar,/cuando estoy al borde célebre de la violencia/o lleno de pecho el corazón, querría/ayudar a reír al que sonríe,/ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca,/cuidar a los enfermos enfadándolos,/comprarle al vendedor,/ayudar a matar al matador —cosa terrible—/y quisiera yo ser bueno conmigo/en todo”. (VALLEJO, César. *Poesía completa*. Barcelona: Seix Barral, 1978, pp. 658-659)

<sup>41</sup> FOFFANI, *op cit.*, p. 145.

mismo que la poesía “ha venido enunciando de una forma dramática (en los dos sentidos: como lo trágico y como escenificación teatral) no sólo se orienta a impedir una estética melodramática sino que funciona como artificio para reírse de su propia desgracia”.<sup>42</sup> Lo autoparodiado “es todo el *discurso sobre el dolor* fracturando así su posible hegemonización”. La risa interrumpe momentáneamente el dolor de la falta: “Subjetividad destituida que puede recuperarse en esa distancia que la risa provoca en la modernidad como descanso pero, también, como autocrítica”.<sup>43</sup> ¿No se encuentra esta caracterización del poeta y su poética decididamente cerca de lo que podría predicarse de Chaplin y del doble efecto de su “comicidad”?

Por otro lado, al examinar la fuerza del universo circense y del *clown* trapecista en el imaginario poético de *Trilce* a partir del triple vector espacio-cuerpo-movimiento, Foffani propone un autorretrato de artista que se (a)filia a la tradición romántica y simbolista francesa, la “consume”, pero a la vez “consume su negación”: “un autorretrato travestí que no se limita a la caricatura sarcástica o dolorosa” sino que “también señala la dimensión irrisoria del arte y una crítica “a la honorabilidad burguesa”.<sup>44</sup> Y agrega:

El circo en sus infinitos movimientos no es solamente el brillo en su espectáculo visual; en su esencia es el mundo del vacío por cuanto está desprovisto de una significación precisa. Puro movimiento, los sentidos pasan con el mismo vértigo de sus escenas, de sus saltos, de sus acrobacias, de sus trapecios, de sus risas. Starobisnki recuerda los fundamentos de la modernidad en esta figura del clown como la mirada crítica a la sociedad industrial y utilitaria y, también, como mirada autocrítica [...] *Trilce* reúne en una sola imagen lo trágico y lo cómico del circo: *Todos sonríen al desgaire con que voyme a fondo*.<sup>45</sup>

No extraña que Charlot haya sido para Vallejo ese otro de sí (ese espejo) a través del cual mirarse.

---

<sup>42</sup> *Idem*.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 145-146.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 152.

## Bibliografía

- ARLT, Roberto. "Apoteosis de Charles Chaplin". En: *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Simurg, 1997, pp. 45-48.
- BANDA, Daniel y José Moure (eds.). *Charlot: histoire d'un mythe*. Paris: Champs Arts, 2013.
- BERGSON, Henri. *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada, 1953.
- BORGE, Jason . *Latin American Writers and the Rise of Hollywood Cinema*. Nueva York: Routledge, 2008.
- CUYA NINA, Juan. "Cine y humor en la narrativa peruana de vanguardia: resonancias de lo popular en el relato 'Escribiendo una película' (1927) de Ángela Ramos", *Entre caníbales. Revista de literatura*, n. 9, diciembre 2018. Disponible en: <https://email.wandernesia.com/index.php/inicio/article/view/52> [Acceso: 20/09/2021].
- DE ANDRADE, Mario. "The Kid - Charles Chaplin", *Klaxon*, n. 2, 15 de junio de 1922.
- \_\_\_\_\_. "Uma Lição de Carlitos", *Klaxon*, n. 3, 15 de julio de 1922.
- \_\_\_\_\_. "Ainda O Garoto", *Klaxon*, n. 5, 15 de septiembre de 1922.
- \_\_\_\_\_. "Carnaval carioca", *Clã do jabuti*, 1927.
- \_\_\_\_\_. "Flamingo", *Losango caqui*, 1927.
- DE LOS RÍOS, Valeria. "Vicente Huidobro y el cine. La escritura frente a las luces y sombras de la modernidad", *Hispanic Review*, vol. 79, n.1, 2011, pp. 67-90. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/25790618>. [Acceso: 20/09/2021].
- DUFFEY, Patrick. "El arte humanizado y la crítica cinematográfica de Jaime Torres Bodet y César Vallejo", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 32, 2003, pp. 37-52. Diponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0303110037A> [Acceso: 20/09/2021].
- EAGLETON, Tierry. *Humor: o papel fundamental do riso na cultura*. Trad. Alessandra Bonrruquer. Río de Janeiro: Record, 2020.
- FOFFANI, Enrique. *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 2018.

- GAVILÁN CORTÉS, Ricardo. “La sempiterna lucha de Ángela Ramos”, *Revista ojo zurdo*, 2020. Disponible en: <https://revistaojozurdo.pe/2020/04/11/angelaramos1/> [Acceso: 23/08/2021].
- GOIC, Cedomil. “Bibliografía de y sobre Vicente Huidobro”, *Anales de Literatura Chilena*, vol. 4, n. 4, 2003, p. 217-319.
- GÓMEZ, Natalia. “La sombra de Charles Chaplin en César Vallejo”. *Espéculo, Revista de estudios Literarios*, n. 39, julio-octubre de 2008. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/chaplinv.html> [Acceso: 27/08/2021].
- GUARDIA, Sara B. “Mujeres de la Revista *Amauta*. Transgrediendo el monólogo masculino”, *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 22, n. 77, 2017, p. 37-46.
- HATHERLEY, Owen. *The Chaplin Machine: Slapstick, Fordism and the Communist Avant-Garde*. Londres: Pluto Press, 2016.
- LAUER, Mirko. *La musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: IEP, 2003.
- MAGNY, Joël y Noël Simsolo (dir.). *Chaplin aujourd’hui*. Paris: Cahiers du cinéma – Éditions de l’Étoile, 2003.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. “Esquema de una explicación de Chaplin”. En: BORGE, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2005, pp. 167-173.
- RAMOS, Ángela. “Escribiendo una película” [1927]. En: KISHIMOTO, Jorge (ed.) *Narrativa peruana de vanguardia*. Documentos de Literatura, n. 2-3. Lima: Masideas, 1991, pp. 89-92.
- SILVEIRA, Daniela. “El nacimiento de la comedia: Chaplin y la ontología de la estética cómica”, *Hipertext.net* [Online], n. 14, 2016. Disponible en: <http://raco.cat/index.php/Hipertext/article/view/310609/405632> [Acceso en 03/01/2022].
- SIMSOLO, Noël. “Chaplin et ses images”. En: MAGNY, Joël y Noël Simsolo (dir.). *Chaplin aujourd’hui*. Paris: Cahiers du cinéma – Éditions de l’Étoile, 2003, pp. 36-43.

VALLEJO, César. “Religiones de vanguardia”. En: BORGE, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica 1915-1945*. Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2005, pp. 70-72.

\_\_\_\_\_. “La pasión de Chaplin”, *Revista Descontexto*. Disponible en: <https://descontexto.blogspot.com/2013/06/la-pasion-de-charles-chaplin-de-cesar.html?m=1> [Acceso: 07/08/2021].

\_\_\_\_\_. *Poesía completa*. Barcelona: Seix Barral, 1978.

VALLEJO de, Georgette. *Vallejo: allá ellos, allá ellos, allá ellos!* Lima: Editorial Zalvac, 2012 [1978].

ZEGARRA, Chrystian. “José Carlos Mariátegui y el cine: entre Hollywood y un Charlot desnudo”, *Hispanamérica*, n. 117, diciembre de 2010, pp. 3-14.

---

**Fecha de recepción:** 16 de febrero de 2022

**Fecha de aceptación:** 10 de agosto de 2022

**ARK CAICYT:**

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

**Para citar este artículo:**

GARATE, Miriam. “Figuraciones de Charlot en algunos textos de la vanguardia peruana”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 16-36. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/399>> [Acceso dd.mm.aa]

---

\* **Miriam V. Gárate** es Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina; Máster y Doctora en Letras por la Universidad Estadual de Campinas, Brasil. Realizó investigaciones posdoctorales sobre la relación literatura/cine en El Colegio de México y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Actúa como profesora e investigadora en el Departamento de Teoría Literaria del Instituto de Estudios del Lenguaje de la Universidad Estadual de Campinas. Es autora del libro *Entre a letra e a tela. Literatura, imprensa e cinema na América Latina 1896-1932* (2017) y de diversos artículos sobre el tema. E-mail: [mgarate@unicamp.br](mailto:mgarate@unicamp.br).

# Un vagabundo revolucionario y antimaterialista Charlot en la novela *Don Quijote de Hollywood* de Luis Felipe Rodríguez (Cuba, 1936)

Patrick Duffey\*

**Resumen:** Este artículo propone analizar, a través de una minuciosa lectura de la novela *Don Quijote de Hollywood* de Luis Felipe Rodríguez, cómo el autor fusiona dos versiones contrastantes del personaje del Vagabundo de Chaplin: el héroe empático descrito por los practicantes de una vanguardia humanista y el héroe que lucha contra la cultura burguesa. Nuestro objetivo es señalar cómo Rodríguez adapta escenas específicas de la película *City Lights* (*Luces de la ciudad*, Charles Chaplin, 1931) para crear un protagonista original e híbrido, un ídolo cinematográfico humanizado, un revolucionario fabricado en un estudio de Hollywood.

**Palabras clave:** historia de los medios, cine mudo, literatura, Cuba, Chaplin.

---

## A revolutionary and anti-materialistic Tramp: Charlot in the novel *Don Quijote de Hollywood* by Luis Felipe Rodríguez (Cuba, 1936)

**Abstract:** This article proposes to analyze, through a close reading of the novel *Don Quijote de Hollywood* by Luis Felipe Rodríguez, how the author blends two contrasting versions of Chaplin's Tramp character in this literary rendering of Charlot: the empathic hero described by practitioners of humanist *avant-garde*, and the hero who fights against bourgeois culture. Our goal is to point out how Rodríguez adapts specific scenes from the film *City Lights* (Charles Chaplin, 1931) in order to create an original and hybrid protagonist, a humanized cinematic idol, a Marxist revolutionary manufactured in a Hollywood studio.

**Keywords:** history of media, silent film, literature, Cuba, Chaplin.

---

## Um vagabundo revolucionário e antimaterialista: Charlot em o romance *Don Quijote de Hollywood* de Luis Felipe Rodríguez (Cuba, 1936)

**Resumo:** Este artigo se propõe a analisar, por meio de uma leitura atenta do romance *Don Quijote de Hollywood* de Luis Felipe Rodríguez, como o autor mescla duas versões contrastantes do Vagabundo de Chaplin nesta versão literária de Charlot: o herói empático descrito por praticantes de uma vanguarda humanista e o herói que luta contra a cultura burguesa. Nosso objetivo é apontar como Rodríguez adapta cenas específicas do filme *City Lights* (Charles Chaplin, 1931) para criar um protagonista original e híbrido, um ídolo cinematográfico humanizado, um revolucionário marxista fabricado em um estúdio de Hollywood.

**Palavras chave:** história da mídia, filmes mudos, literatura, Cuba, Chaplin.

**E**l escritor cubano Luis Felipe Rodríguez nació en Manzanillo en 1884 y falleció en La Habana en 1947. Autodidacta y de familia humilde, fue uno de los narradores más importantes de su generación. En 1936 publicó *Don Quijote de Hollywood (peripezia tragi-cómica)*, fantasía onírica con prólogo de su amigo, el poeta, ensayista e intelectual Juan Marinello (1898 -1977).<sup>1</sup> Rodríguez tardó diez años en escribir esta compleja obra donde ofrece una interpretación sofisticada e izquierdista del personaje de Charlot, en la novela llamado Charlie o Carlitos: un vagabundo optimista pero triste, idealista, absurdo, loco, heroico; un rebelde producido por el mundo capitalista; un Ariel nacido en la imaginación cinematográfica del Calibán hollywoodense; un personaje inventado en las fábricas yanquis del cine que critica y subvierte al sistema que lo ha producido.<sup>2</sup> Como veremos, Rodríguez creó la fusión única de un héroe con toques de la vanguardia humanista, que se compadece con los que sufren, y un vocero de las clases populares, que ofrece una resistencia idealista ante los constantes asaltos de la cultura burguesa.

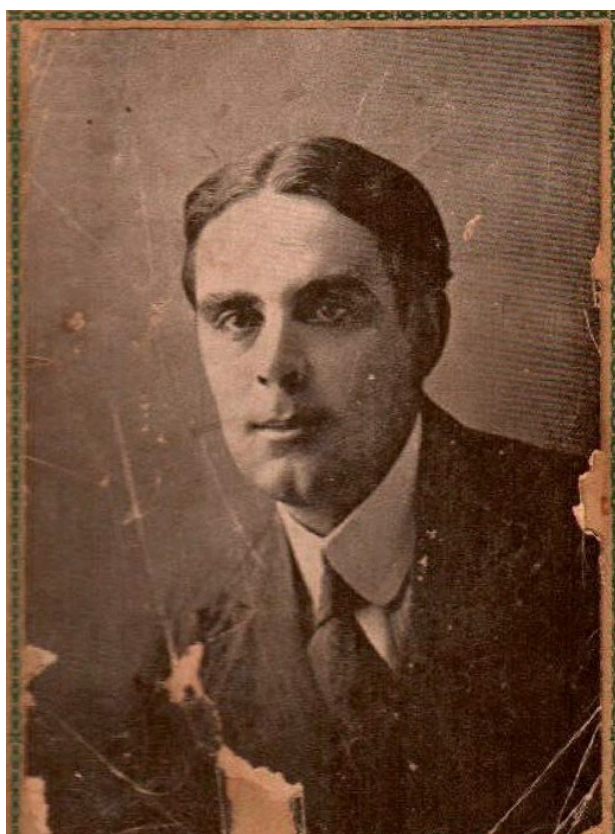
La novela se publicó con un dibujo en la portada que presenta a Charlot vestido de caballero andante quijotesco. En vez de su corcel Rocinante, está montado sobre uno de los zapatos que caracterizan a Charlot y que el hambriento vagabundo intenta comer en la película *The Gold Rush (La quimera de oro, Charles Chaplin, 1925)*. En el

---

<sup>1</sup> FERNÁNDEZ DE CANO, J. R. “Luis Felipe Rodríguez”, *La web de las biografías*. Disponible en: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=rodriguez-luis-felipe> [Acceso: 11 de junio de 2022].

<sup>2</sup> RODRÍGUEZ, Luis Felipe. *Don Quijote de Hollywood (Peripezia Tragi-Cómica)*. La Habana: Molina, 1936. “Ariel” y “Calibán” son dos personajes de *La tempestad* (1611), una obra teatral de William Shakespeare (1564-1616). Ariel es un espíritu del aire y Calibán es un salvaje deformado. Para la generación modernista de América Latina de la última mitad del siglo XIX, los dos personajes se convierten en una metáfora importante para explicar el conflicto de valores culturales entre los Estados Unidos y América Latina. La formulación más influyente de esta metáfora cultural y esta corriente ideológica –el Arielismo– es el ensayo del uruguayo José Enrique Rodó, *Ariel* (1900). Según Rodó, la espiritualidad de Ariel no la posee la cultura de Estados Unidos. El personaje de Ariel representa el espíritu latinoamericano de la belleza idealista, el contrapunto de Calibán (anagrama de caníbal), que simboliza el materialismo y el utilitarismo estadounidenses. Véase JÁUREGUI, Carlos. “Calibán, ícono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIV, n. 184-185, julio-diciembre de 1998, pp. 441-449.

dibujo, hecho por el artista cubano Jorge Rigol (1910-1991), Charlot agarra firmemente en su brazo derecho su lanza en ristre y al fondo se ve el icónico molino de viento. Éste fue, por cierto, uno de los primeros dibujos publicados por Rigol, quien llegó a ser un destacado grabador, dibujante, crítico y escritor.<sup>3</sup>



Luis Felipe Rodríguez. Fotografía incluida en *Poemas de un corazón amoroso*. Manzanillo: Biblioteca “Martí”, 1920.  
Fuente: dominio público



Jorge Rigol, Portada de RODRÍGUEZ, Luis Felipe. *Don Quijote de Hollywood (Peripezia Tragi-Cómica)*. Habana: Molina, 1936.  
Fuente: dominio público

### Charlot, héroe de la vanguardia humanista

En su famoso ensayo de 1925 *La deshumanización del arte*, José Ortega y Gasset afirmó que “el arte nuevo” rechazaba tanto la representación realista como el elemento humano: “esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con

<sup>3</sup> En el campo de la ilustración, Jorge Rigol colaboró con dibujos para más de cuarenta libros. <https://www.bellasartes.co.cu/artistas/jorge-rigol> [Acceso: 14 de junio de 2022].

la estricta fruición estética”.<sup>4</sup> Ortega explicaba que en su aproximación no quería elogiar ni condenar al arte moderno, sino comprender a los artistas jóvenes. El problema con esa visión era que se presentaba como monolítica, como si todos los artistas jóvenes concibieran el arte de la misma manera. Como veremos enseguida, dos escritores ubicados en las vanguardias, el mexicano Jaime Torres Bodet (1902-1974) y el peruano César Vallejo (1892-1938), no estaban de acuerdo con la definición orteguiana.

El cine fascinó de distintas maneras a los narradores latinoamericanos de las tres primeras décadas del siglo veinte, tanto a los vanguardistas como a los escritores de estilos menos atrevidos. Como ejemplo de esa fascinación, muchos publicaron reseñas de cine durante esta época. Entre ellos estuvieron Torres Bodet y Vallejo.<sup>5</sup> En sus reseñas, estos dos escritores elogiaron la humanidad del personaje de Charlot, quien representaba una extraordinaria manifestación, en el arte nuevo del cine, del sentimiento sincero y conmovedor. Para Torres Bodet, Charlot personificaba algo esencial:

Lo cierto es que Chaplin, frente a la masa, equivale a un libro universal, un Quijote, una Biblia. Pocos podrán extraerle la esencia: pero cada uno reconocerá en ellos algo suyo, aunque sea su bajo fondo. Decía Chesterton que el impresor que lee la Biblia, lo que más a menudo encuentra

---

<sup>4</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*, 1925. En: *Obras completas*, 3era ed., Vol. III. Madrid: Revista de Occidente, 1955, p. 357.

<sup>5</sup> Entre el 23 de agosto de 1925 y el 9 de septiembre de 1926, Torres Bodet escribió artículos sobre cine que se publicaban semanalmente en *Revista de Revistas*. Esas notas fueron recopiladas por Luis Mario Schneider en *La cinta de plata (crónica cinematográfica)*. México: UNAM, 1986. En cuanto a los escritos cinematográficos de César Vallejo, *vid.* MARIÁTEGUI, José Carlos. *El alma matinal, y otras estaciones del hombre de hoy*, 2da ed. Lima: Empresa Editora Amauta, 1959, *passim*. Una de las obras dramáticas incompletas de Vallejo se llamaba *Charlot contra Chaplin*, *vid.* FRANCO, Jean. *César Vallejo. The Dialectics of Poetry and Silence*. Cambridge: Cambridge University Press. 1976, pp. 276 y 279. Para una descripción de esta obra, véase OVIEDO, J.M. “Vallejo entre la vanguardia y la revolución”, *Hispanamérica*, n. 6, abril de 1974, p. 312. También véase ARROYO REYES, Carlos. “Charles Chaplin y la vanguardia peruana”, *La Hoja Latinoamericana*, n. 2, septiembre-octubre de 1998. Disponible en: <http://home.swipnet.se/~w-30794/LHL/LHL2/arroyo.htm> [Acceso: 11 de junio de 2022].

son las erratas. Así, frente a Chaplin, hallamos motivos de risa, de llanto o simplemente de sonrisa matizada con un temblor contenido e inteligente.<sup>6</sup>

Como hará Rodríguez unos años después, Torres Bodet estableció una conexión entre el caballero cervantino y Charlot. El autor mexicano se enfocaba en los aspectos humanos universales de Charlot –su risa, su llanto y su inteligencia– cualidades que lo transformaban en un Quijote.

En su artículo de 1928 “La pasión de Charles Chaplin”, Vallejo describió al actor británico como el “sumo poeta de la miseria humana”. Según Vallejo, *La quimera del oro* se podía considerar como una obra de protesta social, ya que revelaba los horrores de la pobreza de la clase baja en el sistema capitalista. El poeta peruano admiraba a Chaplin por eso y también porque, a pesar de sus dificultades, el personaje Charlot, con su “caña mágica”, nunca se desesperaba por completo.<sup>7</sup>

Unos años después de estas aproximaciones, Luis Felipe Rodríguez creó a un Charlot parecido en *Don Quijote de Hollywood*. A diferencia de Torres Bodet y Vallejo, Rodríguez no era creador de obras de pretensiones vanguardistas. Su escritura, más bien ubicable en la corriente realista, se expresaba sobre todo en relatos que denunciaban la desintegración social en Cuba. A pesar de esto, como veremos más adelante, Rodríguez incorporó algunos aspectos del “arte nuevo” en sus descripciones del viaje onírico de Charlot en esa novela donde, por otro lado, como Torres Bodet y Vallejo, insistió en la profunda humanidad de su protagonista.

---

<sup>6</sup> En TORRES BODET, *op. cit.*, p. 91. Citado en: ZERTUCHE MUÑOZ, Fernando. *Jaime Torres Bodet: realidad y destino*. México: SEP, 2011, p. 80.

<sup>7</sup> VALLEJO, César. “La pasión de Charles Chaplin”, *Mundial*, París, n. 404, 9 de marzo de 1928, recopilado en VALLEJO, César. *Desde Europa. Crónicas y artículos, 1923-1938*, 2da ed., Jorge Puccinelli (editor). Lima: Ediciones Fuente de Cultura Peruana, 1987, p. 265. Para un estudio más detallado de la influencia de Chaplin en las obras de Torres Bodet y de Vallejo véase DUFFEY, Patrick. “El arte humanizado y la crítica cinematográfica de Jaime Torres Bodet y César Vallejo”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 32, 2003, pp. 37-52. Otro estudio valioso sobre el impacto de Chaplin en los escritos de Vallejo es GÓMEZ, Natalia. “La sombra de Charles Chaplin en César Vallejo”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n. 39, 2008. Disponible en; <https://bit.ly/2E8ohid> [Acceso: 11 de junio de 2022].



Luis Felipe Rodríguez (fila de atrás, tercero de izquierda a derecha), con otros miembros del Grupo Literario de Manzanillo. Fuente: Archivo Centro Literario Manuel Navarro Luna.

### Charlot, héroe de las clases populares

Como señala Jason Borge, para algunos intelectuales latinoamericanos de los años veinte y treinta el personaje de Charlot se convirtió en un héroe representativo de las clases populares.<sup>8</sup> Entre otros ése fue el caso del peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930), quien en 1928 publicó en la revista *Amauta* un texto titulado “Esquema de una explicación de Chaplin”, donde afirmaba que el actor

...encarna, en el cine, al bohemio. Cualquiera que sea su disfraz, imaginamos siempre a Chaplin en la traza vagabunda de Charlot. Para llegar a la más honda y desnuda humanidad, al

---

<sup>8</sup> Para un excelente análisis del impacto de Chaplin en la cultura latinoamericana, véase BORGE, Jason. *Latin American Writers and the Rise of Hollywood Cinema*. Nueva York: Routledge, 2008, pp. 73-105.

más puro y callado drama, Chaplin necesita absolutamente la pobreza y el hambre de Charlot, la bohemia de Charlot, el romanticismo y la insolvencia de Charlot.... [E]l bohemio es la antítesis del burgués. El bohemio es antiburgués por excelencia. Está siempre listo para la aventura, para el cambio, para la partida. Nadie lo concibe en posesión de una libreta de ahorros. Es un pequeño Don Quijote, un juglar de Dios, humorista y andariego.<sup>9</sup>

Para Mariátegui, Chaplin –caracterizado como Charlot– combate a la burguesía como el famoso caballero errante que lucha contra las injusticias del mundo. Pero Mariátegui nota que, como Don Quijote, Chaplin sufre en sus batallas contra la iniquidad. En su caso, sus enemigos son “los gerentes de Hollywood”, los plutócratas capitalistas yanquis que nunca comprenden el alma arielista del comediante:

Pero Estados Unidos no se ha asimilado espiritualmente a Chaplin. La tragedia de Chaplin, el humorismo de Chaplin, obtienen su intensidad de un íntimo conflicto entre el artista y Norteamérica. La salud, la energía, el *élan* de Norteamérica retienen y excitan al artista; pero su puerilidad burguesa, su prosaísmo arribista, repugnan al bohemio, romántico en el fondo. Norteamérica, a su vez, no ama a Chaplin. Los gerentes de Hollywood, como bien se sabe, lo estiman subversivo, antagónico. Norteamérica siente que en Chaplin existe algo que le escapa. Chaplin estará siempre sindicado de bolchevismo, entre los neo-cuáqueros de las finanzas y la industria yanquis.<sup>10</sup>

En otro ensayo de 1928 para *Amauta*, María Wiese (1894-1964) se enfocaba en la humanidad, la emoción sincera y la expresividad extraordinaria de la cara de Chaplin:

Las películas de Chaplin se salen de todos los procedimientos y fórmulas de la cinematografía, procedimientos y fórmulas que, por desgracia, vienen repitiéndose indefinidamente. Son películas con técnica y, sobre todo, con espíritu nuevo. Chaplin ha traído a la pantalla un sentido de humanidad, de fantasía, de comicidad y de emoción. Cómico lo es Chaplin, pero con una personalidad potente y una originalidad desconcertante. [...] Cómico sí, pero sintiendo la vida con su dolor y su amargura, tanto más grandes, cuanto más callados. El

---

<sup>9</sup> MARIÁTEGUI, José Carlos. “Esquema de una explicación de Chaplin”, *Amauta*, n.18, octubre de 1928, p. 68.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 71.

rostro de Chaplin –esa fina máscara un poco melancólica, en la que intervienen elementos de latinidad y que iluminan dos claras pupilas soñadoras– ¡cómo expresa todos los matices de la vida, cómo traduce todos los sentimientos y todas las emociones!<sup>11</sup>

Como Vallejo, Wiesse señalaba la habilidad de Chaplin de expresar sutilmente las emociones “sintiendo la vida con su dolor y su amargura, tanto más grandes, cuanto más callados.”

En otro ensayo publicado también en *Amauta*, Waldo Frank (1889-1967) contribuyó con lúcidos comentarios al análisis sobre el genio de Charlot.<sup>12</sup> Historiador, novelista, latinoamericanista, crítico literario y activista de izquierda, Frank fue uno de los primeros intelectuales norteamericanos que publicó un estudio serio sobre las películas de Chaplin (en inglés y en español).<sup>13</sup> Chaplin y Frank se habían conocido por primera vez en Greenwich Village, justo antes del estreno de *The Kid* (*El chico/El pibe*, Charles Chaplin, 1921). En su autobiografía, Chaplin escribió: “Waldo es una combinación del místico y del historiador, y su sabiduría ha penetrado profundamente en el alma de las Américas, del Norte y del Sur.”<sup>14</sup> Desde 1921, Chaplin y Frank fueron amigos cercanos. En su ensayo publicado en *Amauta* en 1929, Frank reconoció las contradicciones que representaba Chaplin, ese londinense de familia pobre con raíces romaníes<sup>15</sup> que se había convertido en Hollywood en una

---

<sup>11</sup> WIESE, María. “Los problemas del cinema”, *Amauta* n. 12, 1928, p. 24.

<sup>12</sup> FRANK, Waldo. “Retrato de Charlie Chaplin”, *Amauta* n. 26, 1929, pp. 29-37.

<sup>13</sup> FRANK, Waldo. “Charles Chaplin: Funnylegs”, *The New Yorker*, 23 de mayo de 1925, pp. 9-10; “Charles Chaplin: Portrait”, *Scribner's*, n. 86, septiembre de 1929, pp. 237-244; “Retrato de Charlie Chaplin”, *Amauta*, n. 26, 1929, pp. 29-37.

<sup>14</sup> CHAPLIN, Charles. *My Autobiography*, Nueva York: Pocket Books, 1966, p. 248. “Waldo was the first to write seriously about me. So, naturally, we became very good friends. Waldo is a combination of mystic and historian and his insight has penetrated deeply into the soul of the Americas, North and South.”

<sup>15</sup> Se está produciendo un documental dirigido por la nieta de Chaplin sobre las raíces romaníes (paternas y maternas) del actor. *Vid.* HOPEWELL, John. “Carmen Chaplin to Direct ‘Charlie Chaplin, a Man of the World’”, *Variety* [en línea], 22 de septiembre de 2019. Disponible en: <https://variety.com/2019/film/news/carmen-chaplin-direct-charlie-chaplin-a-man-of-the-world-1203344589/> [Acceso: 13 de junio de 2022].

personalidad de enorme éxito y poder económico. Así, mientras que Chaplin recuerda su propio pasado humilde y siente empatía por los despreciados del mundo moderno, es también el director cinematográfico mejor pagado del mundo. Frank nos ofrece un retrato de Chaplin de gran complejidad psicológica:

Chaplin mira al mundo de hoy. Ve el fracaso: pobreza, agonía, enfermedad, caos, temor, pasión lastimosa, amor lastimoso. Ve el éxito: engaño, relumbrón, oropel, jactancia, desilusión. Ve su propio pasado en Londres: su madre con el amarillento uniforme del asilo de pobres. Ve su propio presente victorioso. Ve y siente demasiado. Tiene miedo de perderse en este mundo. Hay en él una médula que no es ni este éxito ni aquel fracaso: un corazón en el hombre que podría danzar su propia vida con solo que pudiera permanecer aislado.<sup>16</sup>

El problema es que a lo largo del tiempo Chaplin se pierde en “este mundo”, tanto por las tentaciones del éxito como por simpatizar con los fracasados. Frank dice que las películas de Chaplin son cada vez más trágicas y lo compara –como hará también Luis Felipe Rodríguez– con Don Quijote. El autor menciona que Chaplin prepara la que se anuncia como su obra más trágica hasta entonces, *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931):

El asunto de la película en que trabaja actualmente es el más meditativo, más complejo, más sombrío que haya imaginado nunca. En esta obra se manifiesta un progreso semejante al que distingue al fin de Don Quijote, comparado con su alegre principio. Chaplin está solo aún, intacto aún; pero la lucha que ha debido sostener para permanecer así lo ha gastado. El destino natural de un hombre tan apasionado es perderse a sí mismo.<sup>17</sup>

Siete años después de ser escritas estas palabras, Luis Felipe Rodríguez dedicó su novela al escritor norteamericano: “A Waldo Frank, que también busca el sentido armonioso de la vida en el viejo y nuevo mundo. Don Quijote al trascender a lo eterno dejó hijos en América.”<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> FRANK, “Retrato de Charlie Chaplin”, *op. cit.*, p. 35.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>18</sup> RODRÍGUEZ, *op. cit.* p. 6.

### **Charlot, un vagabundo revolucionario y antimaterialista en *Don Quijote de Hollywood***

El aspecto más original de la novela de Luis Felipe Rodríguez es que utiliza el personaje de Charlot para expresar una crítica del materialismo capitalista norteamericano. El Charlie de Rodríguez es un vagabundo precisamente por la avaricia monstruosa de los capitalistas de Wall Street. A pesar de la miseria y los obstáculos sistémicos que Charlot mismo experimenta en las calles neoyorquinas, el protagonista es un héroe idealista como Don Quijote de la Mancha, y este Quijote cinematográfico hace un viaje picaresco por los ocho capítulos de la novela. En el primero, el vagabundo navega los paisajes urbanos del Nueva York de los años treinta, buscando la felicidad existencial, sin éxito, pero con mucho de “ese maravilloso optimismo que siempre surge en él, ante toda ráfaga ingrata de la vida”.<sup>19</sup> El narrador dice que Charlie nació en Londres y no en Estados Unidos, pero que ahora tiene que buscar su felicidad en “esta sórdida barriada del rico Nueva York”, la metrópoli moderna y contradictoria por excelencia. Nueva York, según el autor cubano, representa el “Nuevo Mundo, América, donde son posibles todas las expansiones y ambiciones del espíritu inventivo, pero, también, todas las jugarretas brutales y las añagazas, sutilmente groseras, del torvo Calibán”.<sup>20</sup> Para Rodríguez, el vagabundo Charlie es un revolucionario porque no se da por vencido –mantiene “ese maravilloso optimismo”– en un mundo lleno de desigualdades socioeconómicas. En este momento, Charlie busca la manifestación física de su felicidad, un “aeroplano azul” que se le ha escapado volando por los rascacielos. Durante su búsqueda, Charlie presenta aspectos desagradables de esa ciudad emblemática de un capitalismo en crisis, durante la época de la Gran Depresión; una ciudad donde hay

...mocosos junto a la puerta huraña de sus lúgubres moradas... Hombres y mujeres que dan traspiés, estando o no borrachos... Un poco más allá, montones de basura, que se trata de

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 30.

esconder por pudor humano, tal vez, para despistar la miseria, la higiene o la policía, pero que después que todo, no se ocultan tanto, para que dejen de encontrarlos los muchachos sin zapatos y sin pan, y los perros, en el mismo estado de gracia y desgracia.<sup>21</sup>

Según Rodríguez, Charlie –“el vagabundo de la vida”– representa una víctima más de los apetitos insaciables de Wall Street, de la avaricia capitalista y de la acumulación privada: “Este Carlitos, que no tenía ni hogar, comida, ni mujer, y sobre quien llovían las múltiples rudezas del hombre de presa, dentro de su sociedad monopolizada por todos los apetitos del egoísmo humano”.<sup>22</sup> Rodríguez propone que es el “egoísmo humano” y los apetitos individualistas que han contribuido al malestar colectivo. El Carlitos de Rodríguez forma parte del lumpenproletariado, uno de los desempleados crónicos manipulados y marginalizados por la élite económica que sólo desea proteger sus propios intereses. Como los vagabundos despreocupados de la literatura canadiense de la primera mitad del siglo XX que ha estudiado Jody Mason, Charlie rechaza el materialismo vulgar de los Estados Unidos y busca un camino alternativo.<sup>23</sup> Charlie intenta ayudar a una prostituta con una moneda pero, como siempre, sus bolsillos sólo contienen agujeros. Unos “severos y puritanos policías” les dicen que se larguen y Charlie, el vagabundo quijotesco y heroico, se defiende a sí mismo y a su damisela con estas fuertes palabras: “Vete a la mierda, pobre policía, que cumples con tu deber, más que tú sirves, por un salario, a una autoridad demasiado harta para comprender y ser justa”.<sup>24</sup> Aquí vemos al Charlie revolucionario de Rodríguez, al vagabundo desinteresado y rabioso que está dispuesto a luchar con los policías

---

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>23</sup> MASON, Jody. “Towards a Politics of Mobility: Vagabonds, Hobos, and Pioneers”. En: *Writing Unemployment: Worklessness, Mobility, and Citizenship in Twentieth-Century Canadian Literatures*. Toronto: University of Toronto Press, 2013, p. 21. Por ejemplo, el protagonista de la novela *A Search for America* (1927) de Frederick Philip Grove es un inmigrante canadiense que busca felicidad en los Estados Unidos, pero pronto regresa a Canadá porque decide abandonar el capitalismo vulgar por la sencillez del paisaje puro de su tierra natal.

<sup>24</sup> RODRÍGUEZ, *op. cit.* p. 32.

corruptos, si no con violencia física, sí con palabras fuertes. Rodríguez retrata en esta confrontación con los policías corruptos una característica esencial de la rebeldía de Charlot: la locura y el desorden indisciplinados. Según la antropóloga Natalia Radetich Filinich en su estudio etnográfico de la crítica chapliniana del capitalismo, Charlie siempre se pelea con las autoridades:

En sus personajes, Charlot siempre se opone al poder... Sus antagonistas son siempre figuras que encarnan algún tipo de autoridad. Charlot pone en entredicho la legitimidad de esas autoridades y, ante ellas, es (...) el ingenioso indisciplinado y refractario a los ordenamientos autoritarios.<sup>25</sup>

Las armas más eficaces de Charlot (y de Don Quijote) son su desorden y su locura cómica y conmovedora.

Al final del segundo capítulo, Charlie piensa que ha encontrado un camino alternativo –su “aeroplano azul”– en la música de una iglesia metodista, pero sólo recibe un golpe en la cabeza de parte de una gran lámpara. Cae, pierde el sentido y empieza a soñar. Los siguientes seis capítulos narran las aventuras oníricas de Charlie. En su continua búsqueda del aeroplano azul, visita a una médium, Alma Palmieri, quien le sugiere viajar al Más Allá. En ese viaje, el vagabundo visita el Limbo, el Purgatorio y el Infierno. Su modo de transporte predilecto son los aeroplanos de colores: el blanco para el Limbo, el morado para el Purgatorio y, por supuesto, el rojo para el Infierno. Al final, Charlie se despierta sin haber encontrado el aeroplano azul, que lo hubiera llevado a la Gloria y a la felicidad. En este punto quiero enfocarme en el sexto capítulo de la novela, donde Don Quijote de Hollywood se encuentra con el Don Quijote original.

En un espacio sin fronteras, Charlie halla un lugar donde residen los personajes literarios más ilustres (el Dr. Fausto, Hamlet y otros). De pronto, observa una figura

---

<sup>25</sup> RADETICH FILINICH, Natalia. “La mirada etnográfica de Charles Chaplin: la crítica del capitalismo en *Tiempos modernos*”, *Culturales*, vol. 7, enero-diciembre de 2019, p. 10.

“enjuta, lívida y larga”, el hidalgo Don Quijote de la Mancha. El caballero andante saluda a Charlie y le cuenta que su destino es vagar eternamente entre el mundo y el más allá para ayudar a los idealistas que luchan por la justicia: “Cada vez que en la tierra algún caballero del Santo Dolor Renovador se encomienda a mí, yo, como siempre, estoy con él”.<sup>26</sup> En el texto, Don Quijote es defensor de los pobres y combate a la gente “tragona de intención anticristiana, que reventasteis de grasos, merced al frío, el hambre y la pobreza de todo desvalido de la tierra ingrata”.<sup>27</sup> Al principio, Charlie piensa que Don Quijote no es sino un “eterno loco español”, pero después, pensándolo bien, se da cuenta de que su propia vida –la del vagabundo Charlie, específicamente en la película *Luces de la ciudad*– tiene mucho en común con lo que detalla con tanta elocuencia y pasión Don Quijote. Y entonces Rodríguez describe escenas importantes de esa película como si fueran recuerdos del personaje Charlie. El vagabundo se acuerda de que el destino ha tratado tan mal a Don Quijote como a él. Las mujeres bonitas lo han rechazado por feo y ridículo. “Cuando [imagina] que [Don Quijote] se quedó solo en el círculo de sí mismo, mientras la mujer ideal se marchó con otro”, Charlie piensa que es como cuando en *Luces de la ciudad* “la cieguita le tomó por millonario con sus ojos sin luz (porque sólo los millonarios pueden hacer los grandes favores)”.<sup>28</sup> El vagabundo recuerda que durante gran parte de la película la cieguita está convencida de que su bienhechor es el millonario y no él. Aunque también que en la cinta –a diferencia de en la historia de Don Quijote– el vagabundo y la vendedora de flores se reúnen al final cuando ella, ahora dueña de una florería, ya puede ver y reconoce al amigo fiel que, a pesar de su pobreza, le ha ayudado a recuperar la vista. En la película, la mujer idealizada termina enamorándose del vagabundo. Al reflexionar sobre la soledad de Don Quijote, Charlie se arrepiente de haber pensado mal del hidalgo manchego.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>27</sup> *Idem.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 67.



Imagen publicitaria para *Luces de la ciudad*. Charlot con la vendedora de flores ciega (Virginia Cherrill). Fuente: United Artists, de dominio público vía Wikimedia.

Rodríguez expresa la idea de que tanto Charlie como Don Quijote son defensores revolucionarios de los pobres y de los desafortunados. Charlie proclama su apoyo por el caballero andante, gritando en voz alta su credo quijotesco:

¡Atrás, Bellacos, Fulleros, por no decir Estadistas, Políticos y Millonarios, causantes del desequilibrio del mundo, donde yo no tuve techo, comida ni mujer! Éste es el gran Señor de las hazañas imposibles. El que eligió el destino como sal, para sazonar con su heroica locura, la olla sosa y podrida de la vida. Yo le rindo mi más humilde acatamiento, y digo que, Don Quijote de la Mancha, es el caballero sin miedo y sin tacha, que combate contra los molinos de viento, porque de molinos de viento está lleno todavía el mundo. ¡Atrás, que aquí está, también, Charlie, el vagabundo que pugna por superarse a sí mismo, bajo el peso de la vida ciega y cruel! ¡Atrás, todos los defraudadores, que sembraron el dolor, la fealdad y la pobreza! ¡Por el camello y la aguja de Jesucristo, que no pasaréis! ¡Por algo estamos aquí Don Quijote de la Mancha y Don Quijote de Hollywood!<sup>30</sup>

En la novela de Luis Felipe Rodríguez, tanto Don Quijote como Charlie son revolucionarios que defienden a los pobres en contra de “los defraudadores” capitalistas, los que “sembraron el dolor, la fealdad y la pobreza”. Los dos combaten “contra los molinos de viento”, las injusticias de las autoridades capitalistas, con las únicas armas revolucionarias que tienen: su locura genial, su desorden rebelde y su pasión siempre sincera.

Don Quijote se despide de Charlie con un afectuoso beso en la frente y el actor sigue su camino. Al llegar a una curva, un grupo aficionadas al cine atacan al famoso cómico: “Ésta le quitó el bombín, la otra el bastón, la demás allá le dio un beso, con ansia sorbedora de vampiresa”.<sup>31</sup> Irónicamente, justo después de darse cuenta de su noble destino quijotesco, Charlie es inundado por esta ola de pasión femenina, una consecuencia negativa del comercialismo capitalista y del sentimiento vacío de sus admiradoras. Charlie es, de esta forma, una figura espiritual como Ariel, pero tiene que pasar la vida en “el torvo reino de Calibán”.<sup>32</sup> Según Borge, “mientras Carlitos, ejemplar de un medio popular y moderno, se congracia con uno de los íconos de la literatura occidental, el público masivo de cine también hace al Vagabundo el más

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 15.

admirado de los dos personajes.”<sup>33</sup> En el mundo superficial y materialista, la estrella de cine es mucho más estimada que un personaje literario.

Después de cruzar el Limbo, Charlie llega al Purgatorio en el séptimo capítulo, donde encuentra habitaciones que parecen estudios de cine. El vagabundo saluda ahí a colegas como el actor francés Max Linder y al “bello y auténtico” Rodolfo Valentino. “–¡Oh, Ruddy! ¿Cómo te va? –exclamó Charlie, abrazando a la sombra de su colega. ¡Siempre bien acogido por las damas!”<sup>34</sup> En el último capítulo de la novela, Charlie llega al Infierno en el aeroplano rojo, “un enorme avión color de fuego bermejo, con capacidad suficiente para llevar al Infierno a todos los hipócritas, pertenecientes o no a la diplomacia o a la Liga de las Naciones”<sup>35</sup>. Los habitantes de ese lugar son principalmente presidentes de las repúblicas hispanoamericanas, agiotistas de Wall Street y generales de los estados balcánicos. El viaje onírico termina cuando el vagabundo, aburrido, intenta burlarse de Belcebú, quien lo persigue hasta que el primero despierta. Charlie concluye que su creador, Charles Chaplin, tendrá una responsabilidad mayor después de su encuentro con Don Quijote en el Más Allá:

Carlitos recordó que en su delirio no había ido a la Gloria ¿pero qué mayor gloria que la de llamarse su creador Charles Chaplin, en esta tierra de Dios y del Capital, en la que conquistó dinero y renombre, con su dolor regocijado de víctima inadaptable? (...) Él había pasado, como Don Quijote, por la Gloria, el Limbo, el Purgatorio y el Infierno de la tierra y del arte. Sin embargo, ahora será más grande la responsabilidad de Chaplin para reivindicar los ultrajes e injusticias, que los directores del circo y la mina le hicieron al solitario y hambriento Charlie.<sup>36</sup>

Para Luis Felipe Rodríguez, Charlie –como protagonista de esta novela– ha evolucionado tanto como Don Quijote de la Mancha. Al final de su viaje espiritual, el personaje acepta su identidad como defensor de los pobres y como crítico

---

<sup>33</sup>BORGE, *Latin American Writers...*, *op. cit.*, “While Carlitos, exemplar of a popular modern medium, ingratiate himself to one of the icons of Western literature, film's mass audience also makes the Tramp the more coveted of the two characters”, p. 91.

<sup>34</sup>RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 82.

<sup>35</sup>*Ibid.*, p. 85.

<sup>36</sup>*Ibid.*, p. 96.

antimaterialista del capitalismo. El Don Quijote de Hollywood equivale así al Charlot de *Luces de la ciudad*, quien se sacrificó por amor, sufrió los insultos y las burlas de los demás, y permitió que la cieguita pensara que su bienhechor era un millonario. A fin de cuentas, Rodríguez sostiene que Charlie representa los valores espirituales más puros –los valores arielistas latinoamericanos– y éstos son tan fuertes que Charlie puede representarlos aun siendo un producto del sistema capitalista de Hollywood en la tierra del torvo Calibán. Al final de la novela, Luis Felipe Rodríguez sugiere que el inventor del Vagabundo Charlot –el mismo Charles Chaplin– es el que debe “reivindicar los ultrajes e injusticias”, imitando la lucha revolucionaria de Charlie y del caballero andante de la Mancha en contra del materialismo capitalista.

### Referencias bibliográficas

- ARROYO REYES, Carlos. “Charles Chaplin y la vanguardia peruana”, *La Hoja Latinoamericana*, n. 2, septiembre-octubre de 1998. Disponible en: <http://home.swipnet.se/~w-30794/LHL/LHL2/arroyo.htm> [Acceso: 11 de junio de 2022].
- BORGE, Jason. *Latin American Writers and the Rise of Hollywood Cinema*. Nueva York: Routledge, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Avances de Hollywood: Crítica Cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2005.
- CHAPLIN, Charles. *My Autobiography*. Nueva York: Pocket Books, 1966.
- DUFFEY, Patrick. “El arte humanizado y la crítica cinematográfica de Jaime Torres Bodet y César Vallejo”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 32, 2003, pp. 37-52.
- FERNÁNDEZ DE CANO, J. R. “Luis Felipe Rodríguez”, *La web de las biografías*. Disponible en: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=rodriguez-luis-felipe> [Acceso: 11 de junio de 2022].
- FRANCO, Jean. *César Vallejo. The Dialectics of Poetry and Silence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

- FRANK, Waldo. "Charles Chaplin: Funnylegs", *The New Yorker*, 23 de mayo de 1925, pp. 9-10.
- \_\_\_\_\_. "Charles Chaplin: Portrait", *Scribner's*, n. 86, septiembre de 1929, pp. 237-244.
- \_\_\_\_\_. "Retrato de Charlie Chaplin", *Amauta* n. 26, 1929, pp. 29-37.
- GÓMEZ, Natalia. "La sombra de Charles Chaplin en César Vallejo", *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n. 39, 2008. Disponible en: <https://bit.ly/2E8ohid> [Acceso: 11 de junio de 2022].
- HOPEWELL, John. "Carmen Chaplin to Direct 'Charlie Chaplin, a Man of the World'", *Variety* [en línea], 22 de septiembre de 2019. Disponible en: <https://variety.com/2019/film/news/carmen-chaplin-direct-charlie-chaplin-a-man-of-the-world-1203344589/> [Acceso: 13 de junio de 2022].
- JÁUREGUI, Carlos. "Calibán, ícono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIV, n. 184-185, julio-diciembre de 1998, pp. 441-449.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *El alma matinal, y otras estaciones del hombre de hoy*, 2.<sup>a</sup> ed. Lima: Empresa Editora Amauta, 1959.
- \_\_\_\_\_. "Esquema de una explicación de Chaplin", *Amauta* n. 18, 1928, pp. 66-71. En: BORGE, Jason. *Avances de Hollywood: Crítica Cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2005, pp. 167-173.
- MARINELLO, Juan. "Comentario chaplinesco de Luis Felipe Rodríguez." En: RODRÍGUEZ, Luis Felipe. *Don Quijote de Hollywood (Peripezia tragi-cómica)*. La Habana: Molina, 1936, pp. 7-14.
- MASON, Jody. "Towards a Politics of Mobility: Vagabonds, Hobos, and Pioneers". En: *Writing Unemployment: Worklessness, Mobility, and Citizenship in Twentieth-Century Canadian Literatures*. Toronto: University of Toronto Press, 2013, pp. 16-44.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*, 1925. En: *Obras completas*, 3.<sup>a</sup> ed. Vol. III, Madrid: Revista de Occidente, 1955.
- RADETICH FILINICH, Natalia. "La mirada etnográfica de Charles Chaplin: la crítica del capitalismo en *Tiempos modernos*", *Culturales*, vol. 7, enero-diciembre de 2019, pp. 1-42.

- RODRÍGUEZ, Luis Felipe. *Don Quijote de Hollywood (peripecia tragi-cómica)*. La Habana: Molina, 1936.
- RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Madrid: Anaya y Mario Muchnik, 1995.
- SCHNEIDER, Luis Mario. *La cinta de plata (crónica cinematográfica)*. México: UNAM, 1986.
- TORRES BODET, Jaime. *La cinta de plata*. Ed. Luis Mario Schneider. México: UNAM, 1986.
- VALLEJO, César. *Desde Europa. Crónicas y artículos, 1923-1938*, 2.<sup>a</sup> ed., Jorge Puccinelli (editor). Lima: Ediciones Fuente de Cultura Peruana, 1987.
- \_\_\_\_\_. “La pasión de Charles Chaplin”, *Mundial*, n. 404, 9 de marzo de 1928.
- WIESSE, María. “Los problemas del cinema”, *Amauta*, n. 12, 1928, pp. 24-25.
- ZERTUCHE MUÑOZ, Fernando. *Jaime Torres Bodet: realidad y destino*. México: SEP, 2011.

---

**Fecha de recepción:** 20 de junio de 2022

**Fecha de aceptación:** 18 de octubre de 2022

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/a2bbatysb>

**Para citar este artículo:**

DUFFEY, Patrick. “Un vagabundo revolucionario y antimaterialista Charlot en la novela *Don Quijote de Hollywood* de Luis Felipe Rodríguez (Cuba, 1936)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 37-55. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/403>> [Acceso dd.mm.aa]

---

\* **Patrick Duffey** es Profesor de Letras Hispánicas de la Facultad de Humanidades de Austin College de Sherman, Texas, EEUU. Ha publicado *De la pantalla al texto: La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo XX* (UNAM, 1996). También ha publicado artículos en revistas especializadas y capítulos de libros sobre sus investigaciones del impacto del cine mudo en la literatura hispana. E-mail: [pduffey@austincollege.edu](mailto:pduffey@austincollege.edu).

# Recepción de las películas silentes de Charles Chaplin y travesías de su personaje en la Ciudad de México

Ángel Miquel\*

**Resumen:** Se recrean en este ensayo las circunstancias culturales en las que se dio la distribución y la recepción de las películas de Chaplin en la capital mexicana. Éstas dieron lugar, por un lado, al reconocimiento periodístico del cómico inglés y, por otro, a la adopción de su personaje en los medios gráficos, la literatura, el toreo y el teatro de revista. Se destaca, en este sentido, la persistente apropiación de Charlot por el intérprete y director Carlos Amador. Como anexo se ofrece una lista de críticas a cintas de Chaplin estrenadas en la capital entre 1917 y 1928.

**Palabras clave:** Charles Chaplin, Charlot, Carlos Amador, Ciudad de México.

---

## Reception of Charles Chaplin's silent films and journeys of his character in Mexico City

**Abstract:** This essay deals with the cultural circumstances that surrounded the distribution and reception of Chaplin's films in Mexico City. These produced, on the one hand, the recognition of the English comedian by the press and, on the other, the adoption of his character by the media, literature, bullfighting, and popular theater. In this sense, the essay highlights the persistent appropriation of Charlot by the performer and director Carlos Amador. As a final appendix we include a list of reviews of Chaplin films released in the capital between 1917 and 1928.

**Keywords:** Charles Chaplin, Charlot, Carlos Amador, Mexico City.

---

## Recepção dos filmes mudos de Charles Chaplin e as viagens de seu personagem na Cidade do México

**Resumo:** Este ensaio recria as circunstâncias culturais em que se deu a distribuição e recepção dos filmes de Chaplin na capital mexicana. Estas deram origem, por um lado, ao reconhecimento jornalístico do comediante inglês e, por outro, à adoção de seu personagem na mídia gráfica, na literatura, nas touradas e no teatro de revista. Nesse sentido, destaca-se a persistente apropriação de Charlot pelo intérprete e diretor Carlos Amador. Como apêndice final, incluímos uma lista de críticas aos filmes de Chaplin estreados na capital entre 1917 e 1928.

**Palavras chave:** Charles Chaplin, Charlot, Carlos Amador, Cidade do México.

## Primera recepción

A partir del tercer lustro del siglo XX, el público de cine de la Ciudad de México se encontró con relativa frecuencia con programas que incluían películas provenientes de Estados Unidos. Esto era una novedad, pues durante el largo periodo de producción y exhibición de cortos, sólo se mostraron en las pantallas capitalinas algunas obras norteamericanas probadamente exitosas, como *El gran asalto al tren* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903), y siempre acompañando en las funciones a cintas procedentes de Francia o Italia.<sup>1</sup> La misma tendencia se dio cuando, a principios de los años diez, ocurrió la transformación en la exhibición y el consumo del cine con la llegada de los largometrajes. Entre 1912 y 1915, se estrenaron en la Ciudad de México sólo ocho películas largas manufacturadas en Estados Unidos, número muy reducido comparado con las más de ciento cincuenta francesas y las alrededor de doscientas italianas proyectadas en el mismo periodo.<sup>2</sup>

Entre los factores que explican la tardía llegada del cine norteamericano a la capital se destacan la formación temprana y el afianzamiento comercial de filiales de distribuidoras europeas –la más importante, la de la casa Pathé–, y más adelante, las dificultades del comercio con el vecino país del norte a causa de la Revolución iniciada en 1910.<sup>3</sup> El final del periodo más violento de ésta en 1916 y la quiebra de las industrias cinematográficas de Europa como consecuencia de la Primera Guerra Mundial abrieron la posibilidad de una reconfiguración de los negocios del cine en la Ciudad de México, que tuvo como uno de sus principales ejes la distribución cada vez más amplia de películas hechas en los Estados Unidos.

---

<sup>1</sup> Véase LEAL, Juan Felipe. *Cartelera del cine en México, 1903, 1904, 1905 y 1906*. México: Voyeur y Juan Pablos Ediciones, 2007-2008.

<sup>2</sup> Véase AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica, 1912-1919*. México: UNAM, 2009, pp. 159-160.

<sup>3</sup> La casa P. Aveline y A. Delalande fue la concesionaria de Pathé en México desde 1906. Véase MIQUEL, Ángel. *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México 1910-1916*. México: Filmoteca de la UNAM, 2013, pp. 14-16.

Las comedias, los dramas y los *serials* norteamericanos comenzaron a familiarizar al público con estrellas como Pearl White, Betty Nansen, Kittie Gordon y Billie Burke, quienes rivalizaron en la naciente cultura del sistema de estrellas con las divas italianas y francesas. Y fue en esa configuración donde surgió Charles Chaplin.<sup>4</sup> Entre noviembre y diciembre de 1916 los empresarios del Cine Venecia, el Teatro Alcázar y el Salón Rojo pusieron los primeros cortos interpretados por este cómico que se vieron en la capital. Entre ellos estuvieron varios de la empresa Keystone producidos por Mack Sennett en 1914, *Angustia de amor* (*Those Love Pangs*), *El hombre de propiedades* (*The Property Man*), *Su pasatiempo favorito* (*His Favorite Pastime*) y *El extraño caso de Mabel* (*Mabel's Strange Predicament*), y también *El vagabundo* (*The Tramp*, 1915), dirigido por el propio Chaplin para la Essanay.<sup>5</sup> Estas obras no eran los principales atractivos de los programas, pues se limitaban a acompañar a otras, europeas, interpretadas por estrellas más conocidas por el público. Y por eso en sus anuncios sólo se añadía eventualmente la información de que su intérprete era “el cómico mejor pagado del mundo”.<sup>6</sup> Sin embargo, en este arribo se perfilaba el enorme potencial del actor, y algunos distribuidores pusieron pronto a disposición de sus clientes otros cortos interpretados por él.<sup>7</sup>

Ese potencial se cumplió y, durante el primer semestre de 1917, se estrenaron en la capital una decena de nuevos cortos de Chaplin. Complementaron a veces sus anuncios, notas traducidas de la prensa extranjera en la que se analizaban sus recursos artísticos y se daba cuenta de su enorme popularidad en Estados Unidos.<sup>8</sup> Los públicos en México comenzaron entonces a responder a un comediante que los

---

<sup>4</sup> Véase MIQUEL, Ángel. “A Difficult Assimilation: American Silent Movies and Mexican Literary Culture”, *Film History*, vol. 29, n. 1, 2017, pp. 87-88.

<sup>5</sup> La información de títulos y años de producción de las cintas de Chaplin se toma de su filmografía oficial: [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Filmografía\\_de\\_Charles\\_Chaplin](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Filmografía_de_Charles_Chaplin) [Acceso: 10 de noviembre de 2021].

<sup>6</sup> Anuncio del Cine Palacio. *El Pueblo*, 2 de diciembre de 1916, p. 8.

<sup>7</sup> Anuncio de Álvarez, Arrondo y Cía. *El Pueblo*, 3 de diciembre de 1916, p. 6.

<sup>8</sup> O'HIGGINS, H. “Antes de ser payaso había sido jugador de base-ball”, *El Demócrata*, 1 de mayo de 1917, p. 9. La misma nota fue publicada en *El Nacional* el 28 de mayo de 1917, p. 4 como “El arte de Chaplin”. En este último diario, el 14 de junio de 1917, p. 3, apareció “La popularidad de Chaplin en Estados Unidos”.

anuncios ya identificaban como “el rey de la risa”.<sup>9</sup> Sin embargo, los críticos aún se resistían a aceptar la comicidad que encarnaba en esas comedias de pastelazos, como manifestó una nota en la que se decía que para los norteamericanos “la gracia sólo existe en forma de payasada y prefieren un Charlie Chaplin grotesco a un Max Linder o a un Prince espirituales y finos”.<sup>10</sup>



Fragmento del anuncio de *Chaplin contra Maciste*, *El Nacional*, 18 de agosto de 1917, p 3.

A mediados de agosto de 1917, una casa distribuidora ofreció a periodistas y empresarios una función previa al estreno de una cinta a la que titularon *Chaplin contra Maciste*.<sup>11</sup> En realidad, se había tergiversado el título original de la producción de la Mutual *Easy Street* (*La calle de la paz*, 1917), para apuntalar el ascenso en la popularidad de Chaplin, asociándolo falsamente a Bartolomeo Pagano *Maciste*, uno de los actores extranjeros preferidos por el público. Con esa estrategia se hacía pasar al forzudo Eric Campbell por el actor italiano, quien había aparecido, entre otras cintas, en el papel de ayudante del héroe en la célebre *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1915).

Fue en esta obra donde el medio periodístico capitalino reconoció a Chaplin como un intérprete de primer orden. Si hasta entonces

<sup>9</sup> Anuncio del Teatro Cine Primavera. *El Nacional*, 30 de julio de 1917, p. 4.

<sup>10</sup> Alfa y Omega. “La garra de hierro”, *Excelsior*, 5 de abril de 1917, p. 8.

<sup>11</sup> Anuncio de Álvarez, Arrondo y Cía. *El Nacional*, 16 de agosto de 1917, p. 4.

los encargados de las columnas de cine sólo se habían referido a él de forma incidental, ahora hubo algunos que lo abordaron extensamente. El que firmaba como *Film* en *El Nacional* dijo que no creía exagerar al decir que *Chaplin contra Maciste* era “la película más graciosa que ha llegado hasta la fecha a México” y, a continuación, describía algunas de las escenas que arrancaron “una risa prolongada y franca” entre quienes habían asistido a la función para la prensa.<sup>12</sup> Otro periodista, Rafael Pérez Taylor, quien bajo el seudónimo de *Hipólito Seijas* escribía para *El Universal*, también describió escenas de esa “película de constante hilaridad” en la que descubrió un nuevo personaje al que auguraba “un triunfo absoluto, un éxito universal”.<sup>13</sup> Pero fue *Perodi* de *El Demócrata*, quien analizó más detenidamente las características del intérprete:

Posee una hilaridad asombrosa como gimnasta; una gracia incomparable como actor y ejerce un dominio sobre sí mismo, que le pone en condiciones de hacer de su cuerpo un maniquí (...) Chaplin es un maniquí viviente, capaz de hacer reír a todo el mundo (...) Tal vez Chaplin sea menos actor que Max Linder, pero tiene la ventaja sobre éste de que hace reír con sus modales. Chaplin no gesticula (...): su cara es impasible, pero su cuerpo tiene una elocuencia enorme (...) El arte de Chaplin, en suma, no reside en él precisamente; está en el maniquí que hace de su cuerpo.<sup>14</sup>

Por otra parte, el anuncio del estreno incluyó un grabado que mostraba al que, a partir de entonces, sería un conocido personaje, con un epígrafe en el que se aprovechaba para informar que el cómico acababa de firmar un contrato con la First National para hacer ocho películas “por la módica suma de un millón de dólares”.<sup>15</sup>

Esta primera recepción en México de las películas de Chaplin terminó por colocar al actor, en cuanto a aceptación, en términos de relativa equivalencia con los principales representantes de una bien asentada tradición europea. *Hipólito Seijas* escribió en ese sentido: “En vista de la desigualdad de pareceres que existe en el público para juzgar la labor de los artistas cómicos, sería oportuno abrir un concurso: ¿quién es más

<sup>12</sup> *Film*. “Chaplin contra Maciste, una verdadera maravilla cinematográfica”, *El Nacional*, 17 de agosto de 1917, p. 3.

<sup>13</sup> *Hipólito Seijas*. “Maciste contra Chaplin”, *El Universal*, 15 de agosto de 1917, p. 8.

<sup>14</sup> *Perodi*. “Chaplin, artista millonario”, *El Demócrata*, 12 de agosto de 1917, suplemento, p. 3.

<sup>15</sup> Anuncio para el Teatro Arbeu, *El Nacional*, 18 de agosto de 1917, p. 3.

gracioso, Chaplin, Max Linder, Salustiano o Andrés Deed? Y el resultado del mismo sería bastante curioso.”<sup>16</sup> En términos generales, la irrupción de las comedias chaplinescas fue uno de los primeros indicadores de la transformación cultural que significó el desplazamiento de las películas europeas por las norteamericanas en la cartelera de la Ciudad de México.<sup>17</sup>

### Surgen los imitadores

Chaplin no sólo resultó, a partir de entonces, atractivo para los periodistas, sino que también emigró de las películas para ser replicado en escena. Uno de los imitadores de *Charlot* se presentó en enero de 1918 en el Teatro Lírico de la Ciudad de México bajo el seudónimo de *Perezoff*.<sup>18</sup> Su rutina, con un número climático en el que se comía (o parecía comerse) a un pájaro vivo, tal vez incluía la proyección de un corto acompañado por voz o ruidos, pues se anunciaba como “estreno del cinematógrafo hablado, estando tan bien combinada la palabra con la acción que la ilusión es perfecta”.<sup>19</sup> El cronista *Florián* escribió una nota sobre ese espectáculo en la que, después de recordar que el payaso Ricardo Beltri había imitado antes a Chaplin en una obra representada en el Teatro Principal, describía a *Perezoff* caracterizado con “un jaquet estrecho y corto, un pantalón holgado y deforme, un calzado gigantesco, una peluca abundosa y un bombín ridículo y maltrecho” y quien ejecutaba “unos guiños, unos pasos y unos *tics* más o menos fieles a los del original”. El cronista contó también que el imitador había despertado entusiasmo entre el público asistente, lo que reprobaba por las siguientes razones:

Este artista [Chaplin], que tiene subyugado al público de Yanquilandia, es un cómico que regocija sólo a las almas sencillas. Sus procedimientos, su técnica, sus efectos droláticos son

<sup>16</sup> Hipólito Seijas. “Por la pantalla”, *El Universal*, 14 de noviembre de 1917, p. 10.

<sup>17</sup> Para otros episodios de este proceso véase MIQUEL, “A Difficult Assimilation...”, *op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>18</sup> En realidad se decía que imitaba a Chaplin. Debe mencionarse la frecuente indistinción entre la persona del cómico y su personaje, que en México, a diferencia de otros países latinoamericanos (donde se lo designó como *Carlitos* o *Carlito*), se llamó *Charlot*.

<sup>19</sup> Programa del Teatro Granat, 31 de octubre de 1919, AHCM, Ramos municipales, Ingresos, vol. 2025/22.

tan limitados que resultan monótonos para los públicos latinos, que exigen al artista una amplia y variada expresión cómica (...) La máxima parte de risas y admiración que Charles Chaplin despierta (...) se debe a la imposición del gusto yankee (...) La hilaridad de nuestros vecinos tiene su prolongación en la risa de nuestros norteamericanizados.<sup>20</sup>

*Florián* manifestaba una postura, más o menos frecuente entre los intelectuales nacionalistas, según la cual la cultura patria se encontraba en peligro de perder su coherencia al adoptar sumisamente aficiones cinematográficas como el *slapstick*, géneros musicales como el *fox-trot* y deportes como el *tennis* y el *box*. José Vasconcelos, Ramón López Velarde y Federico Gamboa encabezaron esa tendencia, a la que se opusieron otros, quienes sostenían que la transformación cultural del país era inevitable y hasta deseable.<sup>21</sup> En cualquier caso, *Florián* mostraba su inequívoco partidismo en esta disputa y, también, estar al tanto de la popularidad del cómico inglés en Estados Unidos.

Mientras *Perezoff* se presentaba en la Ciudad de México, Héctor Cerata actuaba al lado del mismísimo Chaplin en Hollywood.<sup>22</sup> Un periodista contemporáneo informó que este veracruzano de 23 años había hecho estudios de actuación con el profesor Manuel de la Bandera, que sus capacidades para la comedia fueron aprovechadas por éste para dirigirlo en el corto *Aventuras de Timoteo* (1917) y que, después de esa primera experiencia en el cine, partió a Los Ángeles, donde “trabajó en casi todos los estudios de aquella ciudad, en papeles importantes o flojos, según la ocasión; pero siempre clavado en el género cómico”.<sup>23</sup> Como era evidente por la foto que acompañaba la nota, la carrera norteamericana de Cerata se había hecho a la sombra del personaje chaplinesco. El actor dijo haber regresado a México con la intención de participar en otras filmaciones, pero no hay constancia de que lo lograra.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> *Florián*. “Chaplin y su imitador”, *El Demócrata*, 14 de enero de 1918, p. 2.

<sup>21</sup> Véase MIQUEL, “A Difficult Assimilation...”, *op. cit.*, pp. 84-88.

<sup>22</sup> “Un artista mexicano de cine, que triunfó en los Estados Unidos”, *El Pueblo*, 2 de enero de 1919, p. 3.

<sup>23</sup> “Un Chaplin mexicano”, *Cine Mundial*, septiembre de 1918, p. 591. Según la nota, Cerata salió hacia Los Ángeles en octubre de 1917.

<sup>24</sup> “*Timoteo*, artista mexicano de cine”, *ABC Ilustrado*, 30 de enero de 1919, p. 12.

**Debut! Grandioso Debut!**  
 POR PRIMERA VEZ EN ESTE SALON!



**¡Chaplin!**  
 DE  
**CARNE**  
 | Y |  
**HUESO**  
 Quien hará reír locamente al Público y se comerá un Pájaro vivo  
 Trabajará a las 7

Perezoff. Fragmento de programa para el Cine Casino, 4 de agosto de 1919. AHCM, Ramos municipales, Ingresos, vol. 2020/17<sup>a</sup>.

En 1918 y 1919 llegaron a la capital nuevas películas de Chaplin, entre las que estuvieron *Una noche de gala* (*A Night in the Show*, 1915) y *Carmen* (1915) de la Essanay; *El conde vagabundo* (*The Count*, 1916) de la Mutual, y *Vida de perro* (*A Dog's Life*, 1918) y *Armas al hombro* (*Shoulder Arms*, 1918) de la First National. La promoción de esas obras fue

acompañada por notas propagandísticas provenientes de la prensa extranjera,<sup>25</sup> aunque su exhibición también suscitó la escritura de textos de periodistas locales. Unos mostraron haber aprendido los métodos del sistema de estrellas y se enfocaron en la persona para divulgar opiniones y anécdotas que suponían interesantes para sus lectores.<sup>26</sup> Otros, centrados en el análisis de las películas y su impacto inmediato, hicieron manifiesta su aceptación entre el público local; fue el caso de *Hipólito Seijas*, quien consignó que en una cinta “el incomparable en *tricks* cinematográficos consiguió interesar grandemente a los espectadores” y a producirles “franca hilaridad y recocijo”.<sup>27</sup>

Es posible que el éxito de esas primeras obras de Chaplin alentara la filmación de las dos comedias que –precedidas sólo por *Aventuras de Timoteo*, *Aniversario de la muerte de la suegra de Enhart* (Hermanos Alva, 1912) y otros cortos– inauguraron el género en el país.<sup>28</sup> Aunque si esto ocurrió no fue tanto por inducir la imitación de recursos, temas o personajes, como por despertar la aspiración de insertarse en la cauda de las cintas que despertaban hilaridad en sus espectadores. En cualquier caso, al final de la década, el dibujante de tiras cómicas Juan Arthenack “abandonó lápices y garfios” para dirigir e interpretar *El rompecabezas de Juanillo* (1919), donde su personaje *El Bruja* sufría “percances y golpizas ante el impasible objetivo”.<sup>29</sup> Casi al mismo tiempo, Leopoldo *El Cuatezón* Beristáin hizo en *Viaje redondo* (José Manuel Ramos, 1920) al bigotudo provinciano *Chon*, quien creaba contrastes cómicos al

---

<sup>25</sup> “La historia de Charlie Chaplin, contada por él mismo”, *Revista de Revistas*, 28 de enero de 1918, p. 19; DE LUGO-VINA, Ruy. “Chaplin soldado”, *El Universal*, 19 de junio de 1918, p. 3; KITCHEN, Karl K. “Un día con Charlie Chaplin”, *Revista de Revistas*, 11 de mayo de 1919, pp. 7-8; “Charles Chaplin, el encanto de los niños”, *El Universal*, 19 de enero de 1919, suplemento, p. 7, y “Quién es Charles Chaplin”, *El Universal*, 24 de diciembre de 1919, suplemento, entre otras.

<sup>26</sup> NORIEGA HOPE, Carlos. “Algo nuevo sobre Chaplin”, *El Universal*, 28 de marzo de 1919, p. 7; OJEDA, Manuel R. “Charles Spencer Chaplin habla de México”, *El Universal*, 21 de diciembre de 1919.

<sup>27</sup> HIPÓLITO SEIJAS. “Armas al hombro”, *El Universal*, 2 de junio de 1919, p. 6.

<sup>28</sup> Véanse MIQUEL, Ángel. *En tiempos de Revolución*, pp. 127-134 y BARAJAS, Rafael (*El Fisgón*) y José Antonio Valdés Peña. *¿Actuamos como caballeros o como lo que somos? El humor en el cine mexicano*. México: Museo del Estanquillo / Filmoteca Nacional, 2018, pp. 45-51.

<sup>29</sup> “La primera película cómica nacional”, *Revista de Revistas*, 5 de octubre de 1919, p. 7.

visitar a lomo de burro zonas elegantes de la capital.<sup>30</sup> Aunque sus creaciones fueron bien recibidas, ni Arthenack ni Beristáin pertenecían al mundo fílmico, por lo que tampoco se interesaron en hacer nuevas cintas. El segundo, de hecho, declaró de manera inequívoca al regresar al teatro: “Me revientan Chaplin y la oscuridad”.<sup>31</sup>

El cómico inglés era sin embargo admirado por otros. Entre ellos hubo quienes llegaron al extremo de apropiarse de su nombre o de atributos de su personaje, como dos articulistas que usaron los seudónimos de *Chaplin* y *El pequeño Chaplin*.<sup>32</sup> Al mismo tiempo, un torero bufo se hizo llamar *Charlot* y, caracterizado con bombín, zapatones y bigote, comenzó a deleitar al público, acompañado de sus comparsas *Llapicera* y *Botones*, con suertes comentadas de esta manera:

La forma de torear de estos hombres ejerce tan magnífica influencia en los becerros, que cuando después de una serie de capotazos chuscos se acomodan tranquilamente en la arena, a jugar una partida de cartas o a simular el *dolce far niente* de un descanso tragicómico, el toro se les sube encima y no se atreve a cornear, sino se conforma sólo con olerlos y hasta parece escuchar su conversación, con el interés con que se siguen los tópicos en una interview. Y es que también los toros, influenciados por el ejemplo, se vuelven cómicos.<sup>33</sup>

Ese *Charlot* se mantuvo activo en ruedos de la Ciudad de México durante varios años<sup>34</sup> e incluso tuvo un rival extranjero, *Sánchez Charlot*, quien presentó suertes y trucos originales, “la mayor parte de ellos desconocidos por el público de México”, pero que

<sup>30</sup> DÁVALOS OROZCO, Federico. *Albores del cine mexicano*, Clío, México, 1996, p. 40.

<sup>31</sup> S.B. “Beristáin versus Chaplin”, *El Universal Ilustrado*, 27 de mayo de 1920; cit. en SÁNCHEZ GARCÍA, José María. *Historia del cine mexicano (1896-1929)*, edición facsimilar a cargo de Federico Dávalos Orozco y Carlos Arturo Flores Villela. México: Filmoteca UNAM, 2014, p. 169.

<sup>32</sup> CHAPLIN. “Los secretos de la farándula”, *Arte y Sport*, 17 de septiembre de 1919, p. 4. EL PEQUEÑO CHAPLIN. “Crónicas de cine”, *El Universal*, 20 de mayo de 1920, p. 5.

<sup>33</sup> LATIGUILLO. “Charlot, Llapicera y su Botones en El Toreo”, *El Demócrata*, 9 de diciembre de 1920, p. 6.

<sup>34</sup> Sobre otras presentaciones véanse: “La charlotada nocturna fue paréntesis brillante en la negrura de la colonia Roma”, *El Demócrata*, 7 de abril de 1922, p. 8; anuncio de la Plaza de Toros Chapultepec, *El Demócrata*, 30 de abril de 1923, p. 7; “Cornadas, porrazos, faenadas y estoconazos...”, *El Demócrata*, 17 de septiembre de 1924, p. 8; en esta última se lee: “El Charlot, como es costumbre en él, se dejó magullar toda la tarde el cuerpo con las burdas caricias de las fieras; pero ya sabemos que este valiente muchacho todo lo sacrifica por conquistar el aplauso.”

se decía ya habían merecido aplausos en España, Francia y Centro y Sud América.<sup>35</sup> Hay constancia de que al menos una de esas atractivas representaciones fue registrada en película por Ediciones Camus.<sup>36</sup>

También brotaron imitadores del personaje en la comunidad que hacía el teatro de revista, que a principios de 1920 aprovechó la inminente celebración de elecciones presidenciales para llevar a los escenarios dos obras en que se aludía a ese acontecimiento. Una, puesta en el Teatro Principal, fue *Chaplin político* de Manuel Ruiz y música del maestro Puig, y otra, en el Teatro Virginia Fábregas, *Chaplin candidato* de Antonio Guzmán Aguilera y música de Manuel Castro Padilla. En el primer caso, *Charlot* fue interpretado por Pepe Neira y en el segundo por Eduardo El Chato Rugama.<sup>37</sup> Una nota de la época relató así el argumento de *Chaplin candidato*:

...presenta en el Reino de la Farsa, de donde es presidente Polichinela, unas elecciones (...) muy análogas a las mexicanas con personajes semejantes y caracterizaciones de personalidades políticas del momento actual. Chaplin (...) trata de derrotar a Polichinela y se lanza a la lid electoral yendo desde México, acompañado de un charro (...) en un dirigible que atraviesa la sala del teatro entre los aplausos de la concurrencia. Y una vez en el Reino de la Farsa, la labor de Chaplin es conquistarse tanto al Clero como al Ejército, con lo cual está en disposición de luchar con Polichinela (...) (Éste) se entera de las intenciones de Chaplin y lo manda aprehender, pero el Ejército se niega a ello y tiene que recurrir a la Policía (...) Doña Leonor, la Silla Presidencial y el Clero lo salvan, pues se disfrazan de verdugos y evitan que sea guillotinado, hasta lograr que obtenga la presidencia del Reino de la Farsa.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> “La charlotada de hoy será un suceso”, *El Demócrata*, 17 de julio de 1921, p. 5.

<sup>36</sup> DE LOS REYES, Aurelio. *Filmografía del cine mudo mexicano, 1920-1924*. México: Filmoteca UNAM, 1994, p. 78.

<sup>37</sup> CUALQUIERA. “Los últimos estrenos”, *El Demócrata*, 9 de febrero de 1920, p. 12 y FACUNDITO. “Teatros”, *Arte y Sport*, 14 de febrero de 1920, p. 12; escribió este último que “en la caracterización de Chaplin, Rugama no nos convence, y se le ve tan cohibido que por eso precisamente es que no hace nada”. Es por cierto destacable que esta fue la primera obra de género chico escrita por Guzmán Aguilera (o *Guz Águila*), de prolífica producción posterior en teatro y cine.

<sup>38</sup> SOLÓN DE MEL. “El estreno de *Chaplin candidato*”, *El Universal*, 8 de febrero de 1920, p. 9; otros participantes en esta obra fueron María Conesa, Mimí Derba y Miguel Wimer.



*El Chato Rugama en Chaplin candidato, 1920. Mediateca INAH, Fondo Casasola, documento 98699*

Como había sucedido antes con Héctor Cerata, ni Pepe Neira ni el *Chato Rugama* insistieron en interpretar a *Charlot* una vez concluidas las breves temporadas de estas obras; tampoco lo hicieron otros admiradores del cómico inglés que en este periodo se disfrazaron con bigote, bombín, bastón y grandes zapatos, como el señor J. Sancho, quien

“caracterizó admirablemente el tipo de Charles Chaplin” en una elegante fiesta de disfraces celebrada en Coyoacán.<sup>39</sup>

### **Un *Charlot* persistente**

El actor mexicano que encarnó a *Charlot* durante más tiempo fue Carlos Amador, nacido en Guadalajara en 1898 y asentado en Los Ángeles, con su familia, a principios del siglo XX.<sup>40</sup> Este tapatío se interesó joven por el cine y participó en papeles secundarios de los cortos *Well, I'll be* (Larry Semon, 1919), *Scamps and Scandals* (Larry Semon, 1919), *His Home Sweet Home* (Larry Semon, 1919) y *Bone Dry* (Charley Chase y James D. Davis, 1922), en este último apareciendo en créditos como Charles Edward Amador; también fue contratado en la película larga *The Nut* (Ted Reed, 1921), estelarizada por Douglas Fairbanks y en la que, de acuerdo con su propio testimonio,

<sup>39</sup> “Sociales y Personales”, *El Pueblo*, 4 de marzo de 1919, p. 3.

<sup>40</sup> VAIDOVITS, Guillermo. *El cine mudo en Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1989, p. 101.

personificó por primera vez al personaje chaplinesco.<sup>41</sup> Esta experiencia posibilitó que en 1922 Amador convenciera a la Western Features Productions de patrocinar la filmación de dos cortos, *The Race Track* y *Why Boys Leave Home*, en los que apareció como protagonista interpretando a *Charlot* bajo el seudónimo de *Charlie Aplin*.

Es posible que esas películas tuvieran éxito, pues luego de su estreno Chaplin demandó a Amador, acusándolo de plagio de la indumentaria y la apariencia general de su personaje. El mexicano apeló diciendo que había usado elementos de mímica y vestuario comunes en el teatro de revista y puso el asunto en manos de abogados.<sup>42</sup> Mientras el juicio se resolvía, decidió regresar a México y hacer una gira por diversas ciudades. Para esto, adoptó un nuevo seudónimo, *Billy West*, que había pertenecido a Roy B. Weisberg, otro de los muchos intérpretes de *Charlot*. Este ruso había hecho cortos que pasaban por comedias chaplinescas y tuvo tanto éxito que surgieron sus propios imitadores. En algún momento intentó crear un personaje distinto, por lo que sus productores le pidieron encontrar a un actor que lo remplazara. Probaron con Harry Mann, pero el trabajo de éste resultó tan deficiente que fue despedido. En su lugar fue contratado Carlos Amador. El mexicano tenía por eso cierta justificación para usar el seudónimo de *Billy West* (había sido doble, suplente o imitador de Weisberg) aunque al parecer no llegó a filmar ninguna película con él.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> DÁVALOS OROZCO, Federico. "Charles Amador, el Chaplin mexicano", *Intolerancia. Revista de cine*, número 7, agosto-septiembre de 1990, pp. 82-84, reproducida en RECILLAS ENECOIZ, Luis. "Terrible Pesadilla (1929)". *Cine Silente Mexicano* (página web). Disponible en: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/category/peliculas-silentes-mexicanas/terrible-pesadilla-1929/> [Acceso: 15 de noviembre de 2021]; ficha de Charles Amador en [imdb.com](http://imdb.com) y GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo 1: 1929-1937. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Gobierno del Estado de Jalisco / Conaculta / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992, p. 18.

<sup>42</sup> Es pertinente recordar aquí que Amador era hijo de un conocido abogado jalisciense. VAIDOVITS, *op. cit.*, p. 100.

<sup>43</sup> BLAKE, Damian en "Billy West". *The faux Charlot. Charlie Chaplin impersonations through history* (página web). Disponible en <https://www.faux-charlot.com/search?q=Billy+West> [Acceso: 15 de noviembre de 2021] reproduce una imagen de Weisberg en compañía de Mann. También véase RECILLAS ENECOIZ, Luis. "Carlos Amador" *Cine Silente Mexicano* (página web). Disponible en: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/category/actores-y-actrices-del-cine-silente/charles-amador/> [Acceso: 15 de noviembre de 2021]

En abril de 1923, Carlos Amador-*Charlie Aplin-Billy West* y su pareja Dolly de Wayne iniciaron una gira en la que, en teatros de Torreón, Guadalajara y León, interpretaron el número *Comida a la carta* “como si estuvieran ante el lente de una cámara cinematográfica” y en los que Amador personificaba a *Charlot*.<sup>44</sup> Además, a su paso por Monterrey, se anunció para complementar su acto la exhibición de una de las películas de *Billy West*.<sup>45</sup> En julio la pareja llegó a la capital, donde se presentó en el cine Olimpia.<sup>46</sup> Entonces varios reporteros entrevistaron a Amador. Blas Hernán, de *Revista de Revistas*, reveló que ese joven “nervioso e inteligente” tenía el propósito de filmar una nueva cinta en México, haciendo el mismo tipo que “hasta cierto punto, ha perfeccionado”.<sup>47</sup> Epifanio Soto, corresponsal de *Cine Mundial*, consignó que a la pregunta de por qué no continuaba con su carrera en Estados Unidos, Amador “repuso modestamente que le había hecho mucha sombra a Chaplin, quien con sus intrigas logró que se le pusieran infinitos obstáculos”. Soto asumió, por cierto, que había entrevistado al auténtico *Billy* (o *Willy*) *West*, “el menos malo de los cómicos que hace algún tiempo intentaron en vano falsificar a Chaplin”.<sup>48</sup> Pocas semanas después, otro periodista registró una declaración donde el actor defendía así su trabajo:

Dos son las películas que he editado hasta ahora y que se exhiben en los principales cines de Los Ángeles (...) y con éstas he provocado las iras de Charles Chaplin. ¿No es esto ridículo? (...) Si yo imité a Chaplin, Chaplin imitó a otro. Ése ya se murió, me contestarán, pero como aquí de lo que se trata es de demostrar que he “usurpado” algo original, y ese algo no es “original”, ¿dónde está la culpa?<sup>49</sup>

---

<sup>44</sup> Anuncio del Teatro Princesa, *El Siglo de Torreón*, 16 de mayo de 1923, p. 6; “Dos artistas de fama mundial se encuentran en la bella ciudad de León”, *El Demócrata*, 10 de junio de 1923, p. 1; Anuncio del Cine Lux, *El Informador* (Guadalajara), 3 de julio de 1923, p. 6.

<sup>45</sup> Anuncio del Salón Variedades, *El Porvenir* (Monterrey), 23 de mayo de 1923, p. 8.

<sup>46</sup> DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. II *Bajo el cielo de México, 1920-1924*. México: UNAM, 1993, p. 337.

<sup>47</sup> BLAS HERNÁN. “Tres populares actores de cine en México”, *Revista de Revistas*, 29 de julio de 1923, pp. 12-13.

<sup>48</sup> SOTO, Epifanio Ricardo. “Las actividades del cine mejicano redúcense a visitas”, *Cine Mundial* (Nueva York), septiembre de 1923, p. 534. Otro también supuso que Amador era el *Billy West* auténtico, “el gran imitador de Charles Chaplin que hizo tantas películas tan bien hechas”. “El sábado en el Olimpia hay dos grandes atracciones”, *El Demócrata*, 26 de julio de 1923, p. 7.

<sup>49</sup> “Willy West, el Chaplin mexicano, con bigote y sin bigote”, *El Universal*, 18 de octubre de 1923, 2ª sección, pp. 1 y 7.



Carlos Amador con el fotógrafo Julio Sosa. Archivo Histórico Juan Agustín de Espinoza, SJ, de la Universidad Iberoamericana Torreón, fondo Julio Sosa

De esta forma, Amador explicaba y justificaba su adopción del personaje como una práctica común de acuerdo con la cual el propio Chaplin había adoptado rasgos utilizados antes por otros, como el cómico escocés Billie Ritchie (muerto en 1921).<sup>50</sup> Y era evidente que otros habían filmado comedias parecidas, plenamente aceptadas en el comercio cinematográfico; en particular, si Chaplin no había objetado las imitaciones hechas por Weisberg, ¿por qué habría de demandar a uno de los imitadores de éste?



Charles Amador en México. Fragmento de artículo ilustrado, *Revista de Revistas*, 29 de julio de 1923, p. 13.

El juicio no resultó de fácil resolución, pero a fines de 1923 un juez de Los Ángeles falló a favor del demandante, estableciendo que la Western Features Productions retirara de circulación las dos cintas que había hecho con Amador y prohibiendo la

<sup>50</sup> Jon BURROWS analiza las afinidades y diferencias entre los dos actores en “Near Broke, but No Tramp: Billie Ritchie, Charlie Chaplin and “That Costume””, *Early Popular Visual Culture*, v. 8, n. 3, 2010, pp. 247-262.

filmación de nuevas obras que incluyeran al personaje *Charlie Aplin*. Los abogados del mexicano apelaron y el juicio se extendió hasta mediados de 1925, cuando la Suprema Corte californiana dictó sentencia definitiva, prohibiendo a Amador usar el seudónimo y la indumentaria, que se determinó había sido utilizada por primera vez *en conjunto* por Chaplin; en este sentido, el dictamen tuvo el efecto permanente de proteger al cómico británico de otros imitadores. El fallo incluía además el argumento de que Amador, al usar ese seudónimo y ropaje, podría haber engañado al público que asistía al espectáculo “creyendo que se trataba personalmente de Chaplin”.<sup>51</sup> En este sentido, otras consideraciones legales similares enfatizarían a partir de entonces el asunto del plagio y desestimarían la imitación como una práctica cultural legítima.<sup>52</sup>

Al sufrir ese revés como intérprete, Amador decidió explorar otro campo, como representante de una “poderosa compañía” norteamericana productora de películas.<sup>53</sup> Sin embargo, el actor no quedó conforme e insistió en sus personificaciones de *Charlot*. En 1925, filmó el corto *A Day in Tijuana*, dirigido por Robert McKenzie, filmado convenientemente en el lado mexicano de la frontera.<sup>54</sup> Y en mayo de 1926, lo encontramos haciendo temporada en el Teatro Colón de El Paso, Texas, desde donde anunció una gira por ciudades mexicanas en compañía de “la bella artista Dolly de Wayne y del chispeante Franchelli”, al tiempo que declaró su intención de filmar una comedia titulada *¡Ay, Chihuahua!*, deseo que no parece haberse cumplido.<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> “Charles Chaplin ganó un juicio llevado contra sus imitadores”, *El Informador* (Guadalajara), 31 de mayo de 1925, p. 2.

<sup>52</sup> BORGE, Jason. “Replaying Carlitos: Chaplin, Latin American Film Comedy and the Paradigm of Imitation”, *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, vol. 22.3, 2013, pp. 274-275.

<sup>53</sup> “Willy West, el Chaplin mexicano, con bigote y sin bigote”, *El Universal*, 18 de octubre de 1923, 2ª sección, p. 7.

<sup>54</sup> VAIDOVITS, *op. cit.*, p. 101.

<sup>55</sup> “Viene a México el genial imitador de Charles Chaplin”, *El Informador* (Guadalajara), 2 de mayo de 1926, pp. 3 y 8.

## Adopción definitiva

Si hacia 1917 las películas de Chaplin habían sido reconocidas en el medio cinematográfico de la capital mexicana como similares en alcance cómico a las de Max Linder, Salustiano, Prince y otros artistas europeos, algo parecido ocurrió a la vuelta de la década, aunque esta vez equiparadas con las de los estadounidenses Mabel Normand, Roscoe Arckbuckle, Buster Keaton y, sobre todo, Harold Lloyd.<sup>56</sup> Sin embargo, al cumplirse el primer lustro de los años veinte, Chaplin había superado a todos en reconocimiento y popularidad. Fueron relevantes en esa adopción cultural los efectos de la avalancha noticiosa acerca de la vida privada del director e intérprete, originada, en parte, por los mecanismos comunes del sistema de estrellas, pero, también por circunstancias que los rebasaban, como su divorcio de Mildred Harris, el anuncio de que filmaría una película en el país o su matrimonio con Lita Grey en una población del estado de Sonora.<sup>57</sup> Pero lo que fue decisivo a este respecto fue el estreno de *El chiquillo* (*The Kid*, 1921), que con su mezcla de drama y comedia inauguró una de las claves permanentes de la comedia chapliniana.

Entonces, los críticos de las publicaciones más importantes, con frecuencia enfrentados entre sí por sus gustos y opiniones, coincidieron en el punto de la supremacía de Chaplin sobre los demás cómicos de cualquier nacionalidad, e incluso sobre los demás intérpretes, en cualquier género. Carlos Noriega Hope escribió, por ejemplo: “necesitamos afirmar que Charles Chaplin es, por hoy, el único genio que

---

<sup>56</sup> “Indiscreciones cinematográficas”, *El Universal*, 18 de mayo de 1919, p. 7; JULIÁN SOREL. “Harold Lloyd y Charles Chaplin”, *El Universal Gráfico*, 2 de marzo de 1922, p. 4; GALINDO, Marco Aurelio. “El humorismo y el humorista”, *El Universal Ilustrado*, 8 de febrero de 1923, pp. 14 y 46, y BERMÚDEZ ZATARAÍN, Rafael. “*El peregrino*”, *El Universal*, 9 de julio de 1923, p. 6, donde se lee: “Harold Lloyd de una manera fácil ha ido ocupando el lugar de Chaplin no porque sea superior a él, ni tampoco porque sus películas sean mejores que las del genial cómico, sino porque produce más continuamente.”

<sup>57</sup> Véanse por ejemplo OJEDA, Manuel R. “Charles Chaplin se divorcia”, *El Universal*, 1 de abril de 1920, 3ª, p. 1 y “Cinematográficas”, *El Heraldo de México*, 9 de septiembre de 1920, p. 8; también, DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México*, vol. II, *op. cit.*, pp. 177-178 y *Cine y sociedad en México*, vol. III *Sucedió en Jalisco o los Cristeros*. México: UNAM, 2013, p. 169.

nos ha brindado (...) ese pobre cinematógrafo tan poco serio para los hombres inteligentes de nuestros días y que, sin embargo, va encontrando poco a poco un florido sendero";<sup>58</sup> y Marco Aurelio Galindo: "Chaplin es (...) el artista cómico más genial y más profundamente humano con que cuenta en Arte Silencioso".<sup>59</sup> Opiniones como éstas no hicieron sino profundizarse y proliferar entre otros periodistas a medida que se estrenaron en México nuevas obras importantes interpretadas y/o dirigidas por el creador británico: *Los holgazanes* (*The Idle Class*, 1921), *El peregrino* (*The Pilgrim*, 1923), *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, 1923), *Fiebre de oro* (*The Gold Rush*, 1925) y *El circo* (*The Circus*, 1928).<sup>60</sup>

De forma curiosa, la influencia de las cintas de Chaplin siguió sin reflejarse en la filmación de comedias locales. De hecho, casi no se volvió a practicar el género durante el periodo silente. Llama la atención a este respecto que la familia Bell incursionara en el cine con un ¡drama espiritista! titulado *El último sueño* (Alberto Bell, 1923). La película no se conserva, pero por notas periodísticas se sabe que no había en su trama referencias a la larga trayectoria circense de la familia, ni por lo tanto al célebre fundador de la dinastía, el *clown* inglés trasladado a México Ricardo Bell.<sup>61</sup> Naturalmente, hubo unas cuantas producciones que incorporaron escenas cómicas en sus argumentos, entre ellas *Un escándalo en la aristocracia* (Gustavo Sáenz

<sup>58</sup> SILVESTRE BONNARD. "El chamaco, por Charles Chaplin", *El Universal*, 13 de marzo de 1922, p. 2. Este autor había destinado al inglés un elogioso capítulo de su libro *El mundo de las sombras. El cine por dentro y por fuera*, Andrés Botas e Hijo, México, 1921, pp. 83-89.

<sup>59</sup> GALINDO, Marco Aurelio. "La verdad sobre el caso Chaplin", *El Universal*, 3 de abril de 1921, p. 26.

<sup>60</sup> Véanse, entre otras notas, CASTAÑEDA LÓPEZ, Salatiel. "El peregrino", *Excelsior*, 15 de julio de 1923, 3ª, p. 4; BERMÚDEZ ZATARAÍN, Rafael. "Una mujer de París", *El Universal*, 21 de mayo de 1924, p. 8; GALINDO, Marco Aurelio. "El mejor actor de la pantalla", *El Universal Ilustrado*, 6 de noviembre de 1924, p. 54; TABLADA, José Juan. "Nueva York de Día y de Noche" (*Fiebre de oro*), *El Universal*, 20 de septiembre de 1925, p. 3; JÚBILO. "Chaplin y El circo", *El Universal Gráfico*, 27 de febrero de 1928, p. 3 y BUSTILLO ORO, Juan. "Chaplin y los demás", *El Universal Ilustrado*, 15 de marzo de 1928, pp. 34 y 51.

<sup>61</sup> GALINDO, Marco Aurelio, "Los hermanos Bell", *El Universal Ilustrado*, 5 de abril de 1923, pp. 25 y 48. Ricardo Bell murió en 1911 pero sus descendientes continuaron con el circo fundado por él; sobre un periodo temprano de la compañía véase PÉREZ BERTRUY, Ramona Isabel. "Cultura metropolitana y sociedad porfiriana: una mirada a través de los entretenimientos públicos". *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM*, vol. VII, números 1 y 2, 2002, pp. 111-113.

de Sicilia, 1925) y *Del rancho a la capital* (Eduardo Urriola, 1926), pero sus procedimientos para causar gracia derivaban sobre todo de alusiones, personajes y formas de representación locales, y no parecen haber sido influidas en ningún sentido por las cintas de Chaplin ni de otros comediantes norteamericanos.<sup>62</sup>



Raúl Guerrero *Chaplin*, c. 1925. Mediateca INAH, Fondo Casasola, documento 17725.

Por el contrario, se dieron nuevas apropiaciones directas del personaje en el teatro de revista. Una de ellas fue hecha por Raúl Guerrero, quien a partir de mediados de la década se presentó en escenarios añadiendo a su nombre el seudónimo *Chaplin*,<sup>63</sup> que por cierto conservaría en su larga carrera en el cine sonoro, aunque no parece

haber personificado ya a *Charlot*. También hay constancia visual de otros aficionados que en los veinte anunciaban en la capital mexicana productos comerciales o se contrataban para entretener niños disfrazados con el característico atuendo de bombín, bastón y grandes zapatos.<sup>64</sup> Y tuvo trascendencia noticiosa la historia de una muchacha, Marina Vega, que llegó a un curioso grado de identificación con el

<sup>62</sup> ARTURO RIGEL, "Las andanzas cómicas de García Cabral", *Revista de Revistas*, 27 de diciembre de 1925, p. 17 y RAMÍREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Cineteca Nacional, 1989, p. 240.

<sup>63</sup> Es posible que Guerrero debutara con ese seudónimo en el Teatro Lírico (*L'abc*, 29 de noviembre de 1925, p. 6); después se lo encuentra en el Teatro Iris (*El Universal Ilustrado*, 12 de abril de 1928, p. 16).

<sup>64</sup> Imágenes en Mediateca INAH, fondo Casasola, cat. 13450098687, 13450098689, 13450098692, 13450098693 y 13450098695.

comediante británico. De acuerdo con Aurelio de los Reyes, la inquieta Vega había escapado de su rutinaria vida en un rancho para irse a Hollywood, donde una tarde fue descubierta en la recámara de Chaplin probándose su ropa.<sup>65</sup> Su conducta fue interpretada como uno más de los fútiles enamoramientos de gente común con figuras de la pantalla y también como un producto derivado de la perniciosa información transmitida por el sistema de estrellas (“¿Qué microbio éste de la publicidad, de la pose, de la fama, que pica a la señorita Vega y la impulsa a las más desconcertantes proezas?”).<sup>66</sup> Pero la joven declaró que había actuado animada por una “identificación artística” con Chaplin y, en ese sentido, su gesto de travestismo puede ser considerado en el conjunto de personificaciones de *Charlot* realizadas por *Perezoff*, *Cerata*, *Neira*, *Rugama*, *Amador*, *Guerrero* y otros compatriotas suyos.

Nuevas muestras de diseminación de la figura chaplinesca se dieron en distintas esferas culturales. En los medios periodísticos se hizo frecuente la reproducción de su imagen acompañando en dibujos o fotografías los programas de las cintas o los artículos de los cronistas; también aparecieron grabados en libros de artistas que adoptaron al personaje como inspirador o cómplice de sus proyectos. Entre esas interpretaciones gráficas destacaron las de Juan Arthenack, Miguel Covarrubias, Ramón Alva de la Canal y Matías Santoyo.<sup>67</sup> A una vertiente paralela pertenecieron cuentos y poemas inspirados por el mimo e inscritos en búsquedas de renovación vanguardista, como “El día más feliz de Charlot” de Enrique González Rojo y “Oda a Chaplin” de Renato Leduc.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> DE LOS REYES, *Cine y sociedad en México*, vol. II, *op. cit.*, pp. 297-299.

<sup>66</sup> *Gastón Roger*, “La enamorada de Chaplin”, *El Mundo*, 2 de julio de 1923, pp. 3 y 4 y del mismo autor “Chaplin seductor”, *El Mundo*, 4 de abril de 1923, p. 3.

<sup>67</sup> Las imágenes fueron reproducidas, respectivamente, en *KITCHEN*, *op. cit.*, pp. 7-8; *El Caballero Puck*, “Miguel Covarrubias y sus caricaturas neoyorkinas”, *El Universal Ilustrado*, 21 de febrero de 1924, p. 24 y *LIST ARZUBIDE*, Germán. *El movimiento estridentista*, Ediciones de Horizonte, Jalapa, 1928 (edición facsimilar México: SEP, 1987) p. 78 y DE LOS REYES, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. III, *op. cit.*, p. 170.

<sup>68</sup> El cuento de González Rojo fue incluido en la revista *Contemporáneos* en octubre de 1928 y el poema de Leduc en *El aula, etc...* México: Talleres de El Buen Tono, 1929. Para la adopción del personaje por



Chaplin por Ramón Alva de la Canal. Grabado reproducido en Germán List Arzubide. *El movimiento estridentista*, Ediciones de Horizonte, Jalapa, 1928 (edición facsimilar México: SEP, 1987) p. 78.



Charlot por G. Toussaint. Fragmento de anuncio, *Zig-Zag*, 3 de noviembre de 1921, p. 7

los movimientos artísticos europeos véase VARIOS. *Charlie Chaplin dans l'oeil des avant-gardes*. Catálogo de la exposición para el Musée d'Arts de Nantes. Gante: éditions Snoeck, 2019.



Chaplin por Covarrubias. Dibujo reproducido en *El Caballero Puck*, “Miguel Covarrubias y sus caricaturas neoyorkinas”, *El Universal Ilustrado*, 21 de febrero de 1924, p. 24.



Charlot por Juan Arthenack, *El Universal Ilustrado*, 11 de mayo de 1919, p. 8.

### **Charlot habla**

A fines de la década, el empeñoso Carlos Amador regresó a México y declaró su intención de volver a los *sets* fungiendo, además de como actor, como argumentista y

director de películas.<sup>69</sup> La primera producción que emprendió fue *El inocente* (c. 1930), con Adela Sequeyro, Emilio Tuero y él mismo, caracterizado como *Charlot*, en los papeles principales. Se conservan testimonios de la filmación, pero el corto, de intención sonora, no fue concluido por problemas en la producción de los discos requeridos para la sincronización.<sup>70</sup>

A continuación Amador hizo *Terrible pesadilla* (c. 1931), largometraje filmado en Puebla bajo el patrocinio de la Compañía Cinematográfica El Águila S.A.<sup>71</sup> Sus créditos iniciaban con una dedicatoria que quizá expresaba agradecimiento por algún tipo de patrocinio al “ciudadano presidente de la República don Pascual Ortiz Rubio” y “al doctor don Leónides Andreu Almazán, gobernador del estado de Puebla”.<sup>72</sup> Después se enlistaban, junto al nombre del protagonista, los de quienes actuaron los otros papeles principales, Carmen Ortiz, Elías de Hanan, Carmen Desfasiaux, Roberto Guevara, Ambrosio Rojas, Carlos Desfasiaux, Honorato Reyes e Ignacio Díaz, así como los del fotógrafo Rodolfo Rosas, el redactor de títulos Carlos León y el adaptador musical Ernesto Mangas V. Esto último, junto con una pieza gráfica que anunciaba la cinta como “cantada, hablada y sincronizada”,<sup>73</sup> sugiere que se pensó en la grabación de discos para complementar las imágenes. Pero no se han documentado proyecciones de la película en circuitos regulares, ni tampoco en las giras que Amador hizo poco después de filmarla para presentarse en escenarios.<sup>74</sup> Es posible, por eso, que tal y como había ocurrido con *El inocente*, una vez concluida su filmación *Terrible pesadilla* tampoco se estrenara. De cualquier forma, han sobrevivido cuatro de sus ocho rollos (sin discos), por lo que al menos conocemos su estilo de representación visual y parte de su argumento.

---

<sup>69</sup> Anuncio, *El Porvenir* (Monterrey), 22 de octubre de 1929, p. 8 y *Cándido Mirón*, “Carlos Amador, doble perfecto de Chaplin”, *Ilustrado*, 5 de diciembre de 1929, pp. 18 y 43.

<sup>70</sup> GARCÍA RIERA, *op. cit.*, p. 19.

<sup>71</sup> DÁVALOS OROZCO, “Charles Amador, el Chaplin mexicano”, *op. cit.*, p. 82.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 83. Ortiz Rubio fue presidente del 5 de febrero de 1930 al 2 de septiembre de 1932, y Andreu Almazán del 7 de enero de 1929 al 31 diciembre de 1932.

<sup>73</sup> *Lobby card* que acompaña a la ficha de la película en [imdb.com](http://imdb.com).

<sup>74</sup> Anuncio del Teatro Cuauhtémoc, *El Informador* (Guadalajara), 17 de noviembre de 1931, p. 6; sólo dice: “El popular actor cómico Charles Amador obsequiará al público con multitud de valiosos regalos cedidos galantemente por las principales casas comerciales”.



Capturas de pantalla de una escena de *Terrible pesadilla* (Charles Amador, 1931). Cinemateca "Luis Buñuel", Puebla.

Amador se caracterizaba nuevamente como *Charlot* para hacer el personaje de *Phil Otto Malo*, torpe aviador (piloto malo) cuyo aeroplano caía antes de llegar a su destino; esta circunstancia lo llevaba a tener que enfrentar, como resume Gabriel Ramírez,

...a numerosos e imprevistos peligros (...) convertido en torero y después en improvisado bailarín de cabaret. Conocer a Carmen Ortiz y enamorarse de ella era todo uno y ya totalmente rendido a su amor, arriesgaba su vida enfrentándose a la búsqueda de una bomba oculta y se ponía en fuga perseguido por el furioso jefe de la policía, padre de la amada, hasta finalmente despertar en la banca de un parque: (...) para el vagabundo Carlitos Amador, todo no había sido más que un sueño.<sup>75</sup>

Aunque sus ambientes, las caracterizaciones de la mayor parte de los intérpretes y las circunstancias de su acción eran inequívocamente mexicanas (por ejemplo, había una escena en la que una actriz bailaba un jarabe tapatío vestida con sombrero charro y falda de china poblana), la película mostraba por primera vez una asimilación de los recursos de la comedia silente de Hollywood. Federico Dávalos escribe que sintetizaba “los hallazgos cómicos del cine norteamericano: Keystone Cops, las bañistas de Sennett, los pastelazos, las ‘riesgosas’ escenas de los autos que se atraviesan a los tranvías...”<sup>76</sup> Eso sin contar con el desempeño de Amador, quien en algunas escenas –por ejemplo, en la que *Phil Otto Malo* se aseaba sin quitarse la ropa– mostraba el buen manejo que tenía del personaje a quien el cronista *Florián* había identificado doce años antes como una punta de lanza de la amenazante cultura de Estados Unidos. El gesto facial del tapatío, divertidamente enfadado, era sin embargo por completo distinto al de Chaplin.

Pocos meses más adelante, patrocinado por la Compañía Nacional Productora de Películas que había hecho *Santa* (Antonio Moreno, 1931), Amador filmó el corto sonoro *Mi novia* (1932), esta vez acompañado en los créditos por los intérpretes Carmina de la

---

<sup>75</sup> RAMÍREZ, *op. cit.*, p. 249; también véanse GARCÍA RIERA, *op. cit.*, p. 17 y DÁVALOS OROZCO, “Charles Amador, el Chaplin mexicano”, *op. cit.*, p. 82-84, quienes hacen otras sinopsis del argumento y proporcionan los créditos de la cinta.

<sup>76</sup> DÁVALOS OROZCO, “Charles Amador, el Chaplin mexicano”, *op. cit.*, p. 82.

Llata y Gustavo Ducloux. *Mi novia* fue anunciada como la “primera comedia en español”,<sup>77</sup> lo que, además de ser otro indicio de que *Terrible pesadilla* no se estrenó, era falso, pues compartió esa primicia en México con *El águila y el nopal* (Miguel Contreras Torres, 1929) interpretada por Roberto El Panzón Soto.<sup>78</sup> En cambio, tenía la peculiaridad de que *Charlot* hablaba, rasgo que hasta ese momento Chaplin se había resistido a desarrollar, incluso en su reciente producción sonora *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931). Eso bastaba, afirmó un periodista, “para que nuestro ‘astro’ no vaya a ser demandado nuevamente”; y además, los chistes que Amador decía en “un español norteamericanizado” eran según él tan graciosos que auguraban un mejor recibimiento en el país de esa cinta que las del mimo inglés.<sup>79</sup> En diciembre de 1932 el actor inició una gira por distintas ciudades, que se alargó durante más de un año, en la que la pieza escénica “Cómo se hacen las películas en México y en Hollywood”, realizada por él “en traje de carácter”, era complementada con la exhibición de *Mi novia*.<sup>80</sup> Un testimonio de la recepción de la cinta dio cuenta de “la perfección con que Amador imita a Chaplin y teniendo sobre el auténtico la superioridad en la pronunciación”.<sup>81</sup>

El cómico tapatío continuó con sus representaciones hasta mediados de la década.<sup>82</sup> Y todavía codirigió con Isidro D’Olace *El día del trabajo* (1935), corto en el que participaron las actrices Elvira Gosti y Ana María Bengoa, y del que no se han registrado exhibiciones.<sup>83</sup> Acompañado sólo por Miguel Contreras Torres, Guillermo Calles y otros pocos artífices mexicanos de películas silentes en la exploración de las formas expresivas y comerciales del sonoro, Amador fue reconocido en su momento

<sup>77</sup> “Carlos Amador en el Zaragoza. Chaplin mexicano”, *El Porvenir* (Monterrey), 27 de junio de 1933, p. 7.

<sup>78</sup> GARCÍA RIERA, *op. cit.*, pp. 21-23.

<sup>79</sup> “Charles Amador en *Mi novia*”, *El Exhibidor*, octubre de 1932, p. 19.

<sup>80</sup> “Charles Amador en gira por los estados”, *El Exhibidor*, diciembre de 1932, p. 18; “Carlos Amador en el Zaragoza”, *El Porvenir* (Monterrey), 27 de junio de 1933, p. 7. Anuncio de los cines España y Zelayarán, *El Informador* (Guadalajara), 3 de enero de 1934, p. 6.

<sup>81</sup> “Un doble de Chaplin que viene a México, pasó por Chihuahua”, *El Nacional*, 7 de noviembre de 1933, p. 5.

<sup>82</sup> Anuncio del Cine Juárez, *El Informador* (Guadalajara), 28 de octubre de 1936, p. 4

<sup>83</sup> GARCÍA RIERA, *op. cit.*, p. 203.

como “uno de los precursores del cine en nuestro país”.<sup>84</sup> Esa exploración, a la que se integró también un contingente amplio de directores, intérpretes y técnicos entrenados en la producción de películas en lengua castellana en Hollywood, dio lugar entre otras cosas al lanzamiento de géneros cómicos bien recibidos en el país. Pero el personaje trabajado por Amador durante tantos años, y que en rigor pertenecía al modo de representación silente, no encajó ni en la comedia ranchera sonora, que necesitaba personajes con características físicas y verbales de corte rural como las que encarnaron Carlos López *Chaflán* y Armando Soto Lamarina *El Chicote*, ni en la comedia urbana, que dio lugar al lanzamiento de intérpretes llamativos sobre todo por su agudeza, rapidez de respuesta, entonación u otras características verbales, como Leopoldo Ortín, Mario Moreno *Cantinflas*, Joaquín Pardavé y Germán Valdés *Tin-Tan*. Por otra parte, desde la perspectiva laboral, Amador tenía el camino cerrado en Estados Unidos. Por eso, luego de poco más de quince años de trabajo, dejó sus actividades en teatro y cine. Murió en Chula Vista, California, en 1974.<sup>85</sup>

## Conclusiones

La primera distribución de las películas de Chaplin se dio en la Ciudad de México, integrada a la poderosa corriente cinematográfica comercial proveniente de Estados Unidos que terminaría por desplazar en la cartelera a los cines europeos. Luego de la exhibición de una veintena de cortos, el nombre del intérprete había sido considerablemente difundido en anuncios periodísticos, pero el reconocimiento de su personalidad por los críticos de cine sólo se afirmó a partir de la exhibición de sus cintas largas, entre ellas *La calle de la paz* (titulada tramposamente *Chaplin contra Maciste*), *Armas al hombro* y *El chiquillo*. La esporádica exhibición de otras películas interpretadas y dirigidas por él durante los años veinte afianzó la opinión de los periodistas especializados de que Chaplin era el más grande actor cómico del cine, superando a todos sus competidores, tanto europeos como norteamericanos.

---

<sup>84</sup> “Carlos Amador en el Zaragoza”, *El Porvenir* (Monterrey), 27 de junio de 1933, p. 7.

<sup>85</sup> Ficha de Charles Amador en [imdb.com](http://imdb.com)

Por otro lado, el personaje *Charlot* comenzó a ser adoptado (y adaptado) en distintas áreas de la cultura mexicana pocos meses después la llegada de los cortos chaplinescos. Se apropiaron del atuendo, los gestos y las maneras del personaje (o de los de su célebre intérprete) periodistas, toreros bufos, escritores, artistas visuales y actores de variedades y películas. Entre estos últimos destacó Carlos (o Charles) Amador, quien tuvo una notable persistencia para representar al personaje en Estados Unidos y México, adoptando los seudónimos de *Billy West* y *Charlie Aplin*; uno de los episodios de su trayectoria fue la defensa, frente al propio Chaplin, de su derecho de interpretar a *Charlot*. En términos generales, esta proliferación no fue sólo un indicio del atractivo universal del personaje, sino también de que, a pesar de la preocupación de los intelectuales nacionalistas, ciertos rasgos del cine de Estados Unidos fueron asimilados a la mestiza cultura nacional.

Algo parecido ocurrió en otros puntos de Latinoamérica. Según ha investigado Georgina Torello, la apropiación de *Charlot* (o *Carlitos*) en el Río de la Plata se dio, además de en películas, cuentos, poemas y cómics, en anuncios y logos de marcas comerciales de escobillones, aceites y chocolates; y esta autora agrega que, en cuanto a imitadores en Uruguay, “es imposible no mencionar a Juan Antonio Rezzano, mejor conocido como *Fosforito*, hombre sándwich que, vestido de Chaplin, es *Carlitos* por primera vez durante el Campeonato Mundial de fútbol de 1930, y mantiene personaje y oficio por seis décadas”.<sup>86</sup> Por otro lado, de acuerdo con las pesquisas de Igor Andrade Pontes, *Carlito* (o *Carlitos*) apareció en Rio de Janeiro en cómics, rompecabezas y otros juguetes, así en las representaciones de varios imitadores; uno de ellos, conocido como *Carlito Patinador*, actuó durante años en diversas localidades de Brasil.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> TORELLO, Georgina. “Carlitos. De los Estados Unidos al Uruguay”, *Almanaque 2020*. Montevideo: Banco de Seguros del Estado, 2020, pp. 199-200.

<sup>87</sup> ANDRADE PONTES, Igor. *Os caminhos de Carlitos: A exibição dos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro, suas histórias e seus personagens (1914-1922)*, tesis presentada al programa de PósGraduação em Comunicação, de la línea Estudos do Cinema e do Audiovisual, en la Universidade Federal Fluminense, para la obtención del título de Mestre em Comunicação, Niterói, 2016, pp. 60-62.

Se ha argumentado que ese conjunto de adopciones dio lugar a mediano plazo en diversos países latinoamericanos a lo que, siguiendo a Jennifer Bean, Jason Borge ha denominado “lo chaplinesco”, rasgo cultural en el que en lugar de asumirse una identidad, se da una representación nutrida por “una heterogénea mezcla de emulación, adaptación y cita”.<sup>88</sup> Ese modo de representación, ese *performance*, no remitiría entonces a la persona de Charles Chaplin, sino más bien al conjunto de atributos incorporados a *Charlot* en su trascurso por intérpretes de distintos países, géneros, razas y lenguas (como rivalizar con Polichinela, comerse un pájaro vivo o hablar, para recordar ejemplos aquí vistos). Por eso el rasgo, de indudable arraigo latinoamericano, más que “chaplinesco” tal vez debería denominarse “charlotesco”.

## Filmografía de Carlos Amador

### En Estados Unidos

- **Como intérprete secundario**

*Well, I'll be* (Larry Semon, 1919)

*Scamps and Scandals* (Larry Semon, 1919)

*His Home Sweet Home* (Larry Semon, 1919)

*Bone Dry* (Charley Chase y James D. Davis, 1922)

*The Nut* (Ted Reed, 1921)

- **Como protagonista**

*The Race Track* (Western Features Productions, 1922)

*Why Boys Leave Home* (Western Features Productions, 1922)

### En México

- **Como intérprete secundario**

---

<sup>88</sup> BORGE, Jason, *op. cit.*, p. 275; los ejemplos utilizados por este autor se refieren a películas de México, Argentina y Brasil producidas en las décadas de los cuarenta y cincuenta.

*A Day in Tijuana* (Robert McKenzie, 1925)

- **Como protagonista**

*Terrible pesadilla* (Charles Amador, 1931)

*Mi novia* (Charles Amador, 1932)

*El día del trabajo* (Charles Amador e Isidro D´Olace, 1935)

Fuentes: GARCÍA RIERA, *op. cit.* p. 18; VAIDOVITS, *op. cit.*, p. 100 y la ficha relativa a Charles Amador en imdb.com.

### **Lista de críticas a películas dirigidas por Charles Chaplin en publicaciones de la Ciudad de México (1917 - 1928)<sup>89</sup>**

PERODI, “Chaplin, artista millonario” (*Chaplin contra Maciste*), *El Demócrata*, 12 de agosto de 1917, suplemento, p. 3.

FILM, “*Chaplin contra Maciste*, una verdadera maravilla cinematográfica”, *El Nacional*, 17 de agosto de 1917, p. 3.

HIPÓLITO SEIJAS (Rafael Pérez Taylor), “*Maciste contra Chaplin*”, *El Universal*, 15 de agosto de 1917, p. 8.

HIPÓLITO SEIJAS (Rafael Pérez Taylor), “*Armas al hombro*”, *El Universal*, 2 de junio de 1919, p. 6.

CARLOS NORIEGA HOPE, “*La dama gorda*, por Chaplin y Mabel Normand”, *El Universal*, 23 de julio de 1920, p. 9.

MARCO AURELIO GALINDO, “El arte doloroso de Chaplin” (*Los holgazanes*), *El Universal*, 8 de enero de 1922, p. 7.

SILVESTRE BONNARD (Carlos Noriega Hope), “*El chamaco*, por Charles Chaplin”, *El Universal*, 13 de marzo de 1922, p. 2.

---

<sup>89</sup> Se conservan los títulos con que se publicaron las notas, que casi en todos los casos reproducen los que se usaron en la exhibición de las cintas. Cuando ha sido posible, se identifica al cronista junto a su seudónimo.

- JULIÁN SOREL, “*El chiquillo de Chaplin*”, *El Universal Gráfico*, 14 de marzo de 1922, p. 5.
- RAFAEL BERMÚDEZ ZATARAÍN, “*El peregrino*”, *El Universal*, 9 de julio de 1923, p. 8.
- MARCO AURELIO GALINDO, “La ropa que se ha quitado Charlie”, *El Universal Ilustrado*, 12 de julio de 1923, pp. 26 y 50.
- MARCO AURELIO GALINDO, “*El peregrino*”, *El Mundo*, 13 de julio de 1923, p. 6.
- SALATIEL CASTAÑEDA LÓPEZ, “*El peregrino*”, *Excélsior*, 15 de julio de 1923, 3ª, p. 4.
- MARCO AURELIO GALINDO, “*Una mujer de París*”, *El Universal Ilustrado*, 22 de mayo de 1924, pp. 21-22.
- RAFAEL BERMÚDEZ ZATARAÍN, “*Una mujer de París*”, *El Universal*, 21 de mayo de 1924, p. 8.
- JUAN CLOSE-UP, “*Una mujer de París*”, *Excélsior*, 25 de mayo de 1924, 3ª, p. 6.
- DON LUIS MEJÍA, “*Una mujer de París*”, *Revista de Revistas*, 1 de junio de 1924, p. 37.
- JOSÉ JUAN TABLADA, “Nueva York de Día y de Noche” (*Fiebre de oro*), *El Universal*, 20 de septiembre de 1925, p. 3.
- RAFAEL BERMÚDEZ ZATARAÍN, “*Fiebre de oro*”, *El Universal*, 30 de noviembre de 1925, p. 6.
- MARCO AURELIO GALINDO, “*Fiebre de oro*”, *El Universal Ilustrado*, 3 de diciembre de 1925, pp. 38 y 99.
- LCP, “Una nueva película de Charles Chaplin: *Fiebre de oro*”, *Revista de Revistas*, 6 de diciembre de 1925, p. 15.
- MARCO AURELIO GALINDO, “La película que vale: *Fiebre de oro*, por Charlie Chaplin”, *Rotográfico*, 31 de marzo de 1926, p. 7.
- RAFAEL BERMÚDEZ ZATARAÍN, “*El circo*”, *El Universal*, 27 de febrero de 1928, p. 6.
- JÚBILO (Guillermo Castillo), “Chaplin y *El circo*”, *El Universal Gráfico*, 27 de febrero de 1928, p. 3.
- JERÓNIMO COIGNARD (Francisco Zamora), “Chaplin y Don Quijote” (*El circo*), *El Universal Ilustrado*, 1 de marzo de 1928, p. 3.
- JUAN BUSTILLO ORO, “El retorno de Charlie Chaplin” (*El circo*), *El Universal Ilustrado*, 1 de marzo de 1928, pp. 49 y 56.

## Referencias bibliográficas

- AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica, 1912-1919*. México: UNAM, 2009.
- ANDRADE PONTES, Igor. *Os caminhos de Carlitos: A exibição dos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro, suas histórias e seus personagens (1914-1922)*. Tesis presentada al programa de PósGraduação em Comunicação, de la línea Estudios do Cinema e do Audiovisual, en la Universidade Federal Fluminense, para la obtención del título de Mestre em Comunicação, Niterói, 2016.
- BARAJAS, Rafael (*El Fisgón*) y José Antonio Valdés Peña. *¿Actuamos como caballeros o como lo que somos? El humor en el cine mexicano*. México: Museo del Estanquillo / Filmoteca Nacional, 2018.
- BLAKE, Damian. “Billy West” en *The faux Charlot. Charlie Chaplin impersonations through history* (página web). Disponible en: <https://www.faux-charlot.com/search?q=Billy+West> [Acceso: 15 de noviembre de 2021].
- \_\_\_\_\_. “Charles Amador o ‘Charlie Aplin’” en *The faux Charlot. Charlie Chaplin impersonations through history* (página web). Disponible en: <https://www.faux-charlot.com/search?q=charles+amador> [Acceso: 15 de noviembre de 2021].
- BORGE, Jason. “Replaying Carlitos: Chaplin, Latin American Film Comedy and the Paradigm of Imitation”, *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, vol. 22, n.3, 2013, pp. 271-286.
- BURROWS, Jon. “Near Broke, but No Tramp: Billie Ritchie, Charlie Chaplin and ‘That Costume’”, *Early Popular Visual Culture*, vol. 8, n. 3, 2010, pp. 247-262.
- DÁVALOS OROZCO, Federico. “Charles Amador, el Chaplin mexicano”, *Intolerancia. Revista de cine*, número 7, agosto-septiembre de 1990, pp. 82-84.
- \_\_\_\_\_. *Albores del cine mexicano*, Clío, México, 1996.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. II *Bajo el cielo de México, 1920-1924*. México: UNAM, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Filmografía del cine mudo mexicano, 1920-1924*. México: Filmoteca UNAM, 1994.

- \_\_\_\_\_. *Cine y sociedad en México*, vol. III *Sucedió en Jalisco o los Cristeros*. México: UNAM, 2013.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo 1: 1929-1937. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Gobierno del Estado de Jalisco / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992.
- LEAL, Juan Felipe. *Cartelera del cine en México, 1903*. México: Voyeur y Juan Pablos, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Cartelera del cine en México, 1904*. México: Voyeur y Juan Pablos, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Cartelera del cine en México, 1905*. México: Voyeur y Juan Pablos, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Cartelera del cine en México, 1906*. México: Voyeur y Juan Pablos, México, 2008.
- MIQUEL, Ángel. *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México*. México: Filmoteca UNAM, 2013.
- \_\_\_\_\_. “A Difficult Assimilation: American Silent Movies and Mexican Literary Culture”, *Film History*, vol. 29, n.1, 2017, pp. 84-109.
- PÉREZ BERTRUY, Ramona Isabel. “Cultura metropolitana y sociedad porfiriana: una mirada a través de los entretenimientos públicos”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM*, vol. VII, números 1 y 2, 2002, pp. 99-143.
- RAMÍREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Cineteca Nacional, 1989.
- RECILLAS ENECOIZ, Luis. “Carlos Amador” en *Cine Silente Mexicano* (página web). Disponible en: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/category/actores-y-actrices-del-cine-silente/charles-amador/> [Acceso: 15 de noviembre de 2021].
- \_\_\_\_\_. “Terrible pesadilla (1929)” en *Cine Silente Mexicano* (página web). Disponible en: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/category/peliculas-silentes-mexicanas/terrible-pesadilla-1929/> [Acceso: 15 de noviembre de 2021].
- SÁNCHEZ GARCÍA, José María. *Historia del cine mexicano (1896-1929)*. Edición facsimilar a cargo de Federico Dávalos Orozco y Carlos Arturo Flores Villela, México: Filmoteca UNAM, 2014.

TORELLO, Georgina. “Carlitos. De los Estados Unidos al Uruguay”, *Almanaque 2020*.

Montevideo: Banco de Seguros del Estado, 2020, pp. 198-203.

VAIDOVITS, Guillermo. *El cine mudo en Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1989.

VARIOS. *Charlie Chaplin dans l’œil des avant-gardes*. Catálogo de la exposición para el Musée d’Arts de Nantes. Gante: éditions Snoeck, 2019.

---

**Fecha de recepción:** 1 de febrero de 2022

**Fecha de aceptación:** 1 de agosto de 2022

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/9stj6ahxw>

**Para citar este artículo:**

MIQUEL, Ángel. “Recepción de las películas silentes de Charles Chaplin y travesías de su personaje en la Ciudad de México”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 56-90. Disponible en:

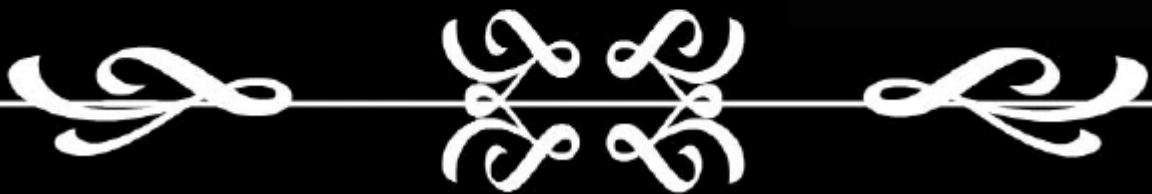
<<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/397>> [Acceso dd.mm.aa]

---

\* **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, 2021). E-mail: [miquel@uaem.mx](mailto:miquel@uaem.mx).



ARTÍCULOS DE  
INVESTIGACIÓN



# Flora de Oliveira Lima's Pictures: Stereography, the Picturesque, and the Romantic Sublime

Juan Sebastián Ospina León\*

**Abstract:** This article analyzes late-nineteenth century stereographs unearthed from the Oliveira Lima Library archives in Washington, DC. The stereographs suggest the “I” behind the camera may have been Flora de Oliveira Lima, in her travels across the Swiss Alps and the North of Italy. Taking this hypothesis as a starting point, the article explores gendered constructions in early Lusophone photography and the ways in which Oliveira Lima, a “Victorian from the tropics” according to biographers, appropriates European pictorial and photographic conventions to revert the European gaze.

**Keywords:** photography, stereographs, Lusophone, gender, Romanticism, the Picturesque

---

## Las fotografías de Flora de Oliveira Lima. Estereografía, pintoresquismo y lo romántico sublime

**Resumen:** Este artículo analiza una serie de vistas estereoscópicas de finales del XIX encontradas en los archivos de la Biblioteca Oliveira Lima en Washington, DC. Estas imágenes sugieren que el “yo” o la mirada detrás de la lente pudo haber sido la de Flora de Oliveira Lima en sus viajes por los Alpes suizos y el norte de Italia. Tomando esta hipótesis como punto de partida, el artículo explora las construcciones de género en la fotografía lusófona temprana y los modos en que Oliveira Lima, una “victoriana de los trópicos”, según sus biógrafos, se apropia de convenciones pictóricas y fotográficas europeas para invertir su mirada.

**Palabras clave:** fotografía, estereografía, lusófono, género, romanticismo, pintoresquismo

---

## As fotografias de Flora de Oliveira Lima. A estereografia, o pitoresco e o romântico sublime

**Resumo:** Este artigo analisa estereografias do final do século XIX encontradas nos arquivos da Biblioteca Oliveira Lima em Washington, DC. As estereografias sugerem que o “eu”, ou olhar, por trás da lente pode ter sido o de Flora de Oliveira Lima, em suas viagens pelos Alpes suíços e norte da Itália. Tomando essa hipótese como ponto de partida, o artigo explora as construções de gênero na fotografia lusófona inicial e os modos como Oliveira Lima, uma “victoriana dos trópicos” segundo seus biógrafos, se apropria das convenções pictóricas e fotográficas europeias para inverter seu olhar.

**Palavras chave:** fotografia, estereografia, lusófono, gênero, romantismo, pitoresco.

## Introduction

**M**anoel de Oliveira Lima was a prolific writer, historian, diplomat, and continental powerbroker. He traveled far and wide, and wrote travel literature on Argentina, the United States, and even Japan. Biographers contend that were it not for his wife, Flora—who organized his notes, copied his manuscripts, managed his collection, and eventually devoted herself to divulge her late husband's work—Manoel would have not become the *letrado*, the statesman-cum-man of letters, he is known as today.<sup>1</sup> Flora was not only Manoel's wife and assistant; she was his “intellectual companion”.<sup>2</sup> The intellectual parity between husband and wife the Oliveira Lima's enjoyed was uncommon at the time. A time when the merit of illustrious women was first and foremost measured by their husband's public recognition, as a 1921 piece on Flora, titled “Mujeres notables” suggests.<sup>3</sup> Biographers describe the couple as “a showcase marriage of the *Belle Époque*,” Manoel and Flora embodying a forward-thinking dyad.<sup>4</sup> Of their travels, the Oliveira Limas left a trove of textual, pictorial, and photographic records. This article focuses on the latter.

Importantly, some of the photographs suggest the “eye” behind the camera may have been in many cases Flora's. In this study, as in John Mraz' work on photography during the Mexican revolution, “the words ‘it appears’ or ‘it seems to have been’ crop up repeatedly”.<sup>5</sup> For Mraz, such expressions spring from challenges specific to the history of photography, where “the only way to advance is to formulate hypotheses and attempt to identify the photographers [and] what they photographed”. In line with Mraz, this article follows the notion of photographic “double testimony”: photographs

---

<sup>1</sup> HENRICH, Nathalia. *Ser ou não ser antiamericano? Os Estados Unidos na obra de Oliveira Lima*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2016, p.77.

<sup>2</sup> MACEDO, Neusa Dias de. *Bibliografia de Manuel de Oliveria Lima*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1968, p. 32.

<sup>3</sup> ZEBALLOS, E.S. *Mujeres notables de Sud América*. Buenos Aires: Schenone Hnos., 1921, p. 4.

<sup>4</sup> MACEDO, *op. cit.*, p. 32.

<sup>5</sup> MRAZ, John. *Photographing the Mexican Revolution*. Austin: University of Texas Press, 2012, p. 8.

“tell us” about the authors who made them, and “show us frozen fragments of past scenes”. This approach unearths the stories behind image-making, while paying close attention to the circulation of images across borders and cultural imaginaries.

A 1907 portrait of Manoel taken in Japan—immersed in his work, surrounded by books, and flanked by an exquisite *ikebana* flower arrangement—best portrays Flora’s relation to the photographic. Signed by Oliveira Lima himself, the portrait attests to Manoel’s status as a transnational intellectual. On the back, however, a note with Flora’s handwriting complicates the mechanics of representation. The note reads, in English, “Photo taken by *Mme* [*Madame*] M. O. Lima.” With this explicit claim to authorship, the portrait opens up a new avenue of inquiry in the Oliveira Lima Library archive. It demands we revisit Flora’s unpublished work—in this case, her photographic work—and her own persona, as an amateur photographer. The Oliveira Limas had no children. Biographers consider this allowed them to devote their energies to travel and intellectual pursuits. This is not to say that the Oliveira Limas enjoyed a relationship fully between equals. As this picture suggests, Flora’s authorial self was, in more ways than one, subsumed to Manoel’s.<sup>6</sup>

That Flora’s claim to authorship appears in a language other than her own comes as no surprise. Like most elite young women of her time, Flora received an outstanding education in her native Recife, Brazil. Daughter of sugarcane aristocrats, Flora enjoyed the private lessons of an English tutor who transformed her into an “authentic Victorian gentlewoman”.<sup>7</sup> From a Recife young woman, Flora matured into a “Victorian lady in the tropics” as Nathalia Henrich, director of the Oliveira

---

<sup>6</sup> Without delving deeper into the matter, historian Ana Huguenin gathers from Flora’s personal letters that taking pictures “with her Kodak” was part of her role in making Manoel, the *letrado* he is known for. HUGUENIN PEREIRA, Ana Carolina. “A escrita feminina no século XIX: as Cartas de Flora de Oliveira Lima e Eufrásia Teixeira Leite,” *Género*, vol. 5, n. 1, 2004, p. 124.

<sup>7</sup> CRUZ GOUVÊA, Fernando da. *Oliveira Lima: uma biografia*. Recife: Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, 1976. Quoted in HENRICH, *op. cit.*, p. 74.

Lima Library while I conducted this research, eloquently describes her.<sup>8</sup> As we shall see, Flora's hybrid cultural capital—both at the center and at the periphery of colonial networks—shapes her photographic practice.

Media historian Teresa Mendes has studied the marginal status of Lusophone women amateur photographers at the turn of the century, as well as the gendered constructions raised by their work. For Mendes, women amateur photographers have for the most part remained on the margins, if present at all, in histories of early Lusophone photography. This is because historiography has focused mainly on the public dimension of photography, she contends.<sup>9</sup> It has paid scant attention to the private use of photographic albums, the exchange of private images, family photographs, and other aspects of turn-of-the-century photographic popular culture. More attention to women's photographic practice is needed to subvert conventional subject positions, the positions of observer and observed, in the history of optical media. In this article, looking at the stereographs Flora may have taken in her travels through the Swiss Alps and the city of Venice, I expound upon the observed—and the observer—in two ways. First, reading Flora's appropriation of European pictorial and photographic conventions, I highlight her interest in representing landscape and human figures through the Romantic sublime and the picturesque. Second, reflecting on the seemingly counter-current representation of European landmarks in Flora's pictures—an exoticization of the center—I look at her photographic practice as partaking in an important “disruption of the geometrical monopoly on the visual field,” in Western representations of landscape.<sup>10</sup> I therefore address “a difference in vision”—more specifically, a “gender difference and a politics of focus”—that has been “written out of seminal histories of photography” and, I add,

---

<sup>8</sup> Interview with the author. 22 March 2019.

<sup>9</sup> MENDES FLORES, Teresa. “Maria Pia Fecit,” *Comunicação e Sociedade*, n. 32, 2017, p. 127.

<sup>10</sup> SMITH, Lindsay. *The Politics of Focus: Women, Children and Nineteenth-Century Photography*. Manchester: Manchester University Press, 1998, p. 14.

has seldom been addressed in histories of nineteenth-century Latin American representations of landscape and territories.<sup>11</sup>

Between 1892 and 1895, Manoel Oliveira Lima served as secretary to the Brazilian Legation in Berlin. His appointment allowed the Oliveira Limas to visit Belgium, Holland, Austria, Switzerland, and Italy. In 1895 and 1896, they toured around the Swiss Alps and Venice with Manoel's older sister, Maria Benedicta, and Manoel's brother-in-law (and diplomatic mentor), Pedro de Araújo Beltrão. These tours yielded a series of stereographs (or three-dimensionally illusionistic photographs) that shed light on Flora's photographic practice.<sup>12</sup> Mostly consisting of landscapes and portraits of Maria Benedicta, in these stereographs Flora is "the image present but that never materializes" on frame, as Nathalia Henrich keenly observes.<sup>13</sup>

### **Touching Views, or The Device**

The stereograph was the most popular photographic format of the nineteenth century. First conceived to examine the nature of binocular vision, the stereoscope follows a basic principle. Paired images—shot with a twin-lens camera—produce the enthralling illusion of depth perception, when seen through a binocular stereoscope. The flat, almost-identical images set side by side on a piece of cardboard, or glass plate, gain depth as by a trick of the mind. Through the stereoscope, each eye sees a slightly different perspective of the same composition, creating thus the three-dimensional effect. For the effect to take place, however, eyes and brain must "be in a natural state," explains the inventor of the hand-held stereoscope, the renowned Boston physician

---

<sup>11</sup> SMITH, *op. cit.*, p. 16

<sup>12</sup> The Oliveira Lima Library houses a rich collection of family albums, scrapbooks, daguerreotypes, photographs, and stereographs. One hundred years after the Oliveira Limas donated them to the Catholic University of America, these materials remain uncatalogued. For this article, I combed through three boxes of stereographs, in paper cardboard and glass support. The glass stereographs contain images of what seems to be the Oliveira Lima estate in Recife, and other locations most likely in Brazil. Paper stereographs record the travels discussed in this article.

<sup>13</sup> Interview with the author. 22 March 2019.

and poet Oliver Wendell Holmes.<sup>14</sup> As Holmes describes, putting “slight pressure on one eye” will disturb “convergence”; putting pressure on the brain will have similar results: “Take two or three glasses more than temperance permits, and you see double; the eyes are right enough, probably, but the brain is in trouble, and does not report their telegraphic message correctly,” he flippantly observes.<sup>15</sup> Drawing viewers into the intensified illusion of depth, in the nineteenth century the stereoscope was “the most seductive of photographic formats”; as photography historian Peter Osborne duly notes, “Even today, [it] retains some of its power to amaze”.<sup>16</sup>

The device saw the light of day in London at the Crystal Palace Exhibition in 1851. Scholars have focused on its popularity in the 1850s and 1860s. It is less known that between 1890 and 1914, our period of focus, stereoscopy enjoyed “a significant revival.”<sup>17</sup> In Europe and the United States, it was readily available in schools, homes, and libraries.<sup>18</sup> By the end of the nineteenth century, cheap hand-held models turned the stereoscope into the “first photographic mass medium.”<sup>19</sup> Taken by positivism, enthusiasts proposed (pseudo)scientific applications of the apparatus, which ranged from medical applications to recording more “faithful” accounts of racialized subjects,

---

<sup>14</sup> HOLMES, Oliver Wendell. “The Stereoscope and the Stereograph.” In: Trachtenberg, Alan (ed.) *Classic Essays on Photography*. New Haven: Island Books, 1980, p. 76.

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> OSBORNE, Peter. *Travelling Light: Photography, Travel, and Visual Culture*. Manchester: Manchester University Press, 2000, p. 20.

<sup>17</sup> PLUNKETT, John. “Selling stereoscopy, 1890–1915,” *Early Popular Visual Culture*, vol. 6, n. 3, 2008, p. 239.

<sup>18</sup> The Oliveira Lima Library holds uncatalogued, glass stereographs of Oliveira Lima and family land in the city of Natal, Rio Grande do Norte. These suggest the Oliveira Limas possessed or had access to the twin-lens camera necessary to produce stereographs in Brazil. Further research is needed to assess the device’s popularity there. Alan Trachtenberg declares that with the mass publication of stereographs “of every imaginable subject (...) the stereoscope became the first universal system of visual communication before cinema and television.” How universal the device was in Latin America is still to be determined. This article focuses on exceptional Latin Americans, a dyad of cosmopolitan and transnational powerbrokers. TRACHTENBERG, Alan. *Reading American Photographs*. New York: Hill and Wang, 1990, p. 17.

<sup>19</sup> PETROBRUNO, Sheenagh. “The Stereoscope and the Miniatura,” *Early Popular Visual Culture*, vol. 9, n. 3, 2011, p. 171.

when compared to two-dimensional photography.<sup>20</sup> As they became “a staple of home entertainment,” stereographs circulated through the exchange networks that *cartes de visite* had already consolidated.<sup>21</sup> Millions of stereographic images circulated views of far-away locations, architecture, and landscape, as well as the customs—and costumes—of distant peoples. Given that the device gained popularity during a period marked by globalization and colonialism, many images staged scenes with “exotic” subjects, feeding Orientalist and ethnographic fantasies. For historian John Plunkett, the appeal of the device stemmed “from a deep-seated western desire to erode the gap between the viewing subject and non-local object”.<sup>22</sup> Indeed, Holmes prophesized that many would exploit the technology to expand Europe’s imperial eyes.<sup>23</sup> In this article, I explore the views such gaze produced—when it *looked back* at Europe.

Stereographs offer touching views. As such, they verge on the synesthetic. Holmes best portrays the tactile experience provided by the illusion of depth perception: “By means of these two different views of an object, the mind, as it were, *feels round it*, and gets an idea of its solidity. We clasp an object with our eyes, as with our arms, or with our hands, or with our thumb and finger, and then we know it to be something more than a surface”.<sup>24</sup> This synesthetic impression—a seemingly palpable vision—strikes the viewer of stereographs. Drawing on Holmes, David Trotter persuasively argues that the sense of enthrallment inherent in the stereoscope springs from the haptic nature of stereoscopic viewing. For Trotter the stereoscope provides a “tactile look” that, importantly for our

---

<sup>20</sup> See, for instance, Pierre Gamsacas and Raoul Lehman’s *La chirurgie enseignée par la stéréoscopie*. Paris, Batière et fils, 1906. For photography’s relation to physiognomy, phrenology, and Francis Galton’s—English statistician and founder of eugenics—method of composite portraiture to define and regulate social deviance, see SEKULA, Allan. “The Body and the Archive,” *October*, n. 39, 1986, pp. 10–12, 19.

<sup>21</sup> TROTTER, David. “Stereoscopy: Modernism and the ‘Haptic,’” *Critical Quarterly*, n. 46.4, 2004, p. 39.

<sup>22</sup> “Feeling Seeing’: Touch, Vision, and the Stereoscope,” *History of Photography*, n. 37.4, 2013, p. 396.

<sup>23</sup> Holmes fantasized: “Every conceivable object of Nature and Art will soon scale off its surface for us. Men will hunt all curious, beautiful, grand objects, as they hunt the cattle in South America, for their *skins*, and leave the carcasses as of little worth.” HOLMES, *op. cit.*, p. 81. On the discursive construction of, and representations made by, imperial Europe see Mary Louise Pratt’s canonical study *Imperial Eyes*.

<sup>24</sup> HOLMES, *op. cit.*, p. 75.

study, implies “a form of attachment” to what is seen.<sup>25</sup> If “tangibility” was the stereoscope’s “principal attraction,” this particular form of attachment, I argue, also implied a form of possession—made manifest when the illusion of depth perception reconfigures the world for the viewer.<sup>26</sup> This is even more so when the viewer herself is the image-maker, as in Flora’s case—a Victorian from the tropics who, like other Victorian travelers, ventured “in search of treasured landscape” to photograph.<sup>27</sup>

Media historian Jib Fowles proposes a similar assessment of viewer empowerment and stereoscopy. For Fowles, viewers could “in a most elemental way possess [the stereograph]”.<sup>28</sup> Holding the stereograph in their hands, “The sight did not tower over [viewers;] they towered over it,” Fowles contends. Here, I add nuance to this sense of domination, considering the ways in which—by means of the tactile look—viewing subject and stereographic image struggle for possession. If the haptic is an “agent in the formation of space” that, bridging our senses of spatiality and motility, “shap[es] the texture of habitable space and map[s] our ways of being in touch with the environment,” then the different “takes” Flora has left behind trace the reciprocal construction of viewing subject and viewed space, as she travelled through Europe’s natural and cultural landmarks.<sup>29</sup>

Through her stereo-pictures, I thus explore the possessive violence stereoscopy implies—stereoscopy’s “disembodied mastery and proprietorial gaze”.<sup>30</sup> Looking at the pictorial conventions Flora’s pictures betray, I examine how her stereographs shape a contested site in which viewer and image struggle to possess each other—a struggle that brings together observer and observed by means of the Romantic

---

<sup>25</sup> TROTTER, David. “Stereoscopy: Modernism and the ‘Haptic,’” *Critical Quarterly*, vol. 46, n. 4, 2004, p. 39.

<sup>26</sup> PLUNKETT, *op. cit.*, p. 390.

<sup>27</sup> TAYLOR, John. *A Dream of England: Landscape, Photography, and the Tourist’s Imagination*. Manchester: Manchester University Press, 1994, p. 4.

<sup>28</sup> FOWLES, Jib. “Stereography and the Standardization of Vision,” *Journal of American Culture*, vol. 17, n. 2, 1994, p. 91.

<sup>29</sup> BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion*. New York: Verso, 2007, p. 6.

<sup>30</sup> OSBORNE, *op. cit.*, p. 67.

sublime and the picturesque. Again, Holmes sheds light on the matter. As the viewer is absorbed into the stereo-view, for Holmes, “The mind feels its way into the very depths of the picture. The scraggy branches of a tree in the foreground run out at us as if they would scratch our eyes out (...) There is such a frightful amount of detail, that we have the same sense of infinite complexity which Nature gives us”.<sup>31</sup> Holmes suggests a hand-held experience of the Sublime: both absorbing and uncanny, miniaturized and vast. The potentiality of “Nature” appears both threatening and alluring for the subject.<sup>32</sup> With this interplay, the stereograph offers an enticing desire to possess such views. Unlike an oil painting, or even a photograph, for Holmes the stereograph reveals, “as many beauties lurking, unobserved, as there are flowers that lush unseen in forests and meadows”.<sup>33</sup> The stereoscope promises an immersive experience that is both titillating and somewhat threatening; an experience that, ultimately, invites the viewer not to be taken by the landscape, but to take it.



Figure 1. Maria Benedita (lower left) looks at the Matterhorn (overexposed above). All images courtesy of Oliveira Lima Library, Catholic University of America.

<sup>31</sup> HOLMES, *op. cit.*, p. 77.

<sup>32</sup> Speaking from a contemporary viewpoint, Osborne notes that the “fineness and multiplicity of detail” in stereographs seen through the stereoscope can “become overwhelming.” I concur. OSBORNE, *op. cit.*, 20.

<sup>33</sup> HOLMES, *op. cit.*, p. 78.

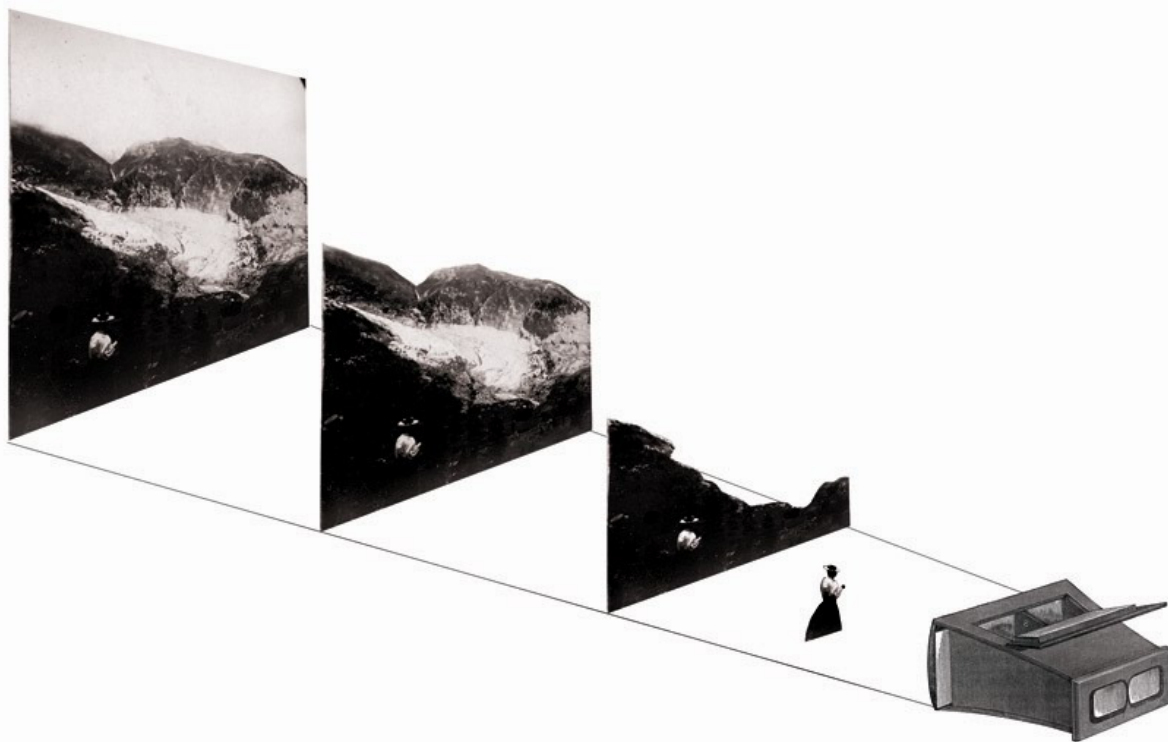


Figure 2. 2D rendition of 3D planar illusion. Design by Catalina Ospina Leon.

Indeed, the stereoscope yields an image that for the viewer *feels* palpable. But the reality-effect it produces changes depending on contrast, grain, and the location of objects in the composition. For example (Figure 1), a stereograph reminiscent of Caspar David Friedrich's Romantic landscapes shows Maria Benedicta in the foreground, contemplating a view of the Matterhorn, in the Swiss Alps. Lack of contrast prevents the viewer from clearly making out the human figure in the lower left. Seen through the stereoscope, however, the Riffelalp landscape recedes into three planes, while the vaguely hinted figure of Maria Benedicta protrudes towards the viewer. Like a phantasm, she gradually materializes. Her dark skirt progressively solidifies, as if out of thin air, into the separate plane that distinguishes her from the receding background. Thus proceeds stereoscopic depth perception, "by converging outlines, distribution of light and shade, change of size and of texture of surfaces".<sup>34</sup> Notice how, lacking contrast, her dark skirt is almost imperceptible in two

<sup>34</sup> HOLMES, *op. cit.*, p. 75.

dimensions. Through the stereoscope, however, elements in the foreground—protruding—become visible, and almost palpable. Maria Benedicta looks solid to the touch. In the shift from monocular to binocular perspective, “we see something with the second eye, which we did not see with the first,” says Holmes.

And yet, Maria Benedicta appears eerily separated from the background by a void, highlighting the planar nature of the illusion (Figure 2). Through the stereoscope, elements arrange themselves along planes that separate foreground and multiple receding backgrounds by voids. Unlike in pictorial representations or even in natural binocular perception, stereoscopic perspective does not recede smoothly into the distance. Instead, the stereographic image appears multi-layered, a “steep gradient of different planes”.<sup>35</sup> For Osborne, such visual arrangement implies an “uncanny” effect, hinting again at a Romantic undertow shaping the experience of this technology.<sup>36</sup> We perceive individual elements in the stereoscopic image as flat cutouts, arranged either nearer to or further from us. But, as Jonathan Crary notes, the experience of space between these objects (or planes) is not one of gradual and predictable recession; rather, there is a “vertiginous uncertainty about the distance separating the forms”.<sup>37</sup> The effect demands intellectual, affective, and bodily effort from the viewer. As one scans the stereograph, one moves—visually—through the stereoscopic tunnel. From inspecting the nearest ground to concentrating on an object in the middle-distance, one has the sensation of refocusing one’s eyes. And then again, into the farthest plane, “another effort is made, and felt, to refocus”.<sup>38</sup> Human figures yield particularly contradictory effects. They seem to have been “rescued from the past by the image’s power to replicate space” and yet they seem

---

<sup>35</sup> KRAUS, Rosalind. “Photography’s Discursive Spaces,” *Art Journal*, vol. 42, n. 4, 1982, p. 314.

<sup>36</sup> OSBORNE, *op. cit.*, p. 20.

<sup>37</sup> CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Boston: MIT Press, 1992, p. 125.

<sup>38</sup> KRAUS, *op. cit.*, p. 314.

unreal. Osborne eloquently puts it. Human figures seem “like actors preserved in an ancient hologram, performing in some allegorical piece endlessly re-enacted”.<sup>39</sup>

As the first photographic mass medium, the stereoscope brought closer views from faraway places and peoples. Thus, the device “domesticated as well as miniaturized” early nineteenth-century forms of large-scale three-dimensional entertainment, most notably the panorama, which “exhibited ‘exotic’ urban and natural scenes as public spectacles”.<sup>40</sup> For the Brazilian travelers, the Matterhorn may have been as exotic as Sugarloaf Mountain was for Europeans. For now, we will leave aside the questions of scale this device brought about. We will delve instead into the process of exoticizing both cityscapes and landscapes through binocular vision. Lest we forget, the device promised the possibility of possessing the very cities and territories it put on display, as the often-repeated advertising cry for the London Stereoscopic Company suggested, “Seems Madam? NAY IT IS!”<sup>41</sup>

### Urban Picturesque

Let us depart from the Swiss Alps and continue traveling southbound with Flora and Maria Benedicta. In 1896 they visited Venice, where Flora may have registered with her camera the city’s eternal landmarks: Piazza San Marco, St. Mark’s Basilica, Rialto bridge, and the Bridge of Sighs, among other sites. Many of her pictures seem to bridge the gaps of time. Avoiding dark spaces while favoring open stretches of the city—on land or water—her stereographs include views of the sinuous Grand Canal, the Piazza, even views from the basin of San Marco; views that had been explored by Romantic painters and travel writers long before. However, her compositions, and the subjects they portray, reveal a form of possession specific to late-nineteenth century representation. An appropriation of the European pictorial convention of the

---

<sup>39</sup> OSBORNE, *op. cit.*, p. 20.

<sup>40</sup> PIETROBRUNO, *op. cit.*, p. 173.

<sup>41</sup> Quoted in PLUNKETT, *op. cit.*, p. 396.

urban picturesque, to be precise. Thus, in these pictures, the eternal luster of Venice gives way to an aestheticized-yet-critical view of its transient, urban outcasts. If, for Romantic visitors, Venice represented a stone theatre arranged to instigate reverie and wonder—the *città galante* frozen in time, a city of “myth and stones,” as Denis Cosgrove puts it in his study of symbolic landscape—Flora’s pictures seem to depart from this perspective to look instead at Venetians’ bodily experience of the city, harnessing the urban picturesque.<sup>42</sup> As such, her stereographs propose a dialectics of “flesh and stone,” to loosely borrow from Richard Sennett’s eponymous book on life and the city.<sup>43</sup>

The English clergyman, artist, and writer William Gilpin (1724-1804) first coined the term “picturesque” to describe, rather tautologically, “such objects, as are proper subjects for painting,” in a 1792 essay.<sup>44</sup> In later publications, Gilpin developed the concept further, considering the picturesque somewhere between the beautiful—that is, symmetric, orderly compositions—and the sublime—with its vastness, roughness, and overwhelming magnitude. During the eighteenth century, the term was reserved for discussions of landscape aesthetics. In the nineteenth century, as art historian Mark Andrews indicates, the term emerged “as both a ridiculous cliché and a concept of baffling complexity; and there it remains today”.<sup>45</sup> In his study, Andrews retrieves the concept, from its use to evaluate the representation of landscape and rural life in the late-eighteenth century, to re-read it in the context of the Victorian city. He concludes that the urban picturesque resonates with an aesthetics of poverty, “attracted by dilapidation and obsolescence in architecture and [by] impoverished and marginalized human beings”.<sup>46</sup> Borrowing from his observations, in this section

---

<sup>42</sup> COSGROVE, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. London: Croom Helm, 1984. p. 23.

<sup>43</sup> SENNETT, Richard. *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*. New York: Norton, 1994, p. 15.

<sup>44</sup> GILPIN, William. *Three Essays*. London: R. Blamire, 1792, pp. 36-37.

<sup>45</sup> ANDREWS, Malcolm. “The Metropolitan Picturesque.” In: Copley, Stephen (ed.) *The Politics of the Picturesque*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 282.

<sup>46</sup> ANDREWS, *op. cit.*, p. 286.

I tackle Flora's appropriation of the picturesque in her stereographic renderings of Venice.

As a “Victorian from the Tropics,” visiting Venice may have sparked in Flora the magnetic hold the city had on the imagination of the Grand Tourist. For seventeenth- and eighteenth-century elite (male) Britons, the Grand Tour through Europe, with its mandatory stop in Venice, “offered a heady combination of aesthetic, social, [and] political experience (...) [It] provided its alumni with a life-long source of cultural and political authority”.<sup>47</sup> Following the steps of the Grand Tourists, and as tourism became increasingly enjoyed by circles other than the nobility, late-eighteenth- and nineteenth-century travelers also visited Venice in search for cultural capital. A letter from Maria Benedicta suggests as much, as she highlights the (indoor) cultural treasures she witnessed on a later trip to Milan, such as Raphael's *The Marriage of the Virgin* that she compares to other Renaissance masterpieces she saw in Venice.<sup>48</sup> As a woman amateur photographer, however, Flora's interest may have not been only to accrue such capital at home by registering her daring travels abroad. By paying close attention to marginal figures in the city, Flora's stereographs betray an appropriation of urban landscape and the conventions of the picturesque with a different purpose. They suggest, rather, an aesthetics of poverty—as well as a sympathetic rapport to the human figures she portrays. Her pictures thus reveal an affective and tactile dimension, as she seems touched by those she encounters in the floating city.

In her stereographs, Flora brings marginal figures to the foreground (Figure 3). Historical landmarks receding to the background—such as the Doge's Palace or the Basilica—the photographer gives prominence to a peasant or gipsy woman accompanied by her daughter, perhaps; or, in a different stereograph, a ragged boy bent on carrying a heavy load while a girl, equally dressed, approaches an idle man in

---

<sup>47</sup> REDFORD, Bruce. *Venice and the Grand Tour*. New Haven: Yale University Press, 1991, p.17.

<sup>48</sup> BELTRÃO, María. Letter to Manoel Oliveira Lima. 2 Apr 1897. Correspondence Collection Box B2, folder 3, Oliveira Lima Library, The Catholic University of America, Washington DC.

a hat and leather shoes, perhaps asking for a coin. Likewise, the *Loggetta del Sansovino*—a small building at the base of the bell tower in St. Mark's square, built between 1538 and 1546 that historically served as gathering place for nobles and the *Procuratori di San Marco*, the Basilica's treasurers—becomes in Flora's pictures the gathering place of street urchins. Thus, a series of contrasts shape her compositions: pomp and poverty, eternity and impermanence, stone and flesh. Stripping off the city's luster, *the città galante* as Grand Tourists would eulogize Venice,<sup>49</sup> Flora's pictures impose a different take on public space—Venice's architecture contradictorily adorned with impoverished and marginalized human figures.



Figure 3. Woman and girl before the Doge's Palace (upper left).

These images evince Flora's predilection for certain human figures in her aesthetics of poverty—children. But at the same time, they beg the question of the “truth-value” of her compositions. The belief of photographic objectivity characterized most popular attitudes toward photography during the nineteenth century.<sup>50</sup> For the most part, photographs were conceived as direct impressions of the visible world. But it is

<sup>49</sup> REDFORD, *op. cit.*, p. 51.

<sup>50</sup> SMITH, *op. cit.*, p. 90.

worth asking, is Flora simply registering the sites she visits in her pictures? Or, is she composing picturesque canvases of flesh and stone? Lindsay Smith, in her study on women and children in nineteenth-century photography, argues that “photography and the child converge around a dominant fantasy of, or investment in, naturalism in the second half of the nineteenth century”.<sup>51</sup> As such, photography assumed a naïve viewer of an unmediated “natural” record. This assumption in turn presupposes a power relation. As many scholars have argued, situating photography and naturalism in the context of Foucault’s work on discourses of surveillance and social control, photography implies “a perceptual mastery along geometrical lines,” which amounts to “an authoritative mapping of the visual”.<sup>52</sup> Especially in the history of documentary photography, the medium has been used to document, catalog, and therefore appropriate subaltern figures under standardized parameters for capturing subjects. Cesare Lombroso’s use of photography, with standardized distances and focal lengths in the development of criminology, immediately comes to mind.<sup>53</sup> This is not the place to linger on Lombroso’s questionable “scientific” method for composing mug shots, but it is the place to highlight how geometrical perspective, the dominant Western system for articulating three-dimensional space as two dimensional, imposes a power relation between vantage-point (the eye of the observer) and vanishing-point (the culmination of the look upon a subject) that concludes in the effective subjection of the photographed human figure.

Nineteenth-century women’s photography challenges the appropriations of photographic depth of field—both to the authority of the geometrical model and to pictorial style—as highly problematic. To the “sovereignty of geometrical

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 13, 25.

<sup>53</sup> For nineteenth-century positivists, Sekula writes, photography promised “a wealth of detail [and] reduce nature to its geometrical essence. Presumably then the archive could provide a standard physiognomic gauge of the criminal (...) assign each criminal body a relative quantitative position within a larger ensemble.” SEKULA, *op. cit.*, p. 17.

perspective”,<sup>54</sup> women amateur photographers responded with a photographic practice away from the public dimension of photography, as I previously mentioned. Shaped by the private use of family photos, the exchange of private images, and the private use of photographic albums, women amateur photography proposes a use of depth of field mediated by closeness rather than distance. As such, it subverts the conventional subject positions of observed and observer. Read in this way, Flora’s pictures remove the intervening distance between vantage-point and human figure. The great Venetian monuments receding to the background, Flora offers a take on the city’s disenfranchised children premised on proximity, closeness, and empathic interest.

This is not to say that Flora eschews altogether the tourist gaze that—with the introduction of the Kodak roll-film camera in the 1880s and the correlative beginnings of amateur travel photography—turned distant locales into quaint objects of visual pleasure. Such way of seeing, converting the cultural Other into spectacle, identifies the tourist with a figure of mastery such as the explorer or the anthropologist.<sup>55</sup> In this vein, Flora focuses on other marginal figures such as peasant women and fishermen to exoticize them. Flora and Maria Benedicta visited Torcello, a small island at the northern end of the Venetian Lagoon, that attracts sightseers who visit the imposing Basilica of Santa Maria Assunta (built in 639) and its splendid golden mosaics. A visit to the island’s (in)famous Devil’s bridge (Figure 4), source of legends of Venice’s surrender to Austrian domination, allows Flora to register the locals. A young peasant woman and a man look, impassive, at the camera; while the elderly woman, standing three-quarters, stares off-frame. Their inscrutable expressions guide the viewer to their clothing—patterned skirts and aprons for the women, a modest ensemble and worn shoes for the man—suggesting their humble status. Likewise, a stereograph of “old fishermen” (Figure 5), the caption on the verso

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>55</sup> STRAIN, Ellen. “Exotic Bodies, Distant Landscapes: Touristic Viewing and Popularized Anthropology in the Nineteenth Century,” *Wide Angle*, vol. 18, n. 2, 1996, pp. 72-73.

reads, shows a motley crew: two older men—one crouched as he tends to his nets; the other, well-dressed, looking at the camera—and two young men intently looking at the fisherman's work. All comprise a quaint scene in which each human figure plays its role in this still-frame of everyday life.



Figure 4. Three human figures before the Devil's bridge (center).

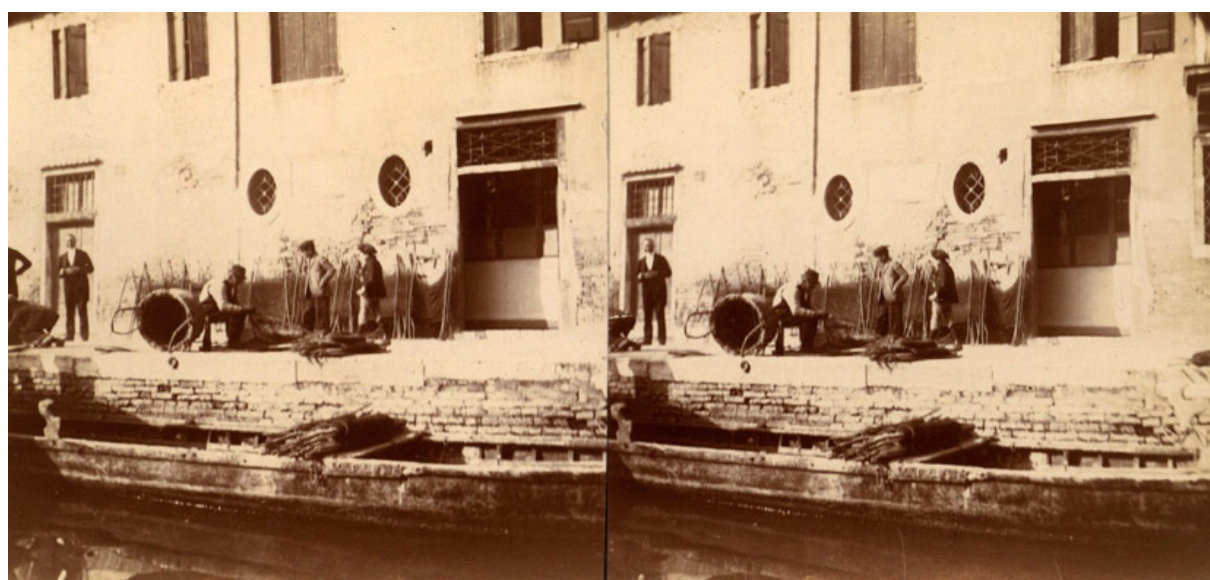


Figure 5. "Old fishermen," reads a hand-written note on the stereograph.

These pictures transform local Venetians into types, defined by their traditional trades and costumes. Thus, revealing a *costumbrista* tendency in line with the work of

other contemporary Lusophone photographers who represented in their photographs “regional types”.<sup>56</sup> At the same time, with these compositions Flora partitions the floating city. In both examples, canals frame the inhabitable space of the peasantry. They separate fisherman and crew from Flora’s vantage-point, thus segregating observer and observed. At the Devil’s bridge, the canal imposes a diagonal that constrains the human figures to half of the frame—the young man squatting, seemingly at the very edge of the space available for him. Acting as visual notes, canals demarcate boundaries in Flora’s Venice. Particularly in Torcello, they divide and stratify the sites—timeless grandeur and marginalized figures inhabiting separate spaces of the Venetian landscape.

As a woman amateur photographer, even in the stereographs that depict the Venetian “underside” or periphery, we cannot subscribe Flora’s aesthetics as urban picturesque *tout court*. As the examples I consider suggest, “touching” elements—street urchins, incidental glimpses of everyday life—convey a representation that goes beyond an aesthetics of poverty or a positivistic conception of the camera as a dispassionate recording tool. Flora’s stereographs vividly make marginal Venetians visible, while also showcasing the materiality of the city they inhabit—eternal yet historical, magnificent but stratified. As John Taylor highlights in his historical study on photography and landscape, the length of time spent looking at the scene or photograph further complicates the act of looking. It suggests “more than the fascination of the viewer,” and “endows the scene or picture itself with special, perhaps mystic significance”.<sup>57</sup> This effect may be even stronger when looking at stereographs. As the eyes take time to adapt to the three-dimensional image, a prolonged investment—in time—is needed for the enthralling effect to take place. It yields an otherworldly, if not mystic, significance to what is seen.

---

<sup>56</sup> MENDES, *op. cit.*, p. 138.

<sup>57</sup> TAYLOR, *op. cit.*, p. 14.

## Conclusion

It is not farfetched to assume that Flora, like other makers of stereoscopic images in the late-nineteenth century, aimed not only to (re)create “simply likeness, but immediate, apparent *tangibility*”.<sup>58</sup> As David Trotter observes, the illusion of depth perception that only the stereoscope can offer implies an “assertiveness with which objects in the foreground occupy space,” producing the feeling that “one could reach out and touch them, or be touched by them”.<sup>59</sup> In this article, I looked at the images Flora de Oliveira Lima may have produced during her travels to trace a twofold form of possession in which Flora, and her family, assert themselves over the (sublime) Swiss landscape and the (picturesque) city of Venice. In these images, it seems that Flora imposes her tourist gaze and thus reconfigures these European landmarks, while nevertheless allowing herself to be taken by the views. Her stereoscopic images therefore consist of a record of the places and spaces she visited. But, in the process of turning sites into almost-palpable sights, these images also limn the discursive and aesthetic bearings Flora deployed to reconfigure—and reshape—the world she possessed through the illusion of depth perception. If, through the stereograph, “the mind feels its way into the very depths of the picture,” as Holmes rightfully claims, Flora’s images partake in the constitution of space, landscape, *and* viewing subject—all at once.<sup>60</sup> Displaying picturesque, Romantic Sublime, and even Naturalist influences, these images trace discursive and aesthetic forces shaping spatial and subject formations in stereographic form. Importantly, Flora’s stereographs redeploy these forces, usually coded European, to exoticize European landscapes and pauperize European subjects. As such, her stereographs oscillate between the imperatives of recording and pictorializing Europe, between attesting to certain

---

<sup>58</sup> CRARY, *op. cit.*, pp. 123-124.

<sup>59</sup> TROTTER, *op. cit.*, p. 41.

<sup>60</sup> HOLMES, *op. cit.*, p. 77.

“truths” available to her as she traveled the Old World, and appropriating the latter with artistic and affective conventions in her photographic practice.

### Works Cited

- ANDREWS, Malcolm. “The Metropolitan Picturesque.” In: Copley, Stephen (ed.). *The Politics of the Picturesque*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 282-298.
- BELTRÃO, María. Letter to Manoel Oliveira Lima. 2 Apr 1897. Correspondence Collection Box B2, folder 3, Oliveira Lima Library, The Catholic University of America, Washington DC.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion*. New York: Verso, 2007.
- COSGROVE, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. London: Croom Helm, 1984.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Boston: MIT Press, 1992.
- CRUZ GOUVÊA, Fernando da. *Oliveira Lima: uma biografia*. Recife: Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, 1976.
- FOWLES, Jib. “Stereography and the Standardization of Vision,” *Journal of American Culture*, n. 17.2, 1994, pp. 89-93.
- GILPIN, William. *Three Essays*. London: R. Blamire, 1792.
- HENRICH, Nathalia. *Ser ou não ser antiamericano? Os Estados Unidos na obra de Oliveira Lima*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.
- \_\_\_\_\_. Personal interview. 22 March 2019.
- HOLMES, Oliver Wendell. “The Stereoscope and the Stereograph.” In: Trachtenberg, Alan (ed.). *Classic Essays on Photography*. New Haven: Island Books, 1980, pp. 71-82.
- HUGUENIN PEREIRA, Ana Carolina. “A escrita feminine no século XIX: as Cartas de Flora de Oliveira Lima e Eufrásia Teixeira Leite,” *Gênero*, vol. 5, n. 1, 2004, pp. 111-141.

- KRAUS, Rosalind. "Photography's Discursive Spaces," *Art Journal*, vol. 42, n. 4, 1982, pp. 311-319.
- MACEDO, Neusa Dias de. *Bibliografia de Manuel de Oliveria Lima*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1968.
- MENDES FLORES, Teresa. "Maria Pia Fecit," *Comunicação e Sociedade*, n. 32, 2017, pp. 123-145.
- MRAZ, John. *Photographing the Mexican Revolution*. Austin: University of Texas Press, 2012.
- OSBORNE, Peter. *Travelling Light: Photography, Travel, and Visual Culture*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- PETROBRUNO, Sheenagh. "The Stereoscope and the Miniatura," *Early Popular Visual Culture*, vol. 9, n. 3, 2011, pp. 171-190.
- PLUNKETT, John. "'Feeling Seeing': Touch, Vision, and the Stereoscope," *History of Photography*, vol. 37, n. 4, 2013, pp. 389-396.
- \_\_\_\_\_. "Selling stereoscopy, 1890-1915," *Early Popular Visual Culture*, vol. 6, n. 3, 2008, pp. 239-255.
- REDFORD, Bruce. *Venice and the Grand Tour*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- SEKULA, Allan. "The Body and the Archive," *October*, n. 39, 1986, pp. 3-64.
- SENNETT, Richard. *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*. New York: Norton, 1994.
- SMITH, Lindsay. *The Politics of Focus: Women, Children and Nineteenth-Century Photography*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- TAYLOR, John. *A Dream of England: Landscape, Photography, and the Tourist's Imagination*. Manchester: Manchester University Press, 1994.
- TRACHTENBERG, Alan. *Reading American Photographs*. New York: Hill and Wang, 1990.
- TROTTER, David. "Stereoscopy: Modernism and the 'Haptic,'" *Critical Quarterly*, vol. 46, n. 4, 2004, pp. 38-58.

STRAIN, Ellen. "Exotic Bodies, Distant Landscapes: Touristic Viewing and popularizad Anthropology in the Nineteenth Century" *Wide Angle*, vol. 18, n. 2, 1996, pp. 70-100.

ZEBALLOS, E.S. *Mujeres notables de Sud América*. Buenos Aires: Schenone Hnos., 1921.

---

**Date of reception:** 26th April 2022

**Date of acceptance:** 28th October 2022

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/a4zrmubne>

**How to cite this article:**

OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. "Flora de Oliveira Lima's Pictures: Stereography, the Picturesque, and the Romantic Sublime", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 91-113. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/401>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Juan Sebastián Ospina León** is the author of *Struggles for Recognition: Melodrama and Visibility in Latin American Silent Film* (University of California Press, 2021). His research focuses on late-nineteenth century and early twentieth-century visual culture. E-mail: [jsospinaleon@gmail.com](mailto:jsospinaleon@gmail.com).

# Ricardo Méndez Calderón y las visiones de una ciudad del cine, 1912-1916

María García Chávez \*

**Resumen:** Ricardo Méndez Calderón incursionó en la actividad cinematográfica en la ciudad de Zacatecas a inicios de la segunda década del siglo XX. En su labor como empresario del cine llegó a ofrecer el servicio de “manufactura de películas para cine de asuntos históricos”, estableció el primer recinto de exhibición en la localidad denominado Cine y dio cuenta de su perspectiva como espectador. Las visiones de Méndez Calderón sobre Zacatecas como una ciudad del cine, permiten perfilar a un individuo preocupado por el encapsulamiento del transcurrir urbano y las relaciones que la ciudad era susceptible de entablar con el cine, en al menos dos sentidos: la ciudad como recipiendaria de espacios de proyección y como lienzo de movimientos cotidianos o extraordinarios.

**Palabras clave:** ciudad, cine, empresario, espectador

---

## Ricardo Méndez Calderón and the visions of a film city, 1912-1916

**Abstract:** Ricardo Méndez Calderón ventured into the cinematographic activity in the city of Zacatecas at the beginning of the second decade of the twentieth century. In his work as a film entrepreneur, he offered an “historical films production service”, he established the first proper cinema in the town, and he gave an account of his perspective as a spectator. Méndez Calderón's visions of Zacatecas as a city of cinema allow us to delineate an individual concerned with the encapsulation of urban life and the relations that the city was susceptible to establish with cinema in at least two senses: the city as a recipient of projection spaces and as a canvas for daily or extraordinary movements.

**Keywords:** city, cinema, entrepreneur, spectator

---

## Ricardo Méndez Calderón e as visões de uma cidade cinematográfica, 1912-1916

**Resumo:** Ricardo Méndez Calderón aventurou-se na actividade cinematográfica na cidade de Zacatecas no início da segunda década do século XX; no seu trabalho como empresário cinematográfico veio oferecer o serviço de “produção de filmes para o cinema de temas históricos”, estabeleceu o primeiro local de exibição na cidade chamado Cine, e deu a conhecer a sua perspectiva como espectador. As visões de Méndez Calderón de Zacatecas como cidade do cinema permitem-nos traçar o perfil de um indivíduo preocupado com o encapsulamento da vida urbana e as relações que a cidade era susceptível de estabelecer com o cinema em pelo menos dois sentidos: a cidade como receptora de espaços de projecção e como tela para movimentos quotidianos ou extraordinários.

**Palavras chave:** Palavras-chave: cidade, cinema, empresário, espectador

**E**n los primeros años del siglo XX, la ciudad de Zacatecas, capital del estado del mismo nombre, ubicado en el centro norte de México, transitaba hacia el proceso de modernización urbana, en correspondencia con la inserción de las ciudades mexicanas en el mismo.<sup>1</sup> Aunque la capital zacatecana se incorporó de manera tardía en determinadas transformaciones, su desarrollo paulatino da cuenta de una ciudad en expansión o una que aspiraba a sumarse a la urbanidad, a través de su organización y distribución.

Pese a que las transformaciones estructurales en cuestión urbanística fueron pocas, la preocupación por la imagen de la ciudad tanto al exterior como al interior, en los distintos niveles de gobierno y en los habitantes de la ciudad, fue una constante. Esta ciudad de carácter minero comenzaba a diversificar sus operaciones hacia el comercio y su desenvolvimiento estuvo enmarcado por una actividad comercial intensa en la que los giros comerciales relacionados con el cine y la fotografía, marcaron una de las pautas.

En cuanto a las diversiones públicas, “aunque las festividades religiosas continuaban siendo uno de los pasatiempos más importantes [...] las diversiones de la sociedad zacatecana adquirieron un carácter más mundano”.<sup>2</sup> Si bien la atención no sólo estuvo centrada en el cinematógrafo, éste no dejó de estar presente o vinculado con algunas prácticas, entre ellas, las denominadas actividades precinematográficas.<sup>3</sup> Las disolvencias, los autómatas, el fonógrafo, y las siluetas zacatecanas<sup>4</sup> le antecedieron en cuanto a técnica y temática; todavía después de su llegada en 1898, las funciones de

---

<sup>1</sup> MEDINA LOZANO, Lidia. *El tránsito urbano hacia la modernidad. Proceso de transformación en Zacatecas (1877-1910)*. Zacatecas: UAZ/ Texere Editores, 2012, p. 24.

<sup>2</sup> FLORES OLAGUE, Jesús (coord.). *Breve historia de Zacatecas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 145.

<sup>3</sup> NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel. “Precine y cinematógrafo en Zacatecas, (1902-1910)”. En: Narvárez Torregrosa, Daniel (coord.). *Los inicios del cine*. México: Plaza y Valdés Editores, 2004.

<sup>4</sup> FERNÁNDEZ LEDESMA, Gabriel. “Siluetas zacatecanas”. En: Rodríguez Martínez, J. Francisco (selección y notas). *Viñetas de Zacatecas*. Zacatecas; Instituto Zacatecano de Cultura, 1994, p. 72.

este tipo de aparatos –que involucraban diversos efectos capaces de ilusionar las pupilas de los espectadores más avisados– continuaron, al menos hasta la primera década del siglo XX.

La actividad cinematográfica en la localidad fue profusa, sin embargo, esa característica no interfirió en la puesta en marcha de otros espectáculos que, aunados a las diversas funciones de precine, habían constituido la oferta cultural en la ciudad. Entre estas diversiones se destacaron el circo, los toros, los deportes y el teatro. Mientras que, a principios de siglo, dichas representaciones ocuparon la mayoría de los espacios, hacia 1912 el cinematógrafo fue posicionándose como una de las atracciones principales.

Otras prácticas de la vida cultural en la ciudad de Zacatecas estuvieron integradas por un ambiente de veladas y tertulias, cuyos programas llegaron a contemplar exhibiciones cinematográficas. Así, las actividades de solaz e instrucción, constituyeron dos grupos con intersecciones determinadas. Por un lado, las diversiones públicas, categorizadas (sobre todo por los redactores en la prensa local) como espectáculos, es decir, en la vertiente del entretenimiento en la que, pese al acceso amplio, interfieren el poder adquisitivo y la voluntad. Por el otro, las veladas y tertulias, a las que además de la recreación, se sumó la generación de conocimiento basado en la circulación y generación de nuevas ideas.

El periodo 1912-1916 representó el asentamiento del cinematógrafo en la ciudad, el surgimiento y establecimiento de empresarios cinematográficos locales, cuya principal característica reside en que antes (e incluso de forma simultánea) de incursionar en la exhibición cinematográfica se dedicaban a otro tipo de labores no relacionadas con el nuevo arte-espectáculo. Algunos empresarios ya tenían historia en la contratación de compañías teatrales. Otros habían laborado en los más diversos oficios, como en el caso de Antonio Kuri, que administraba un billar que luego

reconstruyó y reconvirtió en el *Salón Azul*.<sup>5</sup> Mientras este recinto se encontraba en un punto álgido, Kuri, además de traer las novedades del espectáculo, vendía arados. El propio Ricardo Méndez Calderón, que era mecánico electricista y relojero, decidió especializarse en varias vertientes del cine.

El cine fue un fenómeno cultural de implicaciones en el plano de las ideas. A saber, la Toma de Zacatecas sirvió como material filmográfico y, durante el lapso del suceso, las funciones de cine persistieron. Como muestra se encuentra la anécdota del gobernador interino J. Guadalupe González, quien veía algunas vistas en el Teatro Calderón mientras comenzaron a escucharse fuertes detonaciones en el cerro de La Bufa. A pesar del escándalo que se armó por el ruido, ante el cual decidió acudir a ver lo que sucedía, su esposa y demás asistentes continuaron en el recinto, viendo cine. Tan paulatinas son las revoluciones culturales que es preciso ver con detenimiento y enfoque detallado sus cambios y permanencias.

### **Preludio**

En sus inicios, el cinematógrafo remitió a la modernidad, a la novedad, a las vísperas del nuevo siglo. La atención de los primigenios espectadores era captada a través de la innovación y las primicias; no siempre se buscó a las vistas en las que se pudiera conocer un lugar o una costumbre de algún escenario lejano, sino también lo filmado en las localidades, el interés sustancial consistía en el reflejo de la realidad inmediata. De esta forma, una suerte de cinematografía local se forjó un sitio entre lo capturado en la capital y en el extranjero.

---

<sup>5</sup> El Salón Azul fue inaugurado el 6 de abril de 1912. A partir de esta fecha, diversas variables relacionadas con el cine cambiaron, entre ellas, la publicación periódica de publicidad en torno a las proyecciones cinematográficas, la distinción de la figura del empresario local, aquel que, sin experiencia previa en el ramo, pero sí en la actividad comercial, comenzó a dedicarse a la exhibición. El propietario del Salón fue Antonio Kuri, emigrado libanés, hijo de Rached Kuri y Latifé Kuri.

El precursor de la historia del cine mexicano José María Sánchez García, habla de la figura trinitaria del empresario, productor y director, como en los casos de Salvador Toscano y Enrique Moulinié.<sup>6</sup> Esta figura tuvo su remanente local en Ricardo Méndez Calderón, que fue uno de los principales empresarios establecidos en la ciudad de Zacatecas durante la segunda década del siglo XX. En la relación que mantuvo con el cine, siempre se mostró interesado en ofrecer a los públicos programaciones atractivas, a través de aparatos modernos que brindaran proyecciones de calidad. Además de su visión multifacética de empresario, también podemos añadir su consideración como director, espectador y habitante de la ciudad.

Hijo de Amador Méndez y Elena Calderón, Méndez Calderón nació en Fresnillo, Zacatecas, el 4 de septiembre de 1881. Se casó con Concepción Raigoza, con quien tuvo tres hijos. A principios del siglo XX, dedicaba sus días a la mecánica y la relojería, tenía un taller llamado *El Cronómetro* en una de las principales arterias de la ciudad, la calle de Tres Cruces, prolongación que continuaba a una de las vías más simbólicas y arraigadas en el entramado urbano local: la Avenida Hidalgo.

El nombre de Méndez Calderón se imbrica con el del cinematógrafo y el de la ciudad de manera consistente, alrededor de 1912. Este año fue un parteaguas en la historia local del cine, en correspondencia con la inauguración del segundo recinto para exhibiciones fijas: el Salón Azul. Si bien desde 1910 hay noticias de un espacio dedicado (en buena medida) a las proyecciones, denominado Teatro Variedades, no es hasta la abertura del Azul que, aparecen ciertas especificidades:

1. La inauguración de un lugar especializado para las exhibiciones cinematográficas (aunque no se descartaron las presentaciones de otras variedades).

---

<sup>6</sup> SÁNCHEZ GARCÍA, José María. Compilación, introducción e índices Federico Dávalos Orozco y Carlos Arturo Flores Villela. *Historia del cine mexicano (1896-1929) Edición facsimilar de las crónicas de José María Sánchez García*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013. Sánchez García afirma que la llegada del cine a la ciudad de Zacatecas se debió a Salvador Toscano.

2. El cambio en el sentido de las proyecciones, antes de su apertura, éstas se realizaban en sentido inverso, es decir, el proyector detrás del lienzo.
3. La vigilancia en el cumplimiento de las medidas de seguridad e interacción dentro del recinto.
4. La asociación del recinto con grupos específicos, en este caso del alto clero, por lo cual la exhibición de las vistas era supervisada por Manuel Ocampo, médico-director del Hospital de San Juan de Dios.<sup>7</sup>

En años previos al Azul, los públicos de la ciudad encontraban en el conjunto de variedades presentadas en teatros, carpas y salones la mayor fuente de entretenimiento. Debido a su situación ferroviaria, Zacatecas comenzó a figurar como uno de los puntos de más afluencia de compañías itinerantes y, la mayor parte de la actividad cinematográfica que llegó a la ciudad, correspondió a la trashumancia.

La inauguración del Azul aumentó el sentido de competencia y la viabilidad de dedicarse al cine desde la mirada del empresario y, por ende, la demanda del Teatro Calderón, que, a la fecha, había sido el único espacio activo desde la primera función cinematográfica en 1898. No obstante, los usos del teatro no se limitaron a las exhibiciones, de manera constante era arrendado para funciones de diversas variedades y para eventos de carácter social y cultural (reuniones de asociaciones, tertulias, conferencias).

Las funciones de cinematógrafo en el Calderón provocaron una serie de desperfectos y alteraciones físicas. Debido al estado en el que el teatro quedaba después de las proyecciones y al grado de peligro que el aparato representaba para las autoridades, las exhibiciones fueron suspendidas durante algunos periodos. Este hecho es significativo si consideramos que, a partir de su clausura intermitente, surgieron nuevos espacios de exhibición en la ciudad.

---

<sup>7</sup> FLORES ZAVALA, Marco Antonio. *Antes de la batalla. Referencias al acontecer en la vetusta ciudad de Zacatecas (agosto de 1910-junio de 1914)*. México: Conaculta, 2014.

### Cuatro visiones: ciudad, cine, exhibición, expectación

La incursión individual de Ricardo Méndez Calderón en la actividad cinematográfica local, tuvo lugar el 28 de abril de 1912.<sup>8</sup> Teniendo en cuenta el estado y las condiciones del Teatro Calderón, optó por presentar algunas funciones con un aparato de su propiedad en la Plaza de San Pedro (hoy Hotel Quinta Real). Los costos de las entradas fueron menores a los que ofrecían tanto el Salón Azul como el Teatro Calderón, “a palco [...] diez centavos, sombra seis y sol tres”.<sup>9</sup> De acuerdo con la siguiente nota, después de las exhibiciones en San Pedro, Méndez Calderón llevó su aparato por todo el estado:

El activo e inteligente mecánico Sr. Ricardo Méndez Calderón antes de partir a una excursión que hará por el Estado para explotar su aparato cinematográfico, dará en la Plaza de San Pedro de esta ciudad una serie de exhibiciones (...) El programa a que se sujetará la función de hoy es de los más atractivos y divertidos y los precios de entrada no pueden ser más bajos, (...) siendo estos precios por tiempo voluntario, es decir, que se puede permanecer en la plaza desde las seis de la tarde hasta las once de la noche, con una sola entrada.<sup>10</sup>

La permanencia voluntaria fue una práctica recurrente en ese momento, a tal grado que los desperfectos en el Teatro Calderón se atribuían a los asistentes que solían quedarse más tiempo en el interior del recinto. A diferencia de las vistas que se exhibían en el Azul, cuyos tópicos solían contener tintes religiosos y moralizantes, la programación publicitada por Méndez Calderón como atractiva y divertida, da la pauta para interpretar una apertura temática. Aunque en la mayoría de los casos la selección estaba supeditada a la disponibilidad y a los costos de las casas distribuidoras, también obedecía a otros factores, entre los que podemos incluir el

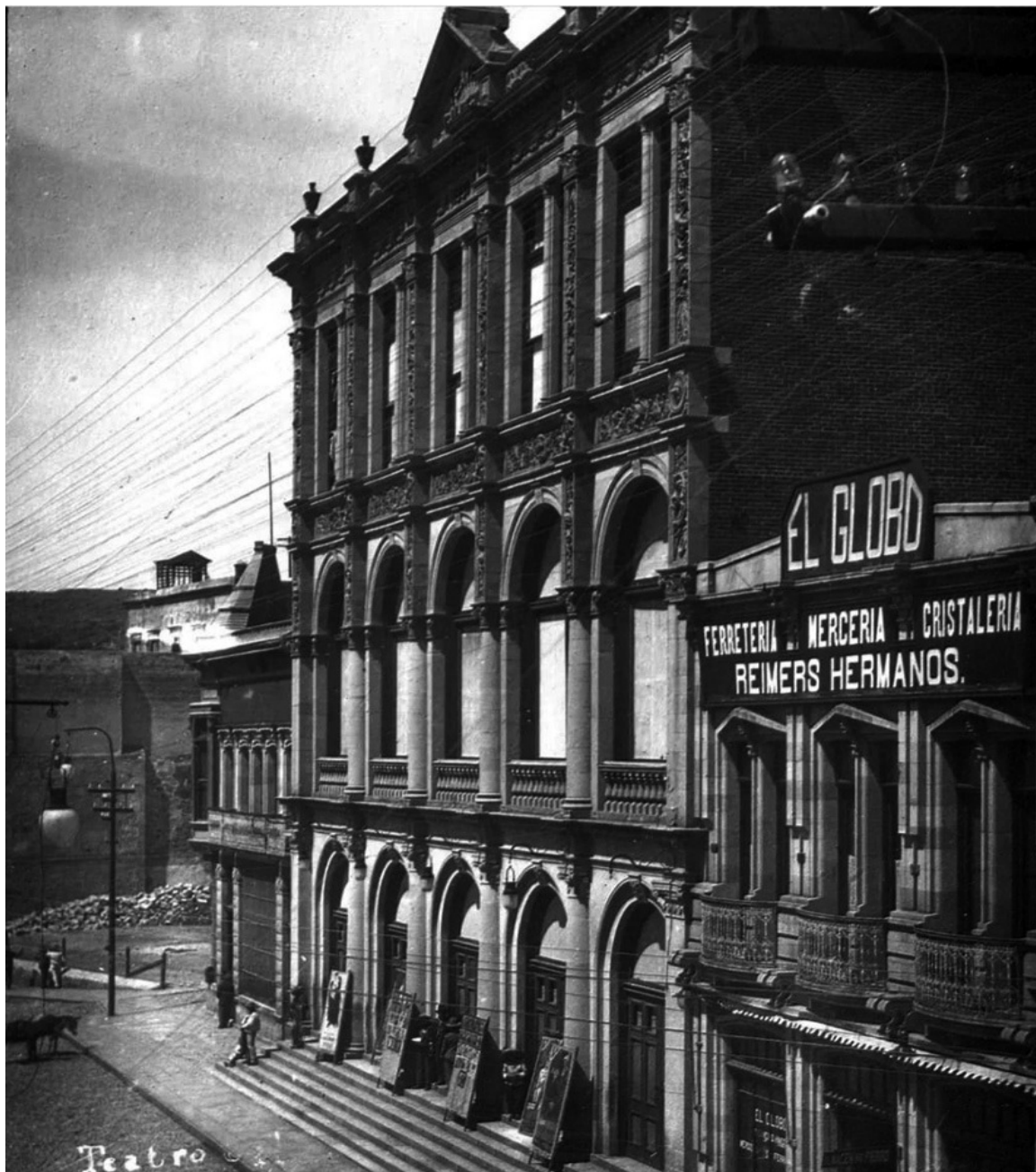
---

<sup>8</sup> Aunque existen referencias sobre la actividad cinematográfica de Ricardo Méndez Calderón desde diciembre de 1911, se parte de esta fecha en correlación a su constitución particular como empresario y la constancia en su vínculo con el cine hasta su fallecimiento. En nota publicada por *Revista de Zacatecas* el 31 de diciembre de 1911, se alude a su participación en la Empresa Cinematográfica denominada Méndez Calderón y Fernández, a través de la cual ofrecieron algunas funciones en el Teatro Calderón.

<sup>9</sup> *Revista de Zacatecas*, abril 28 de 1912, p. 2

<sup>10</sup> *Idem.*

gusto de los empresarios y el afán por otorgarle relevancia cultural a la ciudad, según lo demuestran determinados documentos,<sup>11</sup> notas y anuncios periodísticos.



El Teatro Calderón, ca. 1915. En la fotografía se observan las carteleras en las que se publicitaba la programación fílmica. Autor: E. G. T. Fuente: Colección particular, a través de @zacatecas\_historico.

<sup>11</sup> En las solicitudes que Ricardo Méndez Calderón dirigió al Ayuntamiento de la capital zacatecana, alude a la necesidad de considerar tanto la importancia cultural de la ciudad como de sus habitantes, en un nexo estrecho e ineludible entre ambos y su relación con el cinematógrafo, es decir, los espacios de exhibición y los espectadores.

La situación de los permisos para exhibiciones en el Teatro Calderón supuso para Méndez Calderón la necesidad de concebir nuevos espacios, por lo que pensó en la construcción de un teatro de segundo orden (según él mismo lo denominó). El 7 de mayo de 1912 solicitó al Ayuntamiento un permiso para la edificación de un nuevo recinto conforme al antiguo plano del Teatro Variedades de la Plaza 5 de mayo (hoy Jardín Independencia). El deseaba construir su teatro de segundo orden en la Plaza de la Loza (actualmente Genaro Codina).<sup>12</sup> El nuevo espacio estaría dedicado a distintas variedades, entre las que se encontraba el cinematógrafo. En el escrito, Méndez Calderón señala la necesidad de la adaptación de este lugar “para el público de una población de la importancia de ésta”.<sup>13</sup> El argumento puede ser interpretado desde múltiples perspectivas:

1. La consideración del propio Méndez Calderón acerca de la ciudad como recipiendaria de la diversidad de espectáculos públicos y las últimas novedades en el ámbito.
2. La asociación inherente del cinematógrafo a la modernidad y, por ende, a la sensación de adelanto y progreso. Sobre todo, si tenemos en cuenta que, desde mediados del siglo XIX hasta ya entrado el siglo XX, “con ligeras variables temporales, la mayoría de las ciudades mexicanas aspiró a transitar a la modernidad”.<sup>14</sup>
3. La necesidad de más recintos de exhibición en correspondencia con el buen recibimiento de los públicos y las posibles pautas de frecuencia e intensidad en la asistencia cinematográfica.
4. El apego por la ciudad, su ciudad, una ciudad que podría ser del cine.

Méndez Calderón menciona haber adjuntado a su petición unos planos en los que se señalaba una reestructuración de fondo, puesto que, para cumplir con las medidas

---

<sup>12</sup> Archivo Histórico Municipal de Zacatecas (en adelante AHMZ), Fondo Jefatura Política, Serie Licencias y Permisos, “Ricardo Méndez Calderón solicita permiso”, 7 de mayo de 1912.

<sup>13</sup> *Idem.*

<sup>14</sup> MEDINA LOZANO, *op. cit.*, p. 23.

adecuadas para el recinto, era necesaria una reducción de las calles laterales, sin embargo, advertía que éstas no se verían afectadas. De acuerdo con la Comisión de Ornato y Diversión a la que pasó el dictamen, la reconstrucción del teatro de segundo orden ocasionaría tráfico incontrolable en esa parte de la ciudad, considerada una zona de gran movilidad, por lo cual, la solicitud no fue concedida.

En el sentido de configuración urbana, las autoridades determinaron que la construcción del espacio no era viable; en primer lugar, por las propias condiciones de la ciudad, lo cual explica que la edificación de estos espacios haya sido tardía y que, en su lugar, los recintos de exhibición correspondieran a inmuebles adaptados de algún uso previo. En segunda instancia, pudo deberse también a la disyuntiva entre el arte y el espectáculo que presentó el cinematógrafo durante este periodo.

Ante la negativa de la Comisión de Ornato y Diversión, unos meses más tarde, el 25 de octubre de 1912, Ricardo Méndez volvió a escribir al Ayuntamiento, esta vez para pedir se le permitiera adaptar el vestíbulo del Teatro Calderón para funciones de cinematógrafo. Aseguraba que el proyector se colocaría “en una caseta de cartón incombustible, idéntica a la [...] del Salón Rojo de la capital de la República”<sup>15</sup> para evitar cualquier posibilidad de incendio. El único cambio repentino sería el mobiliario que se instalaría para los asistentes, también se comprometía a dejar libre el espacio cuando así le fuese solicitado. La petición le fue denegada, puesto que, las presentaciones de cinematógrafo en el Calderón continuaban prohibidas en consonancia con el deterioro físico que había sufrido el teatro.

Las peticiones de arrendamiento del Teatro Calderón reaparecieron en 1914. En noviembre de ese año, Miguel Kuri Auad propietario de la mercería, perfumería y sedería “La Gran Barata”,<sup>16</sup> ubicada en el Mercado Principal, solicitó el ‘Coloso’ por

---

<sup>15</sup> AHMZ, Fondo Jefatura Política, Serie Licencias y Permisos, “Ricardo Méndez Calderón solicita permiso para dar exhibiciones”, 25 de octubre de 1912.

<sup>16</sup> De manera general, los empresarios locales de cinematógrafo se dedicaban a otros pequeños negocios, sobre todo en el comercio.

tres meses para todo tipo de espectáculos. Pese a que desconocemos la resolución, al parecer la respuesta fue positiva, puesto que, en diciembre, mientras Ricardo Méndez Calderón exponía el interés por rentar el teatro, señalaba como argumento que la empresa (Kuri Auad) que lo tenía ocupado, no había cumplido con las especificaciones mínimas de las cláusulas de arrendamiento del recinto.

Méndez Calderón se propuso mejorar el contrato que la empresa de Miguel Kuri tenía pactado con el Ayuntamiento. Para ello, ofreció pagar una cantidad mayor por concepto de renta (150 pesos mensuales durante dos años) y otorgarle a la Asamblea la posibilidad de ocupar el teatro para otros eventos, entre los cuales no se menciona el cinematógrafo, es decir, resevándose un tipo de exclusividad para las funciones de cine. Un apunte fundamental en las cláusulas del solicitante es el tiempo de anticipación (ocho días) con el que se le debía avisar que el teatro sería ocupado, así tendría oportunidad de interrumpir el envío de películas, y ahorrarse el costo que suponía el traslado de éstas.

Una de las principales preocupaciones respecto al cinematógrafo fue la seguridad de los espectadores, el manipulador y toda persona involucrada en las proyecciones, debido al carácter inflamable de las películas hechas de celuloide. En la mayor parte de los casos, los empresarios que solicitaban algún permiso para funciones de cinematógrafo describían las condiciones en las que se desarrollarían éstas. En el contrato, Méndez Calderón alude a la modernidad de la caseta de proyección “de lámina de fierro y asfalto [...] contra incendios”.<sup>17</sup>

La Asamblea aceptó casi en su totalidad las cláusulas de Méndez Calderón y se añadieron algunas más en relación a una multa por 500 pesos en caso de incumplimiento de contrato. El mismo sería forzoso para ambas partes durante un año, además el solicitante le otorgaría al organismo 200 boletos de cortesía para los niños del Hospicio o los de mejores calificaciones en escuelas primarias. Por lo

---

<sup>17</sup> AHMZ, Fondo Jefatura Política, Serie Licencias y Permisos, “Ricardo Méndez Calderón solicita el Teatro Calderón”, 22 de diciembre de 1914.

anterior, es evidente que en la mayoría de las funciones existía un horario para los públicos infantiles.

Las adiciones de mayor trascendencia al contrato tienen que ver con la sutil censura que se manejó desde la introducción del cine en la ciudad. No obstante, es a partir de la resolución que se le da a Méndez Calderón en enero de 1915, que se menciona la figura de un “perito revisor” quien se aseguraría de la moralidad de las vistas en caso de creerse conveniente, además de la recomendación de “un aparato de último modelo con cajas de seguridad y condensadores”.<sup>18</sup> Pese a la observación sobre la conveniencia de otro tipo de caseta, la orden estipulaba que se usara una igual a la que en ese momento tenía el Teatro: de mamposterías, “en el lugar que acordara el arrendatario y el suscrito, y en vista del lugar y demás condiciones que se requieren para precaverse de un incendio”.<sup>19</sup>

Méndez Calderón tenía un grado de predilección por el cinematógrafo, desde que su nombre aparece en nuestra historia se muestra pujante por establecer en la capital zacatecana las proyecciones constantes. Al comenzar el año de 1916, en una hoja membretada, en cuyo encabezado escribe: “El Cronómetro Joyería, Relojería y Platería. Ricardo Méndez Calderón. Tres Cruces No. 30. Zacatecas, México”<sup>20</sup>, pidió reanudar sus funciones de cinematógrafo en el Calderón, pues éstas se habían suspendido debido a la visita de Venustiano Carranza a la ciudad.

Es probable que el teatro haya sido el recinto en el que se recibiera a Carranza, en el texto se habla de un adorno que Méndez Calderón solicitaba se quitara en caso de permitirle reanudar sus funciones. La urgencia del también empresario era apremiante, según apunta, el mantenimiento del personal, el teatro y la contratación de películas le costaba 40 pesos diarios.

<sup>18</sup> AHMZ, Fondo Jefatura Política, Serie Licencias y Permisos, “Cláusulas para el arrendamiento del Teatro Calderón”, enero de 1915.

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> AHMZ, Fondo Contemporáneo I, Serie Espectáculos Públicos, “Ricardo Méndez Calderón quiere reanudar temporada en el Teatro Calderón”, 3 de enero de 1916.

Más allá del encabezado y el cuerpo del documento, este texto nos ofrece en una columna del lado izquierdo los indicadores de lo que parece ser una vocación para Méndez Calderón, pues señala los servicios y relaciones que tenía respecto al cinematógrafo. A manera de lista, también membretado, se lee:

“Compra y Venta de Aparatos y Accesorios para Cinematógrafo, Manufactura de Películas para Cine de Asuntos Históricos, Servicio de Alquiler de Películas a Precios Moderados, Propietario Exclusivo de la Interesante película histórica mexicana en 10 partes, 3000 metros, titulada: 4 años de Revolución en México, de Aquiles Cerdán a nuestros días. Única película en donde aparece el Ataque y Toma de Zacatecas el 23 de junio de 1914”.<sup>21</sup>

Es claro que Méndez Calderón era un empresario del cine, pero también un técnico interesado en las novedades y avances del aparato mismo, además un incipiente conservador del material fílmico y, sobre todo, un director (incluso cinefotógrafo si él manejaba la cámara) de una vertiente temática del cine (el documental), un ojo que observaba y capturaba la realidad urbana. Un amante del cine que, de forma necesaria e ineludible, era espectador.

Las posibilidades de los servicios que apunta en sus solicitudes son plurales y diversas:

1. La compra-venta de aparatos y accesorios para cinematógrafo nos remite a su experiencia técnica. Si bien su pericia provenía de otras áreas como la relojería y la mecánica, de alguna manera estaba familiarizado con los procedimientos manuales de ciertos dispositivos.
2. La manufactura de películas para cine de asuntos históricos parece ser uno de los aspectos más trascendentales en correlación con el vínculo establecido entre Méndez Calderón, el cine y la ciudad.

---

<sup>21</sup> *Idem.*

3. El servicio de alquiler de películas da cuenta de al menos dos aspectos: una colección particular filmada por él o el conocimiento del compás de la distribución nacional, regional y/o local.
4. La posesión de la película *4 años de Revolución en México* no sólo responde a su interés por el devenir histórico de la ciudad, sino al tipo de filmes que iba recopilando.

El 19 de enero de 1916 se le notificó que debía entregar el Teatro que tenía arrendado, pero él se encontraba en la Ciudad de México y no pudo atender de manera inmediata a la notificación. En ésta se indicaba la ubicación de la caseta de mampostería donde se colocaba el cinematógrafo, en la primera de palcos. Si bien el proyector no quedaba por completo atrás de los espectadores, se trataba de un acomodo más similar al del cine contemporáneo o al del Salón Azul.

Luego de la exhibición en la Plaza de San Pedro, de las temporadas en el teatro principal, de la solicitud para construir su teatro de segundo orden y de introducirse de lleno en el mundo y negocio que representaba el cinematógrafo, Ricardo Méndez Calderón informó al Ayuntamiento sobre la apertura de una sala de exhibición que, estaría ubicada en su casa, pedía se resolviera de inmediato su demanda pues ya estaba todo preparado para la inauguración, a efectuarse el 29 de abril de 1916.

El Cine Méndez Calderón fue el primer espacio de proyección en la ciudad en denominarse como cine. Como el mismo Ricardo Méndez señala: “mi Cine, situado en el Jardín Hidalgo de esta ciudad con el nombre Cine Méndez Calderón”.<sup>22</sup> Aunada a la incipiente denominación, el recinto estuvo dedicado casi por completo a la exhibición de películas y afines (anuncios y noticias cinematográficas), salvo una excepción en la que se presentó un prestidigitador. Parece ser que el apelativo dado al Cine Méndez Calderón, lo separó (no por completo) de algunos apegos, por ejemplo, hacia el teatro. Así, se consolidó la conformación del segundo cine moderno en la localidad. El primero fue el Salón Azul –debido al cambio que hizo en el orden de las

---

<sup>22</sup> AHMZ, Fondo Contemporáneo I, Serie Espectáculos Públicos, “Permiso para la apertura del Cine Méndez Calderón”, 20 de abril de 1916. El Jardín Hidalgo corresponde a la actual Plaza de Armas.

proyecciones—, no obstante, el Cine Méndez Calderón fue el primer espacio en autodenominarse cine y en ser de uso exclusivo para para proyecciones cinematográficas. Luego del establecimiento del Cine Méndez Calderón, el Salón Azul cambiaría su nombre a Cine Salón Azul.



Jardín Hidalgo y Calle de Tres Cruces, ca. 1910. En este corredor se ubicaría el Cine Méndez Calderón.  
Autor: José María Aguilar. Fuente: Colección particular, a través de @zacatecas\_historico.

Méndez Calderón fue uno de los primeros empresarios que se interesó en el cine por el cine, motivo por el cual intentaba ofrecer al espectador y a los públicos de su establecimiento las películas con mayor reconocimiento internacional. A finales de agosto de 1916, “para corresponder al público que diariamente le [favorecía] (...) y deseando dar a conocer a la sociedad zacatecana uno de los más ruidosos éxitos de la cinematografía moderna” contrató “la sentimental y hermosa cinta de indiscutible mérito y verdadero gran arte, dividida en ocho partes, titulada: *Cabiria*”.<sup>23</sup> La película

<sup>23</sup> *La Voz de Zacatecas*, 30 de agosto de 1916, p. 1.

llegó al Cine Méndez Calderón dos años después de su estreno en Italia y el péplum<sup>24</sup> de 200 minutos no pudo sino haber impactado en la pupila del espectador embrionario. En ella, las aventuras épicas de una niña (con el mismo nombre de la película) se combinan con la magnificencia de la puesta en escena. El guion se atribuía a Gabrielle D'Annunzio, en lugar de al director Giovanni Pastrone, “hoy está, sin embargo, fuera de toda duda la autoría de Pastrone [...] a la sazón director de producción de Italia Film, fue el autor, no sólo de la idea, sino también del guion, un proyecto tan ambicioso requería nombres ilustres a su frente. Fue así como el gran poeta Gabriele D'Annunzio” fue “durante mucho tiempo considerado –con el beneplácito de Pastrone– el responsable máximo del film”<sup>25</sup>.

Aun cuando no hay más referencias acerca del cine seleccionado, ofrecido y visto por Méndez Calderón, los apuntes que hace sobre esta película y su relación con los públicos locales dan cuenta de su proceso como mediador y eje vinculante entre los espacios de exhibición (el Cine Méndez Calderón), el lugar que éste ocupaba en la ciudad, los espectadores habitantes de la localidad y el cinematógrafo como elemento entrelazado con lo urbano, no sólo en lo que concierne a lo espacial, sino también en la carga semiótica de su constante resignificación.

El empresario murió de tifo el 26 de octubre de 1916. Sabemos que el Cine Méndez Calderón se había constituido como negocio familiar puesto que, luego de su muerte, el recinto se mantuvo a flote en manos de la viuda María Concepción Raigoza hasta marzo de 1917, fecha en la que escribió al Ayuntamiento para solicitar se le condonaran los impuestos por exhibiciones. El objetivo era mantener el cine en funcionamiento y, aunque en la respuesta de las autoridades se alude a las características moralizantes y educadoras del Méndez Calderón, la petición no fue aprobada.

---

<sup>24</sup> El péplum es el género cinematográfico de la monumentalidad, en el que, por lo general, se presentan historias de la Roma y Grecia antiguas. Destaca lo elaborado y la grandiosidad de los escenarios (sean reales o de *studio*), además del uso de miles de extras.

<sup>25</sup> ANGULO, Jesús y Vittorio Martinelli. “Las películas del ciclo”, *Nosferatu. Revista de cine*, n. 4, 1990 p. 54.

El Cine Méndez Calderón duró poco tiempo en activo, sin embargo, fue un espacio que nos permite observar un antes y un después, no sólo por sus alcances conceptuales y prácticos, sino por el reflejo explícito de una de las consideraciones de Ricardo Méndez Calderón hacia la ciudad y el cine: el establecimiento de espacios cinematográficos especializados en consonancia con el desenvolvimiento cultural y urbanita de la ciudad de Zacatecas.

### **Comentarios finales**

Sin duda, la relación que Méndez Calderón estableció con el arte/espectáculo fue más allá del vínculo empresarial. A través de su mirada, podemos perfilar a un individuo preocupado por el encapsulamiento del transcurrir en la ciudad y los vínculos que ésta era susceptible de entablar con el cine, en particular como germen de espacios de proyección conforme a las características culturales de la Capital y como escenario en el que tenían lugar oscilaciones habituales e insólitas, susceptibles de ser capturados por el ojo avisado.

En una ciudad como Zacatecas que, durante las primeras décadas del siglo XX, encontró sus características esenciales en la producción minera y en el primigenio desarrollo del comercio, la figura de Méndez Calderón representó una coyuntura en la historia local del cine. Aunque la actividad cinematográfica se afianzó de manera paulatina, la breve participación del empresario y espectador, contribuyó a una transformación en las prácticas y en las formas de concebir al cine.

Desde su perspectiva, el desarrollo técnico y estético del cine, debía corresponderse con las condiciones urbanas y culturales de la ciudad. Ese nodo de paralelismo entre la ciudad y el cine, entre el empresario y el espectador, reconfiguró las imágenes de lo cinematográfico en la localidad, de sus significaciones e implicaciones culturales y de las vertientes que éste podía seguir en un escenario situado, condicionado por el lugar y el tiempo, por las miradas y los ejercicios de contemplación.

Los destellos de sus vínculos con el cinematógrafo, nos muestran cómo veía en el espacio urbano distintas posibilidades correlacionadas con las particularidades del fenómeno del cine en el contexto local, las posibilidades de un lugar que también albergaba un conjunto de nudos entretejidos por las visiones de una ciudad del cine, sus visiones de una ciudad del cine.

### Referencias bibliográficas:

- ANGULO, Jesús y Vittorio Martinelli. “Las películas del ciclo”, *Nosferatu. Revista de cine*, n. 4, 1990 pp. 52-78.
- FERNÁNDEZ LEDESMA, Gabriel. “Siluetas zacatecanas”. En: Rodríguez Martínez, J. Francisco (selección y notas). *Viñetas de Zacatecas*. Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura, 1994.
- FLORES OLAGUE, Jesús (coord.). *Breve historia de Zacatecas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- FLORES ZAVALA, Marco Antonio. *Antes de la batalla. Referencias al acontecer en la vetusta ciudad de Zacatecas (agosto de 1910-junio de 1914)*. México: Conaculta, 2014.
- MEDINA LOZANO, Lidia. *El tránsito urbano hacia la modernidad. Proceso de transformación en Zacatecas 1877-1910*. Zacatecas: Editorial Texere, 2012.
- NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel. “Precine y cinematógrafo en Zacatecas, (1902-1910)”. En: Narváez Torregosa, Daniel (coord.). *Los inicios del cine*. México: Plaza y Valdés Editores, 2004.
- SÁNCHEZ GARCÍA, José María. Compilación, introducción e índices Federico Dávalos Orozco y Carlos Arturo Flores Villela. *Historia del cine mexicano (1896-1929) Edición facsimilar de las crónicas de José María Sánchez García*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

**Fuentes:**

Archivo Histórico Municipal de Zacatecas, Fondo Jefatura Política, Serie Licencias y Permisos.

Archivo Histórico Municipal de Zacatecas, Fondo Contemporáneo I, Serie Espectáculos Públicos.

*Revista de Zacatecas*, 1911, Zacatecas.

*Revista de Zacatecas*, 1912, Zacatecas.

*La Voz de Zacatecas*, 1916, Zacatecas.

---

**Fecha de recepción:** 1 de agosto de 2022

**Fecha de aceptación:** 28 de octubre de 2022

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/vodl8ydp>

**Para citar este artículo:**

GARCÍA CHÁVEZ, María. “Ricardo Méndez Calderón y las visiones de una ciudad del cine, 1912-1916”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 114-132. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/405>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **María García Chávez** es Doctora en Historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas, su línea de investigación versa en torno a la historia del cine, la formación de públicos, narrativa audiovisual y, estudios de recepción. Ha participado como ponente en congresos nacionales e internacionales sobre cultura visual, análisis cinematográfico y, públicos de cine. Ha publicado los artículos: “Un espectáculo en transición: la metamorfosis del espectador”; “José N. Orozco, un espectador con nombre y apellido” y “Nombrar a los desconocidos. Espectadores de cine en la ciudad de Zacatecas, 1904-1931”, además de varios artículos en periódicos de circulación local referentes al arte funerario y al cine mundial. En la actualidad, realiza una estancia posdoctoral en la Universidad Autónoma de Aguascalientes. E-mail: [clionautadaliniana@hotmail.com](mailto:clionautadaliniana@hotmail.com).

# El cinematógrafo se instala en Cali, Colombia

## Cambios en los espacios teatrales y disputas por el consumo artístico entre 1896 y 1918

Juan Carlos Chávez-Valencia \*

**Resumen:** La instalación permanente del cinematógrafo en la ciudad de Cali, Colombia, se desarrolló a través de disputas entre actores sociales locales que participaban en las funciones de exhibición. Este hecho fue un motivo para la difusión de discursos orientados a la legitimación de un orden social ideal del espacio teatral y cinematográfico. En este artículo se muestran las transformaciones en los teatros y el acondicionamiento de los primeros salones de cinematógrafo a partir de publicaciones en la prensa periódica local y se describe la fabricación de significados sociales acerca del espacio y la modelación del consumo artístico en la ciudad entre 1896 y 1918.

**Palabras clave:** teatros, salones de cinematógrafo, espacio social, consumo artístico.

---

### The cinematograph is installed in Cali, Colombia. Changes in theatrical spaces and disputes over artistic consumption between 1896 and 1918

**Abstract:** The permanent installation of the cinematograph in the city of Cali, Colombia, took place through disputes between local social actors who participated in the projections. This fact led to the dissemination of discourses aimed at legitimizing an ideal social order of the theatrical and cinematographic space. This article reconstructs the transformations in the theaters and the installation of the first cinemas based on publications in the local periodical press, and describes the fabrication of social meanings about space and the modeling of artistic consumption in the city between 1896 and 1918.

**Key words:** Theaters, cinematograph halls, social space, artistic consumption.

---

### O cinematógrafo está instalado em Cali, Colômbia. Mudanças nos espaços teatrais e disputas sobre o consumo artístico entre 1896 e 1918.

**Resumo:** A instalação permanente do cinematógrafo na cidade de Cali, Colômbia, desenvolveu-se através de disputas entre atores sociais locais que participaram das funções de exibição. Este fato foi um motivo para a divulgação de discursos que visavam legitimar uma ordem social ideal do espaço teatral e cinematográfico. Este artigo mostra as transformações nos teatros e a adaptação dos primeiros salões cinematográficos com base em publicações na imprensa periódica local, e descreve a fabricação de significados sociais sobre o espaço e a formação do consumo artístico na cidade entre 1896 e 1918.

**Palavras chave:** Teatros, salas de cinematógrafo, espaço social, consumo artístico.

Corrales de comedias, coliseos o teatros fueron algunas de las denominaciones utilizadas para referirse a los espacios usuales de las artes escénicas hasta finales del siglo XIX en Hispanoamérica.<sup>1</sup> Con el tiempo, estos espacios teatrales que se habían acondicionado para el público de las artes escénicas cambiaron significativamente su forma para adaptarse al nuevo fenómeno del cinematógrafo. Este novedoso espectáculo se fue haciendo permanente en las localidades hispanoamericanas, afectando las relaciones de sociabilidad entre los públicos consumidores que se disputaban un horizonte de expectativas éticas y morales. El presente artículo estudia este fenómeno en la ciudad de Cali, Colombia, un poblado que tuvo una naturaleza aldeana durante la colonia y gran parte del siglo XIX, pero desarrolló un crecimiento demográfico finisecular y una modernización relativa durante los primeros años del siglo XX.<sup>2</sup>

El espectador jugó un papel protagónico en la construcción social de los teatros del siglo XVIII, pues la transición de un público cortesano a uno burgués generó distintas condiciones de posibilidad para el modelado de nuevos espacios teatrales y la participación de nuevas clases sociales.<sup>3</sup> Eric Hobsbawm señala el impacto de las asociaciones burguesas sobre las transformaciones arquitectónicas de los edificios de las ciudades europeas del siglo XIX, que competían por la construcción de teatros para generar nuevas imágenes urbanas con esplendores diferentes y, deliberadamente significativos como templos de la inteligencia, en contraposición

---

<sup>1</sup> Después de las independencias, el teatro español siguió impactando fuertemente en las naciones que habían sido colonias españolas hasta los años 30 del siglo XX. Véase: TEMES, José. “La zarzuela en América y la zarzuela americana”. En: *El siglo de la zarzuela*, Madrid: Ediciones Siruela, 2014, pp. 306-338.

<sup>2</sup> La ciudad de Cali tenía una población aproximada de 26.358 habitantes en 1910. Tuvo acontecimientos relevantes a inicios del siglo XX: en 1910 se convirtió en capital de un departamento en Colombia y, en 1915, se inauguró el ferrocarril, que conectaba con la ciudad portuaria de Buenaventura y dinamizó la circulación de mercancías con el comercio internacional por el recién inaugurado Canal de Panamá. VÁSQUEZ, Edgar. *Historia de Cali en el siglo XX. Sociedad, economía, cultura y espacio*. Cali: Artes Gráficas de Valle, 2001.

<sup>3</sup> MELTON, James. *La aparición del público durante la Ilustración europea*. Valencia: Universitat de València, 2009.

con los templos divinos de la Iglesia.<sup>4</sup> Bajo estas nuevas circunstancias, las revoluciones liberales plantearon un escenario de sociabilidad en el que el espacio teatral era disputado por distintos grupos sociales.<sup>5</sup>

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, se inauguraron teatros en distintas capitales de América Latina bajo la promoción de ideas nacionalistas, coloniales o municipales. La exaltación nacional o la conmemoración del descubrimiento de América fueron pretexto para la construcción del Teatro Colón en Buenos Aires (1908) y el Palacio de Bellas Artes en Ciudad de México (1934),<sup>6</sup> entre otros teatros del subcontinente. Además, fue una oportunidad para que las élites de ciudades intermedias comenzaran la construcción de teatros municipales.

De forma análoga, se inauguraban salones de cinematógrafo, pero este nuevo fenómeno no estaba enfocado en la construcción de una identidad territorial, sino en el posicionamiento de marcas en un mercado que estaba emergiendo. Aunque, podría pensarse que el cinematógrafo fue un fenómeno de difusión global, la dinámica fue desigual y progresiva, ya que la emergencia de estos salones no fue sincrónica. Mientras en Buenos Aires y Ciudad de México se acondicionaron salones durante la primera década del siglo XX; en ciudades de Perú y Colombia, el fenómeno se desarrolló recién después de la segunda década.<sup>7</sup> Esta perspectiva reconoce el impacto de los países productores sobre los consumidores en lo que respecta a la

---

<sup>4</sup> HOBBSAWM, Eric. *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*. Bogotá: Planeta, 2019, p. 47.

<sup>5</sup> FERRERA, Carlos. “Salas y salones: teatro y sociabilidad en la revolución liberal”, *Libros de la corte.es*, n.20, primavera-verano 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.15366/ldc2020.12.20.006> [Acceso: 15 de marzo 2022].

<sup>6</sup> ROMERO, Jesús y Alexander Betancourt. “Emblemas del progreso: el Teatro Colón y el Palacio de Bellas Artes en la construcción de la nación, Argentina y México, 1880-1910”, *Signos Históricos*, vol. XXII, n. 44, julio-diciembre 2020. Disponible en: <https://signoshistoricos.izt.uam.mx/index.php/historicos/article/view/538> [Acceso: 9 de mayo 2022].

<sup>7</sup> LÓPEZ, Ana. “Cine temprano y modernidad en América Latina”, trad. Francisco Álvarez, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n.1, diciembre 2015, p.135. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/31/53> [Acceso: 6 de diciembre 2020].

distribución en América Latina durante los primeros años del cine; pero también, en contravía de la exaltación de una perspectiva homogénea y globalizadora del impacto avasallante de la industria transnacional en los países latinoamericanos, considera los nuevos enfoques centrados en el estudio de las expresiones culturales de consumo en relación a la construcción de significados políticos del espacio localizado.<sup>8</sup>

En consecuencia, pensar los efectos del fenómeno cinematográfico en las transformaciones de los teatros y los primeros salones de cinematógrafo, demanda una interpretación que considere tanto los preceptos del espacio localizado como la relación con la industria cultural global. Howard Becker trabaja la noción de “art world”<sup>9</sup> para analizar la acción colectiva de las artes en su contexto. Lo hace sobre una base ideológica que asegura la reproducción y el mantenimiento legítimo de una práctica artística en el tiempo, cuyo consumo local, en ocasiones, puede verse afectado por las industrias culturales de orden nacional o internacional, a través de disputas por la legitimación social del espacio artístico. Entonces, el cinematógrafo como fenómeno globalizante se recrea en la localidad. En este trabajo se invierte el análisis, tomando como punto de partida el consumo local y las respectivas dependencias con los determinantes de la producción global y las redes de distribución nacional, como es presentado en el párrafo anterior. De esta forma, la perspectiva de Pierre Bourdieu contribuye a pensar los marcos de discusión, el posicionamiento ético de los capitales culturales objetivados para la producción del espacio y los conflictos sociales constantes por las diferencias sociales contextualizadas.<sup>10</sup> La perspectiva de Bourdieu fija las diferencias del contexto del espacio social, mientras que Becker se inclina por la influencia de la dinámica homogeneizadora de la industria cultural.

---

<sup>8</sup> BEAN, Jennifer, Anupama Kapse y Laura Horak. *Silent Cinema and the Politics of Space*. Bloomington: Indiana University Press, 2014.

<sup>9</sup> BECKER, Howard. *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

<sup>10</sup> BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1991.

El estudio del espacio en la localidad conlleva el análisis de las dinámicas sociales que allí ocurren, un potencial de relaciones que movilizan y crean el espacio mismo. Michel de Certeau se refirió al poder significativo que las prácticas ejecutadas en cualquier espacio tienen para organizarlo, fabricarlo y generar formas de identificación.<sup>11</sup> El poder de la práctica se asocia con la puesta en escena de modos de percepción, bajo una lógica en la que el espectador actúa, más allá del simple acontecimiento artístico. Jacques Rancière, trabaja la noción de "pensatividad" operante para destacar el poder de agencia del espectador que piensa el objeto artístico, y ese pensamiento favorece una mirada que cuestiona la experiencia estética en sí misma.<sup>12</sup> En relación con esta perspectiva, el espacio es un crisol de experiencias actuantes y la acción, en sí misma, es la oportunidad para resignificar las prácticas, a través de un ejercicio ético. Este depende de preceptos morales que son puestos en cuestión por los actores sociales participantes.

Las investigaciones sobre el teatro en Colombia se han caracterizado por un carácter descriptivo, atento al acondicionamiento y la construcción de espacios teatrales, bajo perspectivas que separan lo espacial de la participación social del público.<sup>13</sup> Recientemente, Alexandra Martínez estudió sincrónicamente estas perspectivas, enlazando las transformaciones culturales de la práctica teatral, la sociabilidad del público y la institucionalización de los teatros en Bogotá a finales del siglo XIX.<sup>14</sup> Las investigaciones sobre el cinematógrafo en Colombia, por su parte, establecen una relación más amplia entre público y espacio.<sup>15</sup> Hace un tiempo, Ramiro Arbeláez,

<sup>11</sup> CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

<sup>12</sup> RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

<sup>13</sup> LAMUS, Marina. *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*. Bogotá: Luna Libros, 2010, pp. 122-124; REYES, Carlos. *El Teatro en el Nuevo Reino de Granada*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2008; LAMUS, Marina. *Teatro en Colombia 1831-1886. Práctica teatral y sociedad*. Bogotá: Ariel-Planeta Colombiana Editorial, 1998. pp. 75-134.

<sup>14</sup> MARTÍNEZ, Alexandra. "Sociabilidad teatral: procesos de formación de públicos y crítica en Bogotá entre 1890 y 1910". En: MARTÍNEZ, Alexandra y Nelson Gómez (Eds.). *La sociabilidad y lo público: experiencias de investigación*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2016, pp. 200-221.

<sup>15</sup> El trabajo más reciente que recoge una "historia total" del cine silente colombiano, es: CONCHA, Álvaro. *Historia social del cine en Colombia 1897-1929*, Tomo I. Bogotá: Publicaciones Black María, 2014.

demandaba la realización de una historia social que fuera más allá de lo estético y sobrepasara las anécdotas, pensando en la funcionalidad de los públicos y colocándolos en contexto.<sup>16</sup> En la última década, se ha profundizado esta demanda para estudiar una sociedad espectadora, formadora y formada, que vive las tensiones sociales en los salones de cinematógrafo.<sup>17</sup>

En este trabajo se estudia la transición de espacios teatrales a salones de cinematógrafo en la ciudad de Cali y el impacto sobre el consumo artístico. A través de documentos primarios de prensa local, un informe del Concejo Municipal de Cali y algunas fuentes secundarias, se describen las transformaciones espaciales de los teatros y salones de cinematógrafo, las condiciones globales del mercado de producción internacional y el sistema de distribución nacional que afectó a la localidad; y, en consecuencia, la discusión social de órdenes e imaginarios sociales del consumo artístico en contexto, entre 1896 y 1918.

### **Espacios teatrales para las artes escénicas en Colombia antes del siglo XX**

En las primeras ciudades fundadas en el Nuevo Reino de Granada se adaptó la infraestructura preexistente para la exhibición de representaciones teatrales al servicio de la evangelización y la exaltación de la monarquía, a través del acondicionamiento de iglesias, conventos, patios de casas, y el uso de aceras en las calles y tablados en las plazas públicas. Mucho tiempo después, se levantó el primer coliseo del Virreinato de la

<sup>16</sup> ARBELÁEZ, Ramiro. “Los terribles de la galería”, *Nexus*, n. 6, julio-diciembre 2009. Disponible en: <https://doi.org/10.25100/nc.voi6.857> [Acceso: 20 de abril 2016].

<sup>17</sup> Véanse por ejemplo, las investigaciones de FRANCO, Germán. *Mirando solo a la tierra: Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013; GÓMEZ, Andrés y Alfredo Montaño. “Salas de cine en Bogotá (1897-1940): la arquitectura como símbolo de modernización del espacio urbano”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n. 29, junio 2015. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/alhim.5230> [Acceso: 22 de enero 2016]; BELLO, Eliana y Gómez, Nelson. *La vida del cine en Bogotá en el siglo XX: públicos y sociabilidad*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2016; CASTAÑEDA-MORALES, Andrés y Héctor Cuevas. “Entre educar y pervertir las costumbres: inicios del espectáculo cinematográfico en el Valle del Cauca-Colombia (1910-1930). Los casos de Cali y Buga”, *Historiolo. Revista de historia regional y local*, vol.13, n. 26, enero-abril 2021, Disponible en: <https://doi.org/10.15446/historiolo.v13n26.85447> [Acceso: 15 de mayo 2021].

Nueva Granada, durante 1775, en Cartagena de Indias, y el Coliseo Ramírez en Santafé de Bogotá entre 1792 y 1794. Estos espacios se convirtieron en referentes de la nomenclatura urbana de fácil reconocimiento en el lenguaje local de los pobladores, a través de denominaciones como “la calle del coliseo”. Aunque estos teatros gozaban de una gran reputación, la actividad teatral seguía realizándose en otras partes del país, a partir de acondicionamientos esporádicos.<sup>18</sup>

En el transcurso del siglo XIX, ciertas asociaciones de organización privada o gestores individuales levantaron coliseos y teatros en otras ciudades del país, a través de acondicionamientos más sofisticados. Tal es el caso de la ciudad de Medellín, donde primero se realizaban funciones en la casa de una familia de apellido Vélez, luego se empezó a utilizar el Colegio Provincial y, finalmente, se acondicionó el Teatro Principal. Esta transición de espacios fue gestionada por una asociación que invirtió en un préstamo en 1833 y finalizó su proyecto en 1836. Los acondicionamientos fueron progresivos: la platea estuvo ubicada en el patio de manera descubierta durante los primeros años pero en los años 70, ya tenía una cubierta de lona en forma de cúpula amarrada con cuerdas a los pilares de la tercera galería. Esta experiencia puede tener similitudes operativas con el levantamiento de otros teatros en poblaciones colombianas durante el mismo periodo, como el Colegio del Espíritu Santo de Lorenzo María Lleras y el Teatro Variedades de la Calle Santa Clara en Bogotá; el Coliseo Peralta en Bucaramanga; el Mainero en Cartagena; la casa de la familia Obando y el Guzmán en Cúcuta; el de Modesto Molina, de los Artesanos y el Variedades en Medellín. Todos ellos son muestra de los procesos de acondicionamiento y construcción de edificaciones.<sup>19</sup>

Al finalizar el siglo XIX, se formularon proyectos de construcción de teatros en las principales ciudades colombianas bajo la gestión de iniciativas privadas y estatales, que

---

<sup>18</sup> LAMUS, 2010, *op. cit.*, pp. 6-20; REYES, *op. cit.*, pp. 23-133.

<sup>19</sup> LAMUS, 1998, *op. cit.*, pp.128-130.

servieron de canal para la expresión de elementos de identidad nacional y municipal con la imposición de una estética neoclásica “a la italiana”.<sup>20</sup> La situación en Bogotá ilustra cómo un proyecto de orden privado terminó siendo asumido por el Estado nacional. En 1841, el viejo Coliseo Ramírez fue puesto en venta a través de acciones que fueron aprovechadas en gran proporción por los hermanos Maldonado, luego de una transición de varios compradores. Los Maldonado hicieron algunas reformas en los años 50, pero el teatro empezó a deteriorarse con el tiempo. Veinte años después, el teatro mostraba señales de deterioro y no había sostenibilidad para continuar, por lo tanto, los Maldonado se declararon en ruina en 1880. En consecuencia, el teatro fue expropiado por el gobierno nacional de Rafael Núñez (1825-1894) cinco años después. Las circunstancias abrieron la posibilidad del Teatro Colón, primer proyecto de construcción de un teatro de orden nacional, que fue inaugurado durante el cuarto centenario del descubrimiento de América en 1892, momento de reconciliación de las ideas nacionales e hispanas bajo el periodo de la Regeneración.<sup>21</sup>

Mientras tanto, en otra parte de Bogotá, las autoridades de la municipalidad bogotana y la gestión del empresario italiano Francisco Zenardo inauguraron el Teatro Municipal en el año de 1890. El espacio estuvo pensado para un público popular, a diferencia del Colón que tenía más lujos y donde asistían las clases altas.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> El estilo “a la italiana” influyó mucho durante el siglo XVIII europeo a través de la ópera y fue determinante para permear la estética arquitectónica; tanto así que, en España, los populares corrales de comedias del siglo de oro empezaron a denominarse coliseos luego de su auge. Impacto similar tuvo en el siglo XIX colombiano que se materializó en los teatros a comienzos del siglo XX. GARCÍA, José. “Los modelos de la tipología del teatro a finales de la Ilustración en España”, *Espacio, tiempo y forma*, n. 7, 1994. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=152131> [Acceso: 22 de septiembre 2020]; RUÍZ, Francisco. *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

<sup>21</sup> La Regeneración fue un período político en Colombia en el que se intentó conciliar las ideas hispanas con el proyecto nacional republicano de naturaleza conservadora, pues la hispanidad se había desgastado durante el siglo XIX. El ascenso del conservadurismo en 1886 buscó una conciliación política de estas dos ideas bajo la operación del nuevo proyecto político que duró hasta la segunda década del siglo XX.

<sup>22</sup> LAMUS, 1998, *op. cit.*, pp. 98-132; LAMUS, 2010, *op. cit.*, p.121; MARTÍNEZ, *op. cit.*

Al final del siglo XIX y durante los primeros años del XX, este fenómeno se expandió por varias ciudades del país a través de la conformación de varias sociedades para la construcción de teatros municipales.<sup>23</sup>

Los espacios teatrales que se adaptaron en Colombia desde el siglo XVI, podían transitar hacia acondicionamientos más complejos en casas o proyectos de construcción de teatros al servicio de la exaltación religiosa o política. Los coliseos y teatros llegaron a ganar tal reconocimiento social, que las autoridades, aunadas a los gestores privados, impulsaron proyectos de construcción de teatros municipales. Estos lograron constituir procesos de significación nacional, con fuertes implicaciones para la identidad local. Estos acondicionamientos se realizaron en la ciudad de Cali, en las casas disponibles con estructuras internas amplias y que seguían la influencia del modelo neoclásico a la “italiana”. Estos hechos y circunstancias se presentan en el siguiente apartado, mientras que, en el último apartado, se describe la construcción de identidad de las élites locales alrededor del proyecto de construcción del teatro municipal.

### **Los espacios para el teatro en Cali, Colombia**

El artista Claudio Borrero, quien había tenido una actividad teatral relevante desde la década del 50 del siglo XIX, inauguró un teatro a finales del 80, al que le colocó como nombre, Teatro Borrero.<sup>24</sup> Su ubicación estaba sobre la carrera cuarta, Calle Real –vía que conectaba con el poblado marítimo de Buenaventura, en el océano Pacífico–, muy cerca de la Plaza de la Constitución, plaza central del poblado.

---

<sup>23</sup> Cartagena, proyectado en 1883 e inaugurado en 1911; Popayán, proyectado en 1892; Barranquilla, proyectado en 1888; Medellín, proyectado en 1917; Cali, proyectado en 1917; Manizales, proyectado en 1920; Guadalajara de Buga, inaugurado en 1921; y, Bucaramanga, inaugurado en 1932. LAMUS, 1998, *op. cit.*, pp.75-134.

<sup>24</sup> LAMUS, Marina. *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras*. Bogotá: Círculo de Lectura Alternativa, 2004, p. 175.



Retrato de Claudio Borrero, *Despertar Vallecaucano*, n. 71, Cali, diciembre 1983. Fuente: Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, Cali

Borrero acondicionó la casa con guaduas que tomó de su finca ubicada en el corregimiento de Palmaseca, zona rural del poblado.<sup>25</sup>

La casa tenía un solar que limitaba con la ribera del río Cali. En los primeros años, el zaguán de la entrada, donde había una cantina para el encuentro de concurrentes durante las funciones, era muy estrecho y con poca iluminación. La

estrechez del espacio fue motivo de discusión en *El Ferrocarril*, después de su inauguración, situación que obligó a Borrero a realizar algunos cambios en la parte baja del teatro para mejorar el acceso a la luneta y los palcos. Borrero se encargaba del funcionamiento del teatro, la conformación de la compañía de aficionados, la recepción de compañías itinerantes y el alquiler para realizar eventos.<sup>26</sup> En una función de beneficio de los juegos florales del año 1905, se reportó un “lleno” del teatro con el detalle de la venta de boletas: 140 de galería, 210 de luneta y 19 palcos; aunque no se informa sobre la cantidad de personas que integraban un palco.<sup>27</sup>

El teatro funcionó durante casi tres décadas. En la última década del siglo XIX, hasta el comienzo de la Guerra de los Mil Días en 1899, fue un referente importante de las diversiones locales. Después de la guerra, fue el espacio más utilizado para eventos de

<sup>25</sup> “Pensamientos y recuerdos. El Teatro Borrero”, *Despertar Vallecaucano*, n. 71, Cali, diciembre 1983.

<sup>26</sup> “Teatro”, *Ferrocarril*, n. 364, Cali, 10 de enero 1890; “Teatro”, *Ferrocarril*, n. 366, Cali, 24 de enero 1890.

<sup>27</sup> “Juegos florales”, *Correo del Cauca*, n. 155, Cali, 2 de septiembre 1905.

diversión, a pesar de que los cronistas de prensa manifestaron, en 1905, que la madera estaba afectada por el comején.<sup>28</sup> Con la muerte de Borrero en 1911,<sup>29</sup> el teatro fue disminuyendo el número de eventos hasta su abandono e incendio en 1917.<sup>30</sup>

En otra parte del poblado, fue inaugurado el Teatro Lalinde el 14 de mayo de 1896,<sup>31</sup> sobre la calle 12, a una cuadra de la Plaza de la Constitución. El comerciante y hacendado liberal Fidel Lalinde Gaviria (1843-1920) acondicionó una casa de adobe y tejas que había heredado después de una sucesión familiar. El sector se situaba en la “esquina del puente”, una de las entradas al poblado, y el lugar se conocía como “la gallera”. Con la inauguración del nuevo teatro, empezó a reconocerse como el otro espacio del poblado para la recepción de compañías teatrales itinerantes. La fachada estaba construida en ladrillo, con un buen espacio en las entradas y ventilación. Tenía una capacidad total de 451 asistentes: había 21 palcos altos y 10 palcos bajos con barandas de capacidad para 6 personas cada uno; 200 personas en la luneta; y 65 asientos de la galería.<sup>32</sup> El tiempo de operación fue muy corto en comparación con el Borrero, pues sólo duró tres años, hasta el inicio de la guerra en 1899, y durante los primeros años del siglo XX volvió a distinguirse como el lugar de la gallera.<sup>33</sup> En la década del 1920, se acondicionó como salón de cinematógrafo y, en los años treinta, se construyó el Teatro Jorge Isaacs, que funciona hasta la actualidad.

En el sector de El Vallano estaba el Teatro Popular. El sector se reconocía por estar por fuera del perímetro de las calles empedradas y estaba habitado en su mayoría por artesanos, empleados de casas comerciales y los primeros obreros manufactureros de la ciudad. El teatro había sido acondicionado por el sastre Julio Aragón, en su casa

<sup>28</sup> “Opinamos”, *Correo del Cauca*, n. 162, Cali, 29 de noviembre 1905.

<sup>29</sup> “También”, *Correo del Cauca*, n. 808, Cali, 30 de marzo 1911.

<sup>30</sup> ARBELÁEZ, Ramiro. “El cine en el Valle del Cauca”. En: Cruz, Fernando (comp.). *Historia de la cultura del Valle del Cauca en el siglo XX*. Cali: Proartes, 1999.

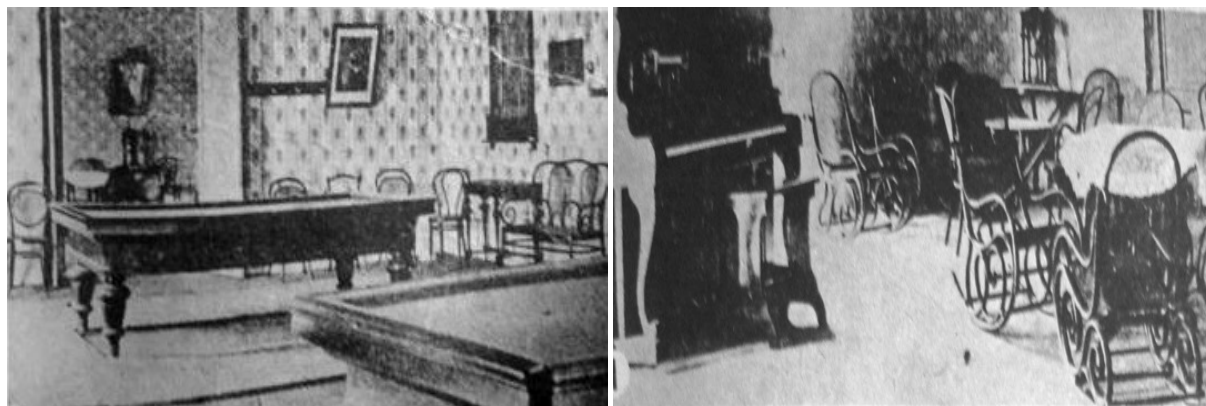
<sup>31</sup> “Teatro Nuevo”, *El Correo del Valle*, n. 22, Cali, 28 de mayo 1896.

<sup>32</sup> *Idem*

<sup>33</sup> LAMUS, 1998, *op. cit.*, pp. 21-122.

ubicada en la esquina de la Plaza de San Nicolás, la plaza más importante de El Vallano. Allí se realizaban funciones teatrales y de cinematógrafo, aunque no tenían la misma difusión en la prensa local que la oferta teatral de los teatros Borrero y Lalinde. El Popular tenía un palco único, construido en guadua, con techo propio e iluminado en su mayoría con energía eléctrica. El mismo se encontraba frente al proscenio y tenía “decoraciones sencillas”; mientras que la platea, estaba a la intemperie y el público asistente solía utilizar sombrero.<sup>34</sup>

Estos teatros eran los predilectos para la realización de eventos locales, sin embargo, las compañías viajeras, los artistas itinerantes y el público local, asistían a otros espacios diferentes a los teatros donde también se realizaban actividades teatrales. El Gran Club, fue un lugar de diversión que funcionó en el segundo piso de la esquina occidental de la Plaza de Caicedo, plaza central de la ciudad.<sup>35</sup> Era propiedad de Jorge Pineda. El local contaba con cantina y billares, se vendían licores, se hacían bailes, eventos musicales, se vendían boletas para funciones teatrales, y se presentaban duetos teatrales y de variedades.



El Gran Club, *Despertar Vallecaucano* n. 23, Cali, septiembre-octubre 1975. Fuente: Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, Cali

<sup>34</sup>, “Teatro Popular”, *Correo del Cauca*, n. 770, Cali, 22 de diciembre 1910.

<sup>35</sup> En referencias anteriores, se ha hecho mención de la Plaza de la Constitución como plaza central de la ciudad. Después de 1913, dicha plaza pasó a denominarse Plaza de Caicedo.

Las plazas de la ciudad y los colegios fueron otros espacios utilizados para actividades teatrales. Estos espacios abiertos eran apropiados por grupos de aficionados locales, religiosos y escolares. En las plazas de San Antonio, Santa Rosa, San Nicolás y la Constitución –Caicedo desde 1913– se realizaron representaciones en el marco de las fiestas populares, por ejemplo, dramas religiosos populares como *La pasión de cristo*, *Los reyes magos* y *El Corpus Christi*, con el levantamiento de escenografías y gran participación de público.<sup>36</sup> Estos espectáculos en el espacio público tenían sus requerimientos, pues el Estado municipal otorgaba el permiso y cobraba el alquiler de las plazas para su realización.

La ciudad de Cali tenía pocos espacios para la exhibición de las artes escénicas a finales del siglo XIX. El Teatro Borrero era el referente principal en el poblado, allí se realizó la mayoría de los eventos artísticos hasta finalizar la primera década del siglo XX. También, en un momento muy corto, se acondicionó el Teatro Lalinde que llegó a ser otro referente y recibió compañías itinerantes hasta el comienzo de la guerra civil en 1899. Estos espacios fueron los más destacados por la prensa local para la realización de eventos artísticos. También funcionó el Teatro Popular, que se ubicaba en el sector donde vivía la mayoría de los artesanos y obreros. La prensa, en lugar de divulgar la oferta de este teatro, algo que ocurría con el Borrero y el Lalinde, hacía más referencia al comportamiento del público asistente, como se referirá más adelante. Además de en los teatros, se realizaban actividades escénicas en el club, las plazas y los colegios de la ciudad. Los teatros y el club, acondicionados en casas de propiedad privada, recibían compañías itinerantes mientras que las fiestas populares y las representaciones religiosas se hacían en la plaza pública y los colegios. No obstante, el panorama cambió con el aumento paulatino de las funciones de cinematógrafo en la ciudad, pues se empezó a pensar en otros espacios para atender al nuevo fenómeno.

---

<sup>36</sup> LENIS, Andrés. *Crónicas del Cali Viejo, Ensayos y otras crónicas*, vol. 1, Cali: Litolenis S.A., 1979, pp.186-198.

## Producción global, distribución en Colombia y acondicionamiento de salones de cinematógrafo en Cali

A medida que la producción de *filmes* aumentaba en Europa, se generaron cambios en el consumo de las diversiones en Cali, puesto que las compañías itinerantes traían consigo películas argumentales francesas y el cinematógrafo comenzó a posicionarse entre las diversiones locales. La primera función tuvo lugar en el verano de 1899, cuando se presentó por primera vez el proyectoscopio en el Teatro Borrero. Por efectos de la guerra civil a finales de año, las funciones de cinematógrafo se suspendieron por un largo periodo y regresaron de forma progresiva después de 1903. Entre los años 1903 y 1907, llegaron representantes de las empresas del Biógrafo Lumière y el Kinetoscopio Edison, y realizaron temporadas esporádicas en el Borrero con la utilización de tecnología francesa y norteamericana, pero con la proyección de repertorios franceses. De esta manera, las películas francesas y algunas vistas registradas en Colombia, acapararon la circulación itinerante en la ciudad desde 1899.<sup>37</sup>

En 1908, Charles Pathé y Léon Gaumont, promovieron la descentralización del mercado cinematográfico francés con la creación de filiales para la producción y distribución de películas en el centro y este de Europa, además de buscar la expansión distributiva en Latinoamérica, las colonias y los países con poco mercado fílmico.<sup>38</sup> Después de su gran expansión en el año 1896, el mercado se posicionaría progresivamente, a partir de la difusión de agentes de cinematógrafo por todo el mundo. Mientras tanto, otro mercado nacional fue tomando fuerza en el escenario

---

<sup>37</sup> CHÁVEZ-VALENCIA, Juan Carlos. “Entre movilidad y permanencia. Compañías teatrales y de cinematógrafo en Cali, 1897 y 1920”. En: Silva Vega, Rafael; Adriana Santos Delgado y Antonio José Echeverry. *Historia, política y sociedad. Investigaciones sobre ámbitos de la realidad moderna y contemporánea del Valle del Cauca*. Cali: Universidad del Valle y Universidad Icesi, 2018, p. 133; CONCHA, *op. cit.*, pp.11-164.

<sup>38</sup> TALENS, Jenaro y Santos Zunzunegui (coords.). *Historia general del cine, vol. III Europa 1908-1918*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 15-112.

global: a partir de 1911, la producción italiana ganó terreno mejorando sus narrativas, y desarrollando un sistema sólido de autores y actores.<sup>39</sup> Las consecuencias fueron notables en Estados Unidos y algunos países latinoamericanos, que aumentaron significativamente la importación de películas italianas entre los años 1914 y 1915.<sup>40</sup>

La situación del cinematógrafo en Cali había cambiado de manera lenta y no constituía un epicentro de empresas de distribución de películas. En marzo de 1908, la compañía itinerante de cinematógrafo Ricaurte utilizó el Borrero para una temporada de funciones, como se acostumbraba,<sup>41</sup> pero días después, la compañía negoció un espacio más amplio en el patio del Colegio Santa Librada.<sup>42</sup> Este hecho abrió la posibilidad de que el colegio empezara a ser referente de otras compañías itinerantes de cinematógrafo que llegaban a la ciudad, cada vez en mayor número y con más frecuencia.

Entre 1912 y 1913, el cinematógrafo se instaló de manera permanente en varias ciudades colombianas por la intervención de empresas de distribución y exhibición. Por un lado, los hermanos Di Doménico, italianos que habían llegado a Bogotá desde Panamá en 1911, acondicionaron el Salón Olympia y, en cuestión de meses, se extendieron por todo el territorio nacional con la creación de la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana, SICLA, que además buscaba la distribución en países como Costa Rica, Ecuador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Panamá, Salvador y Venezuela.<sup>43</sup> Por otro lado, Abraham López Penha (1865-1927), junto con George Strauss, conformaron la Empresa de Kinematógrafos Universal en la ciudad de Barranquilla, en octubre de 1913, con el propósito de extenderse hacia el mismo

<sup>39</sup> TALENS y Zunzunegui, *ibid.*, pp. 75-112.

<sup>40</sup> BOLAÑOS, Leidy. *Cine silente: una historia de Hollywood en Colombia (1910-1930)*. Medellín: La Carreta Editores, 2020, p. 50.

<sup>41</sup> "Teatro", *Revista Caucana*, n. 12, Cali, 14 de marzo 1908.

<sup>42</sup> "Cinematógrafo Ricaurte", *El Día*, n. 122, Cali, 17 de marzo 1908.

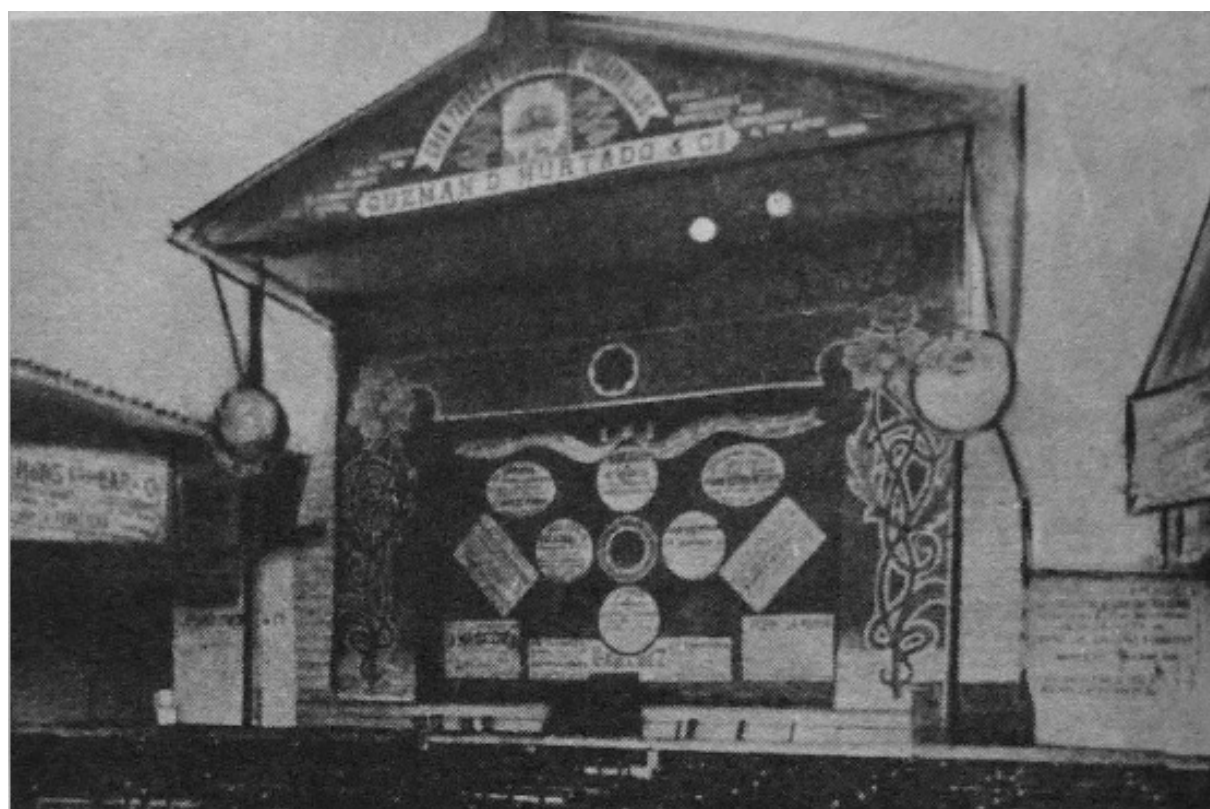
<sup>43</sup> NIETO, Jorge y Diego Rojas. *Tiempos del Olympia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1992.

mercado proyectado por los Di Doménico a nivel nacional y algunos países centroamericanos, constituyéndose en la competencia directa de SICLA para la distribución de películas. Mientras, la empresa de José Agustín Berti (1853-1929) tuvo un impacto de tipo regional en el oriente del país, con la exhibición y distribución de algunas películas. Esto no le permitió, sin embargo, llegar al lado occidental, donde se ubica Cali, como sí ocurrió con la extensión comercial de SICLA y Universal.<sup>44</sup>

El crecimiento del mercado de distribución a nivel nacional propició las condiciones necesarias para la demanda de espacios más amplios y, además, resaltó las limitaciones del Teatro Borrero para nutrir el fenómeno cinematográfico. Por lo tanto, desde 1912, se empezó a utilizar el patio de la Casa Municipal para las compañías itinerantes, situación que sembró la posibilidad de hacer permanente el cinematógrafo. El 23 de mayo de 1913, Jorge Zawadzky y Emanuel Pinedo inauguraron el Salón Universal en ese espacio. Zawadzky había firmado un contrato en marzo con los empresarios Penha & C., de Universal, para establecer el cinematógrafo de manera permanente en la ciudad y con la pretensión de extenderse a otros municipios de la región, hacia otros municipios del Departamento del Valle del Cauca.<sup>45</sup> Zawadzky arrendó los corredores y el patio de la Casa Municipal con el Concejo Municipal por cuatro meses. La Casa, que también se había acondicionado como teatro de variedades con un proscenio de guadua y zinc en otras ocasiones, estaba en un costado de la Plaza de Caicedo y era un referente desde la fundación de la ciudad en 1536. La edificación tenía dos pisos, con un solar interno, corredores y un gran patio que se comunicaba con el exterior a través de varios pasillos de libre acceso, allí funcionaba la Prefectura, el Concejo Municipal y la Biblioteca del Centenario.

<sup>44</sup> CONCHA, *op. cit.*, pp. 75-129; NIETO, José. *Barranquilla en blanco y negro. Historia del séptimo arte en la ciudad 1876-1935*. Barranquilla: Artes Gráficas Industriales, 2005.

<sup>45</sup> “Cinematógrafo y automóviles”, *Correo del Cauca*, n. 1113, Cali, 20 de marzo 1913; “Universal, Cali”, *Correo del Cauca*, n. 1220, Cali, 30 de agosto 1913.



Exterior y proscenio de la Casa Municipal, *Despertar Vallecaucano* n. 32, marzo-abril 1977. Fuentes: Archivo del Patrimonio Fílmico y Fotográfico del Valle del Cauca/ Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, Cali

Después de la firma del contrato de arrendamiento, se adelantaron trabajos de construcción en la parte sur del edificio con el compromiso de pagar \$5 por función, siempre y cuando se cumplieran tres funciones cinematográficas semanales.<sup>46</sup> La capacidad superaba la de los espacios anteriores, pues en una función de cine, hubo una “buena entrada” y asistieron 290 personas a la galería o general, 466 a la platea, 74 a los palcos y 231 niños.<sup>47</sup> La asistencia a la función llegó a 1061 asistentes, superando en más del doble, la capacidad del Borrero y el Lalinde.



Interior de la Casa Municipal, *Despertar Vallecaucano* n. 32, marzo-abril 1977. Fuente: Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, Cali.

Como en la ciudad no había espacios construidos ni acondicionados para el fenómeno cinematográfico permanente, las empresas distribuidoras nacionales estaban en la

<sup>46</sup> Informe de la comisión encargada de rendir una exposición sucinta de todos los hechos ocurridos entre el Consejo Municipal y los señores Jorge Zawadzky y Emanuel Pinedo, empresarios del Cine Universal, Cali, Tipografía Los Andes, 29 de noviembre 1913.

<sup>47</sup> “Por los desgraciados”, *Correo del Cauca*, n. 1273, Cali, 31 de octubre 1913.

búsqueda de otros espacios diferentes a las casas de Borrero, Lalinde y Julio Aragón. Universal se adelantó a negociar la Casa Municipal como alternativa inmediata; mientras que Olympia, posteriormente SICLA, negoció el Colegio Santa Librada, que venía siendo utilizado por algunas compañías itinerantes de cinematógrafo desde 1908. En este nuevo panorama, las compañías de distribución empezaron a competir por el nuevo mercado de diversión cinematográfico en la localidad.

El nuevo fenómeno del cinematógrafo requería de acondicionamientos sobre los locales rentados. En la Casa Municipal, los encargados de Universal realizaron, como se dijo, algunos trabajos de construcción en la parte sur del edificio, mientras que, a mediados del año 1913, la empresa Olympia, direccionada por su representante, Santiago Caicedo, cortó unos árboles del patio del colegio, un hecho que produjo una indignación general de tal magnitud, que el rector de dicho establecimiento educativo canceló el contrato y la empresa tuvo que comprometerse a reparar el daño generado.<sup>48</sup>

A causa de las dificultades que tuvo la empresa Olympia para utilizar el patio del colegio, su representante decidió ofrecer dinero para entrar en una subasta que afectó el contrato de Universal y el Concejo por la Casa Municipal. La propuesta generó una polémica amplia en la ciudad; sin embargo, la Casa Municipal entró en subasta por el alquiler con la presentación de tres propuestas: Cine Universal, Cine Olympia y Cinema Teatro, las dos primeras, activas en la disputa, y la tercera creada para torpedear el proceso. Al final, se adjudicó a Cinema Teatro, que se declaró en quiebra y profundizó las diferencias en el seno del Concejo, que prohibió las funciones en la Casa Municipal durante un tiempo para cualquier empresa.<sup>49</sup> Con la disputa dirimida entre Universal y Olympia, los primeros tuvieron que desocupar el espacio y, a continuación, acondicionaron el viejo Teatro Lalinde como el nuevo Salón Universal. Por su parte, los empresarios del Olympia reformaron una casona para

---

<sup>48</sup> “Las exhibiciones”, *Correo del Cauca*, n. 1253, Cali, 9 de octubre 1913.

<sup>49</sup> *Informe...*, *op. cit.*

funciones teatrales que era conocida como el “Variedades”, ubicada sobre la carrera sexta cerca de la Plaza de San Francisco.



Salón Olympia, *Despertar vallecaucano*, n. 125, diciembre-enero 1995. Fuente: Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, Cali

Meses después, en abril de 1914, las empresas decidieron trabajar juntas a través de la empresa Alianza Cinematográfica con el fin de utilizar la Casa Municipal,<sup>50</sup> pero nuevas contrariedades conllevaron a una escisión entre socios. Uno de ellos tomó la Casa Municipal bajo el nombre de Salón Kosmos, mientras que el otro tomó el Lalinde. Con la emergencia de la Primera Guerra Mundial, en 1914, la producción y la distribución de películas francesas disminuyó, mientras que la competencia norteamericana aumentó, al igual que el auge de otros mercados europeos, en especial el cine italiano que se había extendido a nivel global, como adelantamos, desde 1911.<sup>51</sup> Estas condiciones globales provocaron el aumento de compañías itinerantes de teatro que llegaban a la ciudad y se presentaban en los nuevos espacios acondicionados por el fenómeno cinematográfico, mientras la circulación de películas europeas disminuía.<sup>52</sup>

Si bien Thomas Alva Edison había buscado centralizar el mercado a través de la Motion Picture Patents Company, un *trust* concebido para reducir la producción de películas francesas y anular la competencia interna en Estados Unidos, las demandas de los independientes lograron acabar con el mismo en 1915.<sup>53</sup> El fracaso del *trust*, el éxito de Hollywood y la Primera Guerra Mundial fueron factores que movilizaron una americanización de la producción global del cine que sólo logró impactar al mercado de la distribución en Colombia recién a partir de los años 20. El Departamento de Estado norteamericano fue importante para incidir en las preferencias de los distribuidores del país por la compra de series norteamericanas, mientras que los dramas y las comedias europeas entraron en desuso.<sup>54</sup>

De esta manera, las empresas distribuidoras de cinematógrafo en Colombia compitieron por los espacios disponibles en las ciudades y el circuito de las películas extranjeras. En

<sup>50</sup> “Alianza”, *Correo del Cauca*, n. 1416, Cali, 18 de abril 1914.

<sup>51</sup> TALENS, *op. cit.*, pp. 15-112.

<sup>52</sup> CHÁVEZ-VALENCIA, *op. cit.*, p. 135.

<sup>53</sup> GOMERY, Douglas. “Modelos y prácticas de la organización industrial”. En: TALENS, Jenaro y Santos Zunzunegui (coords.). *Historia general del cine, vol. II EE.UU. 1908-1915*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 13-118.

<sup>54</sup> BOLAÑOS, *op. cit.*

1918, la empresa distribuidora Universal no pudo sostener la competencia con SICLA, antes Olympia, pues esta última había logrado acaparar una parte de los espacios de Universal en las ciudades colombianas. Es decir, una parte del mercado fue cedida a SICLA, y la otra parte, fue asumida por la Empresa Cinematográfica de Belisario Díaz que entró a ser la nueva competencia directa de SICLA desde Cartagena de Indias.<sup>55</sup> Las nuevas condiciones determinaron que Juan de Di Doménico saliera de Cali hacia Bogotá, y dejara encargado a Emanuel Pinedo (socio anterior de Universal( del Salón Moderno donde había funcionado antes el Teatro Lalinde.<sup>56</sup>

La liquidación de Universal y el posicionamiento de SICLA en Cali, fue consecuencia de la competencia entre las primeras empresas nacionales de cinematógrafo por la distribución y exhibición de películas. Esta competencia se tradujo en la disputa por los espacios más amplios de exhibición existentes en la ciudad: y, no habiendo demasiadas opciones, se resolvió acondicionando los patios de las casas más grandes del poblado. Las empresas de distribución estaban sembrando la permanencia del fenómeno del cinematógrafo en la ciudad. Dicho movimiento cultural era imponente, porque el mercado global en expansión incidía en la construcción de un nuevo ambiente en las diversiones locales. Mientras el mercado internacional condicionaba la distribución nacional, esta irrigaba las películas hacia los lugares de exhibición local. Este fenómeno albergó dentro de sí contradicciones notables en el consumo local del cinematógrafo y la práctica teatral a través de la circulación de ideas entre las clases sociales en disputa.

Ideales civilizatorios y morales para construir el espacio y formar públicos. Disputas sobre el consumo artístico

Los espacios que se habían acondicionado para la práctica teatral fueron transformados por la permanencia del cinematógrafo. En este nuevo panorama, la sociedad local difundía ideas sobre la manera ideal de acceder al espacio artístico. Los

<sup>55</sup> CONCHA, *op. cit.*, pp. 75-224.

<sup>56</sup> “Donato Di Doménico”, *Correo del Cauca*, n. 2947, Cali, 8 de abril 1919.

miembros de la élite política y comercial defendían la construcción de un teatro de orden municipal y, adicionalmente, consolidaron una postura entre sus miembros. Las ideas civilizatorias sostenidas por las élites locales funcionaban en dos sentidos. El primero tenía que ver con la práctica artística como formadora de sujetos civilizados; el segundo, con los lugares de exhibición, es decir, con la forma arquitectónica moderna como representación del poder. Las élites buscaron afirmar su superioridad moral y cultural respecto a las otras clases, pero sus discursos no estaban unificados. Se confrontaron, entonces, la élite conservadora, liderada por la Iglesia católica, y una élite emergente guiada por intereses comerciales más liberales. En el otro lado, sin una voz activa, estaba el pueblo a quien se dirigía la gran parte de los discursos de representación social y de formación del público.

El hecho que impulsó la financiación del Teatro Municipal de Cali fue la recomendación del representante de una compañía teatral que se enteró de las condiciones de los espacios escénicos y los salones de la ciudad en 1916 y, en su paso por Panamá, exigió un teatro “civilizado” y propuso la rápida construcción de uno para que la ciudad no se “quedara sin espectáculos de primer orden”. Esta declaración hizo tanto eco, que las élites comerciales empezaron a realizar las gestiones necesarias para crear una junta constructora del teatro.

La idea de construir un teatro moderno se había hecho manifiesta en las élites desde 1912. En ese momento, la Junta Central de Ornato, convocó a varios empresarios para crear una compañía constructora del teatro, a través de un impuesto a las mercancías que ingresaran del exterior. Sin embargo, un sector de los empresarios tomó partido por una propuesta voluntaria y no impositiva, para no afectar el comercio

---

<sup>57</sup> ELIAS, Norbert y Eric Dunning. “La búsqueda de la emoción en el ocio”, en *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992; CASTRO, Santiago. *Tejidos oníricos: movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910- 1930)*. Bogotá, Universidad Javeriana, 2007.

<sup>58</sup> BUENAVENTURA, Manuel. *Del Cali que se fue*. Cali: Biblioteca de Autores Vallecaucanos, 1957, pp. 79-80.

<sup>59</sup> Organización creada en 1904 para la ejecución de obras públicas.

internacional que estaba en crecimiento.<sup>60</sup> Al final, las reuniones de los empresarios no fueron suficientes para despegar el proyecto. Mientras tanto, la prensa local publicaba experiencias exitosas de financiación de teatros a través de impuestos al comercio en otras ciudades del continente, entre ellas, las de Medellín y San José de Costa Rica.<sup>61</sup>

El rechazo del representante de la compañía de teatro en 1916, motivó al político liberal y comerciante, Manuel María Buenaventura, a gestionar los recursos en las esferas del Estado local y regional. Buenaventura intercedió para que el Municipio de Santiago de Cali y la Gobernación del Valle del Cauca negociaran el intercambio de unos predios a través del Acuerdo N° 30 del 19 de octubre de 1917. En los días posteriores a la firma del Acuerdo, se formalizó la Junta Constructora del Teatro (JCT). La JCT realizó un concurso para el diseño de los planos, que fueron exhibidos en una vitrina para la vista de los transeúntes de la ciudad, y convocó a colocar la primera piedra el 11 de abril con la inscripción “9 de abril de 1918”.



Junta Constructora del Teatro Municipal colocando la primera, *Correo del Cauca*, n. 2677, Cali, 21 de mayo de 1918. Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá.

<sup>60</sup> “Proyecto de teatro”, *Correo del Cauca*, n. 978, Cali, 9 de mayo 1912; “Bases de Estatutos para la Compañía Constructora del Teatro en Cali”, *Correo del Cauca*, n. 980, Cali, 14 de mayo 1912; “El Proyecto de teatro”, *Correo del Cauca*, n. 982, Cali, 18 de mayo 1912.

<sup>61</sup> “Construcción de un Teatro”, *Correo del Cauca*, n. 1149, Cali, 19 de mayo 1913.

En 1918, empezaron los desembolsos y el 30 de noviembre de 1927 se materializó la inauguración oficial, por parte de la JCT. Inicialmente, se había fijado como fecha de estreno el 7 de agosto de 1919 con el fin de celebrar el centenario de la Batalla de Boyacá –fecha importante de la Independencia de Colombia–, pero el proceso de construcción tuvo muchos inconvenientes y duró diez años.



Inauguración del Teatro Municipal de Cali, *Diario del Pacífico*, n. 732, Cali, 29 de noviembre 1927.

Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá

La concepción de las prácticas artísticas como formadoras de públicos y, por lo tanto, como agentes de civilización, había circulado desde tiempo atrás. Claudio Borrero le otorgaba unas características educativas a la práctica teatral, de ahí la inscripción en el proscenio de su teatro: "La escuela de costumbres es la escena, quien la huya teme verse retratado, quien la inculpa a sí mismo se condena"; y en la boca del telón: "cantando y riendo se corrigen las costumbres".<sup>62</sup> En este sentido, el teatro como

<sup>62</sup> "Pensamientos y recuerdos. El Teatro Borrero", *Despertar Vallecaucano*, n. 71, Cali, diciembre 1983.

espacio era un vehículo para la materialización de ideas y la práctica compartida conectaba entre sí a los distintos agentes sociales participantes. Tenían una importancia clave, en este contexto, los colaboradores de prensa, quienes extendían la función social del teatro al público: “El teatro es una escuela de absoluta necesidad para todo pueblo que aspire alcanzar alguna cultura, y precisamente Cali está en un periodo de evolución al progreso, y hoy más que antes es preciso que nuestra sociedad se apercibe de colocarse en el pueblo social que le corresponde”.<sup>63</sup> De esta forma, la población que participaba de lo teatral estaba expuesta a los ideales civilizatorios y, en consecuencia, contribuía a la evolución de la cultura de la ciudad. La civilización era una meta a alcanzar, y la práctica teatral era el medio para educar al público participante. Incluso, ciertos cronistas argüían que la falta de una asistencia masiva en las funciones teatrales, era un indicador negativo del nivel de cultura de la población:

Y es necesario que ricos y pobres, grandes y chicos, vayan a esa saludable aula para recibir, bajo la influencia de un esparcimiento, valiosas enseñanzas. El Teatro es escuela donde se enseña a pensar, donde se suavizan las costumbres, donde se despierta el ingenio y se aprenden los cultos modales así como a rechazar los decires y maneras incultos [...] sentir la impresión psíquica del arte que dulcifica, que moraliza, que corrige.<sup>64</sup>

El marco de sociabilidad era imponente en el espacio, porque los agentes sociales participantes convendrían formas de socializar y enseñar a través de la interacción: la clase social “civilizada” influía sobre el comportamiento del “pueblo”, asumiéndose la primera como educadora de la segunda. La sala teatral facilitaba, de esta forma, una interacción modelada por el comportamiento de las clases sociales *in situ*, y era aprovechada por las élites locales para implementar una especie de “laboratorio social formativo”. Las menciones al comportamiento y la clase social se relacionaban también con las características del teatro o las localidades donde se ubicaba el

---

<sup>63</sup> “En el teatro. El octavo no mentir”, *Correo del Cauca*, n. 764, Cali, 8 de diciembre 1910.

<sup>64</sup> “En el teatro. El genio alegre”, *Correo del Cauca*, n. 765, Cali, 10 de diciembre 1910.

público. De esta manera, el cronista Toribio Roca fuerte se refirió al pueblo que asistía a las funciones en el Teatro Popular:

La obra parece interesante, pero hay un imposible que no nos permite cogerle sentido o interpretarla; hay mucho escándalo dentro y fuera. El pueblo no deja oír y ante el bullicio no hay hermenéutica que valga. El pueblo entre la atmósfera de la sociabilidad culta es respetuoso y a veces culto y se reprime de todo acto incivil. El pueblo, repito, entre la gente es decente; lejos de ella, o entre su ambiente libertino, es más que indecente. Los gritos, los sarcasmos, los silbos y la vocinglería y uno que otro aplauso vulgar, patrocinado por algunos modelos de cultura mediocre –que se llaman *eren*– nos roban la atención a los que de buena fe hemos ido al concurso para aprender un rasgo más de civilidad en la escuela de costumbres.<sup>65</sup>

La exposición de Roca fuerte contiene una cantidad de epítetos sobre el pueblo, demostrando la exclusión acérrima de las clases populares por su comportamiento y mentalidad. La propuesta “civilizatoria” de los medios de comunicación consistía en la inclusión de las clases populares en el espacio de las élites, pues a pesar de la existencia de un espacio social “correcto”, con “mejor posicionamiento moral” para ser “cultos” y “civilizados”, el pueblo habitaba un ambiente que facilitaba el “libertinaje” y los comportamientos “indecentes”. La narración de Roca fuerte describe el comportamiento de las clases populares en el Teatro Popular, en comparación constante con la sociabilidad reproducida por las élites en el Teatro Borrero.

Sin embargo, el fenómeno del cinematógrafo marcó un nuevo momento para la clasificación del público en los teatros o salones. En este sentido, algunos colaboradores de prensa trazaron una línea divisoria entre las distintas prácticas como ordenadoras del espacio. El público del teatro tuvo una reputación más refinada y “culturalizada”, a diferencia del cinematógrafo que fue visto como popular, masivo y “grosero”. En el *Correo del Cauca*, estas referencias se acompañaron de la siguiente comparación realizada en 1915: “El esteta, el refinado, el aristócrata de la cultura, el prócer de buen gusto, hacen guiño desdeñoso cuando pasan frente a la puerta de un salón de cinematógrafo. No se ha hecho para ellos esta forma

<sup>65</sup> “Teatro Popular”, *Correo del Cauca*, n. 770, Cali, 22 de diciembre 1910.

inferiosísima de arte”.<sup>66</sup> Un nuevo orden social era divulgado por el reflejo de los intereses de clase sobre las convenciones artísticas, es decir, el colaborador definía las diferencias de estatus entre la asistencia a una función de teatro o cinematógrafo.

Otros sectores de la prensa, en cambio, no establecían una relación directa entre clase social y convención artística. Más bien, veían en el cinematógrafo la oportunidad para promulgar un poder formativo de las clases sociales “culturalizadas” sobre las populares, como se había concebido de forma tradicional con el teatro. En este punto, la sociabilidad en el salón de cinematógrafo conducía a un ideal formativo de clase, aparentemente más eficaz. En efecto, este arte nuevo, más barato, podía comercializarse y llegar a varias clases sociales con funciones formativas no tan complejas como las del teatro:

Y para el obrero honrado y bueno, para la costurerilla honesta, para la familia humilde y pobre, para el burgués de buenas costumbres, para las gentes de salud moral, para el inmenso grupo de los que no pueden pagar el lujo de un arte que no siempre es verdadero y que, con frecuencia está falseado por la “réclame”, y que tampoco saben entender las mil y tres quisicosas de una técnica depurada y severa que pone reparos a las sinfonías de Sibelius y encuentra lunares en los símbolos teatrales de Hauptmann, para esa colonia sencilla y simpática de la mediocridad, dorada en el verso del vate latino, el cinematógrafo es diversión plácida, lección provechosa y noble pasatiempo.<sup>67</sup>

La Iglesia católica, por su parte, identificaba la progresiva asistencia nocturna a los salones de cinematógrafo con la pérdida de ciertos valores religiosos. La posición conservadora de la Iglesia se oponía al discurso civilizador liberal de la élite emergente y sus proclamados efectos formadores en las clases populares. La institución buscaba deslegitimar el discurso burgués y resaltar el monopolio tradicional que había tenido en la formación moral de la sociedad, pero que estaba perdiendo, en parte por la modernización de las artes. Así resulta de los discursos eclesiásticos de la época, donde se vislumbra una merma en la convocatoria de

---

<sup>66</sup> “El triunfo del cinematógrafo”, *Correo del Cauca*, n. 1856, Cali, 6 de septiembre 1915.

<sup>67</sup> *Idem*.

público para la eucaristía en las iglesias. Por su parte, las élites emergentes reclamaban el derecho a la libertad de asistir a eventos en los que se promovían actividades artísticas con contenidos diferentes a los eclesiásticos. Podría pensarse que la posición de la iglesia era completamente negativa respecto a las artes, pero en realidad estaba solo mediada por la defensa de la moral cristiana. A partir de ciertos presupuestos teológicos, la Iglesia reivindicaba las formas tradicionales de hacer teatro al servicio de la religión:

¡El arte! ¡el arte! ¿y quién daña más al arte que los que le convierten en ariete contra la moral y contra Dios? El arte como la ciencia y como todas las cosas buenas, lo son en cuanto no se oponen a la ley divina. Si se oponen, cuanto mayor es su nativa excelencia, tanto será mayor su perversidad y funesto influjo. Dénnos artistas cristianos, verdaderamente cristianos, que no profanen el alto dón que del cielo recibieron convirtiendo a la belleza artística en hilo conductor de la deshonestidad; dénnos poetas que eleven el corazón, no que lo degraden; castas musas, no descaradas bacantes.<sup>68</sup>

Las discusiones por la asistencia a las funciones artísticas del pueblo, entre las élites emergentes y los miembros de la Iglesia Católica, fueron constantes en la prensa de la segunda década del siglo XX. Tanto así, que la Iglesia abrió el debate sobre la sociabilidad en el ámbito privado. En este nuevo contexto, la Iglesia, además de condenar la asistencia del público en general a las salas, dirigía mensajes hacia integrantes específicos de la familia y los individuos que la conformaban. Una de las consideraciones de los primeros era: “Sea como fuere yo llevo allá mi mujer y mis hijas y sin embargo no creo hacer mal”. Y, la iglesia respondía:

Decidme si no: vos queréis a vuestros hijos e hijas honrados y juiciosos, ¿no es verdad? Oíd, pues. Para conseguirlo les ofrecéis cada día en la escena tipos de pasiones exaltadas que harán les parezca ridícula luego la sencillez de la vida normal y la calma de un corazón no agitado por violentas tempestades. ¿Es o no es verdad? ¿Deseáis que sea vuestra familia sumisa a la autoridad paterna? y vos la enseñáis a mirar esta autoridad como un yugo enojoso, que la gente moza puede permitirse sacudir cuando convenga, sin escrúpulo ni aprensión.<sup>69</sup>

<sup>68</sup> *Semana Católica*, n. 101, Cali, 1 de abril 1916.

<sup>69</sup> *Semana Católica*, n. 93, Cali, 5 de febrero 1916.

La Iglesia defendía una autoridad que decaía con el cambio del tiempo y le preocupaban los nuevos repertorios artísticos que desafiaban el modelo formativo tradicional, sustentado en la figura del padre como rector de la sociabilidad familiar. Por otra parte, condenaba la asistencia de familias, con sus hijos e hijas a las funciones *matiné* de los domingos, por considerarla en competencia con la eucaristía. Aunque algunas familias podían asistir a ambos eventos, la Iglesia estaba en contra de la secularización de los contenidos artísticos, mientras que las familias de las élites emergentes defendían la libertad de asistir a cualquier evento de diversión.

A raíz del auge de las fiestas nocturnas en el Gran Club, un grupo de caballeros de la ciudad, condenó los mensajes del padre Alfonso María Morquillas, quien decía que el diablo estaba presente en las fiestas. A través de un escrito titulado: “Por nuestras damas”, se defendieron de las acusaciones del religioso y resaltaron el honor de las mujeres asistentes.<sup>70</sup> De esta manera, la Iglesia promulgó una concepción negativa de la participación de las mujeres en los eventos teatrales, mientras que las élites emergentes argüían romper con la interpretación conservadora de la Iglesia: “Por esto creemos inspirado en espíritu retrógrado todo esfuerzo que se haga para conseguir que nuestras damas no frecuenten el Teatro, como sería un atentado monstruoso –en pleno siglo XX– atreverse a decir a un grupo honorable de damas que concurrieran a un baile, que cometían falta con la moral!”.<sup>71</sup> La Iglesia no dirigía su discurso sólo a los teatros y salones de cinematógrafo, sino a las diversiones en general, incluidos los bailes hasta altas horas de la noche.

Los constantes reclamos de algunos cronistas de prensa por la poca asistencia de las mujeres a las funciones –producto de la censura promovida por la Iglesia católica y sus formas de sociabilidad durante el último cuarto del siglo XIX– exaltaban la estética femenina, bajo principios de masculinidad patriarcal y romántica; es decir,

---

<sup>70</sup> LENIS, *op. cit.*, pp. 233-247.

<sup>71</sup> “En el Teatro”, *Correo del Cauca*, n. 764, Cali, 8 de diciembre 1910.

convocaban al “bello sexo”, en contraste con calificativos como “sexo feo” o “sexo fuerte” en referencia a los hombres. La prensa local, en adhesión a las nuevas élites, usó las diferencias de género como parte de su discurso: “No nos explicamos la falta de asistencia del bello sexo. Parece que nuestras damas vivieran en el pasado”.<sup>72</sup>

Con el tiempo, la Iglesia empezó a aceptar el arte para las mujeres, pero bajo el amparo de las “buenas costumbres” y con la condición de que estuvieran alejadas de espacios de sociabilidad contrarios a su doctrina. En 1914, la *Semana católica*, publicó las disposiciones del gobierno de Estados Unidos para separar los públicos por sexo en los salones de cinematógrafo, buscando que las mismas se aplicaran en Cali:

El gobierno de los Estados Unidos no sólo ha dado severas disposiciones contra los cines inmorales, sino que últimamente está implantando una medida que se hace necesaria en todas partes. Esta medida es la separación de sexos entre los espectadores. ¡Excelente medida de higiene moral que deseáramos ver implantada en los cines de nuestra ciudad, para evitar tantos desordenes!... Así lo exige la pública honestidad.<sup>73</sup>

Este ordenamiento del espacio coincidía con la demanda de un comportamiento y un lenguaje galantes del público burgués masculino hacia la mujer de la época. Si la presencia de mujeres en los teatros era escasa, a pesar del aumento del público, su ubicación en el espacio se circunscribía a la zona de palcos, mientras que la asistencia masiva del público masculino se concentraba en la galería y platea.<sup>74</sup> Ante esto, los cronistas resaltaban: “Con gusto vimos los palcos engalanados con la presencia de muchas de nuestras damas lo que es una iniciación que nos hace presentir que ellas también desean admirar la belleza [...]”.<sup>75</sup> La sociedad masculina y burguesa de la época, venía asimilando la idea de que la participación de las mujeres era una forma efectiva de ejercer la “civilidad”. Esta apreciación resultaba análoga a la de la participación de las clases sociales en el teatro, pues se creía que con la asistencia de

<sup>72</sup> “Teatro”, *Revista Caucana*, n. 44, 1 de julio de 1908.

<sup>73</sup> “Sobre cines”, *La Semana Católica*, n. 17, Cali, 22 de agosto 1914.

<sup>74</sup> “Zarzuela”, *Ferrocarril*, n. 705, Cali, 22 de enero 1897.

<sup>75</sup> “En el Teatro”, *Correo del Cauca*, n. 765, Cali, 10 de diciembre 1910.

las mujeres se estaba socializando la “belleza” bajo un despliegue narrativo y ornamental del público.

### Conclusiones

El análisis de fuentes en el presente trabajo tuvo como objetivo describir la construcción de significados en las salas teatrales y cinematográficas de Cali entre fines del siglo XIX y principios del XX. El acondicionamiento de estos espacios ha tenido un fuerte arraigo en los discursos sobre la identidad, difundidos por las clases sociales que se disputaban el poder y la legitimidad social del público asistente a las funciones. En este sentido, las transformaciones que se generaban en los espacios eran discutidas entre las élites en disputa y mediadas por la influencia de los sistemas de circulación, distribución y producción foránea del cinematógrafo.

Las ideas divulgadas por las élites locales tenían la intención de formar, clasificar y controlar al público; considerándolo sea como colectivo, como núcleo familiar, o como grupo específico: niños, niñas, público femenino o masculino. En síntesis, las élites y las instituciones promovieron sus ideales estéticos, éticos y morales, a través de discursos, modelos de comportamiento y formas de consumo, buscando configurar un orden social local ideal.

### Referencias bibliográficas

- ARBELÁEZ, Ramiro. “El cine en el Valle del Cauca”. En: Cruz, Fernando (comp.). *Historia de la cultura del Valle del Cauca en el siglo XX*. Cali: Proartes, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Los terribles de la galería”, *Nexus*, n. 6, julio-diciembre 2009, Disponible en: <https://doi.org/10.25100/nc.voi6.857> [Acceso: 20 de abril 2016].
- CHÁVEZ-VALENCIA, Juan Carlos. “Entre movilidad y permanencia. Compañías teatrales y de cinematógrafo en Cali, 1897 y 1920” . En: Silva Vega, Rafael; Adriana Santos Delgado y Antonio José Echeverry. *Historia, política y sociedad*.

- Investigaciones sobre ámbitos de la realidad moderna y contemporánea del Valle del Cauca*. Cali: Universidad del Valle y Universidad Icesi, 2018.
- BEAN, Jennifer, Anupama Kapse y Laura Horak. *Silent Cinema and the Politics of Space*. Bloomington: Indiana University Press, 2014.
- BECKER, Howard. *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- BELLO, Eliana y Nelson Gómez. *La vida del cine en Bogotá en el siglo XX: públicos y sociabilidad*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2016.
- BOLAÑOS, Leidy. *Cine silente: una historia de Hollywood en Colombia (1910-1930)*. Medellín: La Carreta Editores, 2020.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, Alfaguara, S.A., 1991.
- BUENAVENTURA, Manuel. *Del Cali que se fue*. Cali: Biblioteca de Autores Vallecaucanos, 1957.
- CASTAÑEDA-MORALES, Andrés y Héctor Cuevas. “Entre educar y pervertir las costumbres: inicios del espectáculo cinematográfico en el Valle del Cauca-Colombia (1910-1930). Los casos de Cali y Buga”, *Historelo. Revista de historia regional y local*, vol. 13, n. 26, enero-abril 2021, Disponible en: <https://doi.org/10.15446/historelo.v13n26.85447> [Acceso: 15 de mayo 2021].
- CASTRO, Santiago. *Tejidos oníricos: movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2007.
- CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- CONCHA, Álvaro. *Historia social del cine en Colombia 1897-1929*, Tomo I. Bogotá: Publicaciones Black María, 2014.
- ELIAS, Norbert y Eric Dunning. *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

- FERRERA, Carlos. “Salas y salones: teatro y sociabilidad en la revolución liberal”, *Libros de la corte.es*, n. 20, primavera-verano 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.15366/lc2020.12.20.006> [Acceso: 15 de marzo 2022].
- FRANCO, Germán. *Mirando solo a la tierra: Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- GARCÍA, José. “Los modelos de la tipología del teatro a finales de la Ilustración en España”, *Espacio, tiempo y forma*, n. 7, 1994. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=152131> [Acceso: 22 de septiembre 2020]
- GOMERY, Douglas. “Modelos y prácticas de la organización industrial”. En: Talens, Jenaro y Santos Zunzunegui (coords.). *Historia general del cine, Vol. II EE.UU. 1908-1915*. Madrid: Cátedra, 1998, pp.13-118.
- GÓMEZ, Andrés y Alfredo Montaña. “Salas de cine en Bogotá (1897-1940): la arquitectura como símbolo de modernización del espacio urbano”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n. 29, junio 2015, Disponible en: <https://doi.org/10.4000/alhim.5230> [Acceso: 22 de enero 2016].
- HOBBSAWM, Eric. *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*. Bogotá: Planeta, 2019.
- LENIS, Andrés. *Crónicas del Cali Viejo, Ensayos y otras crónicas*, vol.1. Cali: Litolenis S.A., 1979, pp.186-198.
- LAMUS, Marina. *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*. Bogotá: Luna Libros, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras*. Bogotá: Círculo de Lectura Alternativa, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Teatro en Colombia 1831-1886. Práctica teatral y sociedad*. Bogotá: Ariel-Planeta Colombiana Editorial, 1998.
- LÓPEZ, Ana (2000). “Cine temprano y modernidad en América Latina”, trad. Francisco Álvez, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en*

- Latinoamérica*, n.1, diciembre 2015, p.135. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/31/53> [Acceso: 6 de diciembre 2020].
- MARTÍNEZ, Alexandra. “Sociabilidad teatral: procesos de formación de públicos y crítica en Bogotá entre 1890 y 1910”. En: Martínez, Alexandra y Nelson Gómez (eds.). *La sociabilidad y lo público: experiencias de investigación*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2016, pp. 200-221.
- MELTON, James. *La aparición del público durante la Ilustración europea*. Valencia: Universitat de València, 2009.
- NIETO, Jorge y Diego Rojas. *Tiempos del Olympia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1992.
- NIETO, José. *Barranquilla en blanco y negro. Historia del séptimo arte en la ciudad 1876-1935*. Barranquilla: Artes Gráficas Industriales, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- REYES, Carlos. *El Teatro en el Nuevo Reino de Granada*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2008.
- ROMERO, Jesús y Alexander Betancourt. “Emblemas del progreso: el Teatro Colón y el Palacio de Bellas Artes en la construcción de la nación, Argentina y México, 1880-1910”, *Signos Históricos*, vol. XXII, n. 44, julio-diciembre 2020. Disponible en: <https://signoshistoricos.izt.uam.mx/index.php/historicos/article/view/538> [Acceso: 9 de mayo 2022].
- RUÍZ, Francisco. *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- TALENS, Jenaro y Santos Zunzunegui (coords.) *Historia general del cine, vol. III Europa 1908-1918*. Madrid: Cátedra, 1998.
- TEMES, José. *El siglo de la zarzuela*. Madrid: Ediciones Siruela, 2014.
- VÁSQUEZ, Edgar. *Historia de Cali en el siglo XX. Sociedad, economía, cultura y espacio*. Cali: Artes Gráficas de Valle, 2001.

## Fuentes

*Correo del Cauca*

*Despertar Vallecaucano*

*Correo del Cauca*

*El Correo del Valle*

*El Día*

*El Bohemio*

*Informe de la comisión encargada de rendir una exposición sucinta de todos los hechos ocurridos entre el Consejo Municipal y los señores Jorge Zawadzky y Emanuel Pinedo, empresarios del Cine Universal*

*Revista Caucana*

*El Ferrocarril*

---

**Fecha de recepción:** 30 de julio de 2022

**Fecha de aceptación:** 13 de noviembre de 2022

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/4rtagg1xr>

**Para citar este artículo:**

CHÁVEZ-VALENCIA, Juan Carlos. “El cinematógrafo se instala en Cali, Colombia. Cambios en los espacios teatrales y disputas por el consumo artístico entre 1896 y 1918”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 133-168. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/409>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Juan Carlos Chávez-Valencia** es sociólogo con una Maestría en Historia por la Universidad del Valle, Colombia. Es profesor de la Corporación Universitaria Minuto de Dios en Cali, Colombia. Ha estudiado las intersecciones entre el teatro y el cinematógrafo durante los primeros años del cine silente. Es co-autor del libro *Historia, política y sociedad. Investigaciones sobre ámbitos de la realidad moderna y contemporánea del Valle del Cauca* (Universidad del Valle y la Universidad ICESI, 2018) con el capítulo: “Entre movilidad y permanencia. Compañías teatrales y de cinematógrafo en Cali, 1897 y 1920”. E-mail: [juancarchav@hotmail.com](mailto:juancarchav@hotmail.com).

# Darwin casa-se por engano: um transformista em destaque na comédia *Augusto Annibal quer casar* (Brasil, Luiz de Barros, 1923)

Sancler Ebert \*

**Resumo:** Neste artigo exploramos a participação do transformista Darwin, o imitador do belo sexo, na comédia silenciosa *Augusto Annibal quer casar* (Brasil, Luiz de Barros, 1923). O imitador fez grande sucesso se apresentando nos palcos dos cineteatros do Rio de Janeiro entre 1914 e 1933, tendo a década de 1920 como destaque, o que o levou a participar da comédia. Buscamos compreender como teria sido a presença do artista no filme a partir da pesquisa em periódicos, dado que nenhuma cópia da película sobreviveu e refletir como o transformista, ainda que com tempo de tela menor, foi utilizado como destaque pela publicidade da comédia.

**Palavras chave:** Darwin, o imitador do belo sexo; *Augusto Annibal quer casar*; comédia silenciosa; Luiz de Barros; Rio de Janeiro.

---

## Darwin se casa por error: un transformista en el centro de la comedia *Augusto Annibal quer casar* (Brasil, Luiz de Barros, 1923)

**Resumen:** En este artículo exploramos la participación de Darwin, el imitador del bello sexo, en la comedia silente *Augusto Annibal quer casar* (Brasil, Luiz de Barros, 1923). El imitador tuvo un gran éxito actuando en los escenarios de los cines de Río de Janeiro entre 1914 y 1933, destacando los años 20, lo que le llevó a participar en la comedia. Buscamos entender cómo habría sido la presencia del artista en la película a partir de la investigación en los periódicos, dado que no se ha conservado ninguna copia de la película, y reflejar cómo el transformista, aún con menos tiempo en pantalla, fue utilizado como elemento destacado para la publicidad de la comedia.

**Palabras clave:** Darwin, el imitador del bello sexo; *Augusto Annibal quer casar*; comedia silente; Luiz de Barros; Río de Janeiro.

---

## Darwin gets married by mistake: a cross-dresser featured in the comedy *Augusto Annibal quer casar* (Brazil, Luiz de Barros, 1923)

**Abstract:** In this article we explore the participation of Darwin, the beautiful sex impersonator, in the silent comedy *Augusto Annibal quer casar* (Brazil, Luiz de Barros, 1923). The impersonator had great success performing on the stages of the movie theaters of Rio de Janeiro between 1914 and 1933, with the 1920s as the highlight, which led him to participate in comedy. We seek to understand how the artist's presence in the film would have been based on research in periodicals, since that no copy of the film has survived, and to reflect how the cross-dresser, even with less screen time, was used as a highlight by the advertising of the comedy.

**Keywords:** Darwin, the beautiful sex impersonator; *Augusto Annibal que casar*; silent comedy; Luiz de Barros; Rio de Janeiro.

## Introdução<sup>1</sup>

**D**iretor com extensa carreira, Luiz de Barros lançou seu primeiro filme em 1916, *Perdida*<sup>2</sup> e ao longo de quase 61 anos, dirigiu ficções, não ficções e cinejornais, sendo *Ele, ela quem?* sua última produção como diretor, lançada em 1977.<sup>3</sup> Dirigiu o primeiro filme de longa-metragem brasileiro sonorizado, *Acabaram-se os otários* (1929)<sup>4</sup> e chanchadas como *Berlim na batucada* (1944). Ao analisarmos as fichas técnicas de suas obras presentes no seu livro autobiográfico *Minhas memórias de cineasta*<sup>5</sup> podemos observar que Lulu Barros, como também era conhecido, assumia diversas funções, não se restringindo a ser o diretor das películas, mas também o fotógrafo, figurinista, cenógrafo, montador e roteirista. No entanto, a versatilidade de Barros não se restringia ao cinema, uma vez que ele “realizou vários trabalhos com teatro, cassino, prólogos cinematográficos e organizou bailes de carnaval.”<sup>6</sup>

Devido a esse perfil multifacetado, Barros estava em frequente contato com artistas de diferentes meios culturais, o que impactava na escalação de seus filmes, nos quais o diretor acionava artistas de diferentes palcos e experiências, como acontece em *Augusto Annibal que casar* (1923), filme que será nosso foco, pois nos interessa neste

---

<sup>1</sup> Este artigo é uma versão revista e ampliada da comunicação apresentada no VI Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA), Santa Fe, 2018, e publicada nas *Actas del VI Congreso Internacional AsAECA*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: AsAECA, 2018

<sup>2</sup> Ainda que *Perdida* tenha sido o primeiro filme lançado por Luiz de Barros, não foi o primeiro filmado pelo cineasta. Em 1914 Barros dirigiu *A viuvinha*, adaptação do romance de José de Alencar, no entanto, insatisfeito com os resultados, o diretor destruiu os materiais fílmicos. Essa informação consta no texto: BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978, p. 45-46.

<sup>3</sup> RAMOS, Fernão e Luiz Felipe Miranda. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

<sup>4</sup> FREIRE, Rafael de Luna. “Acabaram-se os otários: compreendendo o primeiro longa-metragem brasileiro sonoro”, *Rebeca*, vol. 3, pp. 104-128, 2013.

<sup>5</sup> BARROS, *op. cit.*

<sup>6</sup> VASCONCELLOS, Evandro Gianasi. *Entre o palco e a tela: As relações do cinema com o teatro de revista em comédias musicais de Luiz de Barros*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). São Carlos, Universidade Federal de São Carlos, 2015, p. 43.

artigo compreender como foi a participação do transformista Darwin, o imitador do belo sexo,<sup>7</sup> na obra e como o artista foi utilizado como destaque nas publicidades da película. Como os materiais fílmicos da obra não foram preservados, utilizaremos a pesquisa em periódicos para buscar reconstruir a presença do transformista no filme.

A comédia estrelada por Augusto Annibal é o nono filme de enredo lançado comercialmente pelo diretor e produzido pela Guanabara Film, empresa criada por Barros uma década antes. Nesta película encontramos artistas do teatro de revista, dos palcos dos cineteatros, dos concursos de beleza e do famoso Ba-ta-clan de Paris. A relação do cinema brasileiro com os espetáculos de palco em geral e o cinema hollywoodiano é apontado pela pesquisadora Luciana Corrêa de Araújo em seu artigo *Augusto Annibal quer casar!: teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro*, como uma explicação para a inclusão de artistas de diferentes palcos no filme de Lulu de Barros. Sucesso no teatro de revista devido a sua interpretação do Coronel Felipe, Augusto Annibal foi chamado para protagonizar a fita e emprestar seu nome ao personagem principal e título da obra. Como explica Araújo, essa era:

(...) uma estratégia publicitária recorrente na indústria cinematográfica desde a década de 1910, seja nos títulos originais, seja nos títulos traduzidos para o mercado brasileiro, e bastante explorada em gêneros de grande popularidade, como os seriados e as comédias. A extensa lista inclui desde Charles Chaplin, Max Linder e Pearl White, nos anos 1910, em títulos como *Carlito nos bastidores* (*Behind the screen*, Charles Chaplin, 1916), *Max encontrou uma noiva* (*Max a trouvé une fiancée*, Lucien Nonguet, 1911) e *Pearl of the Army* (Pathé, 1916) a Harold Lloyd, na década seguinte, como *Haroldo encrocado* (*Welcome danger*, Clyde Bruckman e Malcom St. Clair, 1929).<sup>8</sup>

O comediante era um dos nomes mais famosos daquele período, a peça *Aguenta Felipe!*, protagonizada por ele, havia sido o maior sucesso do ano anterior ao filme,

---

<sup>7</sup> Termo utilizado para designar artistas masculinos que entre o final do século XIX e início do século XX se apresentavam travestidos de mulheres e faziam sucesso pela imitação dos trejeitos femininos.

<sup>8</sup> ARAÚJO, Luciana Corrêa de. “Augusto Annibal quer casar!: teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro”, *Alceu*, vol. 16, n. 31, julho/dezembro 2015, p. 65.

1922, chegando a ser classificada por Paiva como “a revista que mudou o curso da história do teatro de revista brasileiro”.<sup>9</sup> Com texto de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes e musicada por Assis Pacheco, a peça da Companhia Nacional de Revistas e Burletas do Teatro Carlos Gomes, pertencente à Empresa Paschoal Segretto, ficou ininterruptamente sete meses e sete dias em cartaz, somando quase 400 apresentações e “nas remontagens imediatas, ultrapassou a oitava centena de vezes em cena –número somente comparável ao de poucas revistas americanas na Broadway”.<sup>10</sup> Devemos ressaltar que essa não foi a primeira colaboração entre Augusto Annibal e Luiz de Barros, uma vez que, este dirigiu o comediante em 1922 no filme *O cavaleiro negro*.<sup>11</sup>

Como forma de atrair um público masculino, Barros convidou as girls do Ba-ta-clan, de Paris, que se apresentavam no Rio de Janeiro desde 1922, dirigidas por Madame Rasimi. Os espetáculos das francesas acabaram influenciando as revistas brasileiras, como informa Paiva,<sup>12</sup> com a diminuição das roupas das coristas, a introdução de uma coreografia bem ensaiada e a melhoria nos cenários e figurinos. Entre as artistas francesas recrutadas para a obra estavam Viola Diva, Andrée Fix e Regina Dalthy. Com destaque nas publicidades do filme, Yara Jordão era a principal protagonista feminina da trama e foi convidada a participar do longa após participar do concurso de beleza de Copacabana. Completando o elenco, vinha Darwin, conhecido como imitador do belo sexo.

Antes de explorarmos a participação de Darwin no filme e nas publicidades, devemos compreender quem era esse artista que fazia um grande sucesso junto as plateias do

---

<sup>9</sup> PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado. Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 220.

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 220.

<sup>11</sup> ARAÚJO, *op. cit.*

<sup>12</sup> PAIVA, *op. cit.*

Rio de Janeiro, num período em que travestir-se em público era proibido de acordo com o Código Penal, que previa detenção àqueles que desobedecessem a lei.<sup>13</sup>

Para isso realizamos pesquisa na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil<sup>14</sup> e investigação nas duas sedes do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) e no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

### **Darwin, o rei dos imitadores do belo sexo**

De origem espanhola, Darwin, o imitador do belo sexo, apresentou-se nos palcos dos cineteatros cariocas entre os anos de 1914 e 1933. O maior número de espetáculos do artista foi registrado na década de 1920, quando se apresentou entre 1922 e 1924. O transformista esteve presente tanto na região do Centro, na qual surgiram as primeiras salas de cinema da então Capital Federal, como nos bairros nobres da Zona Norte e Zona Sul, quanto na região do subúrbio, na qual os cineteatros se localizavam às margens das estações da linha ferroviária da Leopoldina. O imitador ocupava o palco dos cineteatros em grande parte sozinho, mas nas vezes em que dividia o

---

<sup>13</sup> GREEN, James. *Além do Carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2000, p. 172.

<sup>14</sup> Inicialmente, buscamos pelo termo “Darwin” na década de 1920, sabendo que ele havia participado do filme de Barros. Depois pesquisamos as décadas de 1910 e 1930, anterior e posterior à primeira década pesquisada e, por fim, retrocedemos até a década de 1900 e avançamos para década de 1940. Foram encontrados 41 resultados para o termo entre 1900 e 1909, 76 entre 1910 e 1919, 374 entre 1920 e 1929, 256 entre 1930 e 1939 e por fim, 246 entre 1940 e 1949. Com isso, repassamos 993 ocorrências para ao final encontrarmos 318 que tratavam de Darwin, o imitador do belo sexo, no Correio da Manhã. O objetivo com a investigação em todas essas décadas era identificar o período em que o transformista se apresentou no Rio de Janeiro, na busca da primeira e a última menção. Foi assim que chegamos ao recorte de 1914-1933 (ainda que o artista apareça em 1937, mas não mais cineteatros, que é foco da pesquisa maior da qual este artigo é um recorte). Para complementar essa coleta, pesquisamos pelo termo Darwin no periódico Gazeta de Notícias, dessa vez, já a partir do recorte identificado. Encontramos 104 ocorrências entre 1910 e 1919, 87 entre 1920 e 1929 e 47 entre 1930 e 1939. Dando continuidade à investigação, buscamos pelos termos “Darwin” + “imitador do belo sexo” (62 ocorrências entre 1910 e 1919 em dezessete periódicos, 150 entre 1920 e 1929 em dezoito periódicos, 44 entre 1930 e 1939 em catorze periódicos), “Darwin” + “imitador” (197 ocorrências entre 1910 e 1919 em 29 periódicos, 342 entre 1920 e 1929 em 26 periódicos, 142 entre 1930 e 1939 em 28 periódicos) e “Augusto Annibal quer casar” (106 ocorrências entre 1920 e 1929 em 24 periódicos).

espaço, as atrações eram diversas. Atendendo à cultura do mundanismo<sup>15</sup>, na qual a elite política e social brasileira era atraída por tudo que fosse estrangeiro, muitos dos artistas programados junto à Darwin eram destacados pelos seus adjetivos gentílicos, como cançonetista francesa, bailarina húngara, dançarinos americanos. Observando os tipos de atrações, podemos listar cantoras, bailarinos, comediantes, imitadores, músicos, acrobatas, atiradores, mágicos e tipos curiosos, como Frosso, o homem boneco e Rogínski, o homem com estômago de avestruz que comia de dinheiro a rãs.<sup>16</sup> A programação era completada por filmes, em sua maioria comédias e dramas lançados originalmente um ano antes de chegar às salas cariocas.<sup>17</sup> Darwin se apresentou no Rio de Janeiro num período em que as salas de cinema funcionavam com uma programação mista de palco e tela. Freire aponta diversas razões para que as salas de cinema tenham se tornado cineteatros: “como forma de lidar com a falta de filmes novos, para aproveitar o excesso de artistas desempregados e para tentar atrair o público”.<sup>18</sup> A importação de filmes para o Brasil foi impactada pela Primeira Guerra Mundial, em virtude da maioria das películas virem da Europa, cenário do conflito.

As apresentações de Darwin eram compostas por três elementos principais: a performance de canções, a exibição de roupas femininas de luxo e a imitação de diferentes tipos de mulheres. O repertório do artista contava com canções de diferentes nacionalidades. Em suas primeiras apresentações no país, Darwin

---

<sup>15</sup> BROCA, 1960 *apud* CONDE, Maite. *Foundational Films: Early Cinema and Modernity in Brazil*. Oakland: University of California Press, 2018.

<sup>16</sup> EBERT, Sancler. “Darwin nos palcos: entre cômicos, telepatas, fantoches e Pixinguinha”. In: *Anais de Textos Completos do XXII Encontro SOCINE*. São Paulo: SOCINE, 2019. vol. 1. pp. 964-969.

<sup>17</sup> EBERT, Sancler. “Um transformista no palco, dramas e cômicos na tela: a programação de filmes dos cineteatros cariocas no início do Séc. XX”. In: Gil Mariño, Cecilia Nuria e Julia Elena Kejner. *Nuevas formas del cine y del audiovisual: géneros, afectos, identidades y política: Actas del VII Congreso Internacional AsAECA*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2020. pp. 34-42.

<sup>18</sup> FREIRE, Rafael de Luna. *O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915*. Rio de Janeiro: Cinemateca MAM Rio, 2022, p. 344.

travestia-se como uma cantora francesa, uma espanhola e outra italiana,<sup>19</sup> demonstrando dominar diferentes idiomas ao cantar. O que nos leva a entender como após alguns anos no Brasil, o artista passa a interpretar sucessos carnavalescos em português, como a canção Maroca.<sup>20</sup> Essa renovação do repertório fica evidente nas publicidades e notas sobre o artista, que teria, segundo o Correio da Manhã, um “repertório inesgotável”<sup>21</sup> ou como promete o Gazeta de Notícias: “Todas as noites números novos”.<sup>22</sup>

Na década de 1920, o repertório de Darwin era principalmente formado por *fox-trots* e tangos, conforme indicam as partituras que vinham na revista Selecta, que contavam com a imagem do transformista na capa. O artista era usado como chamariz para as partituras, que tinham letra e música de outros artistas, mas que faziam parte do repertório do imitador. Até o momento encontramos catorze partituras, dessas três *fox-trots* e onze tangos. Entre as canções do seu repertório podemos citar os fox-trot *La chula tanguista* (Letra de E. Tegglén e música de Juan Rica), *Così piange Pierrot* (letra e música de C. A. Bixio), *Carnaval de Pierrot* (Letra de P. Buonano e música de E. A. Mario) e os tangos *La paiquita* (música de J. M. Codonez), *Talán-talán* (Letra de A. Vacarezza e música de E. Delfino), *Pobre Madre!* (Letra de Alfredo Lamarca e música de L. Martínez Serrano), *Cascabelito* (Letra de Juan A. Caruso e música de José Böhr<sup>23</sup>).

Até o momento não temos informações precisas sobre a quantidade de números que Darwin apresentava por espetáculo. Apenas uma notícia sugere que seriam três

---

<sup>19</sup> *Gazeta de Notícias*, 01 de novembro de 1914, p. 2.

<sup>20</sup> *Correio da Manhã*, 19 de abril de 1922, p. 6.

<sup>21</sup> *Correio da Manhã*, 05 de abril de 1922, p. 12.

<sup>22</sup> *Gazeta de Notícias*, 10 de agosto de 1922, p. 8.

<sup>23</sup> José Bohr, nascido alemão, cresceu no Chile, país no qual iniciou sua carreira como cineasta. Bohr era músico e compositor, além de roteirista, diretor e ator. Em sua carreira, participou de 45 películas no Chile, Estados Unidos, México e Espanha. Como músico, compôs mais de 100 tangos, muitos deles gravados pelo amigo Carlos Gardel, como a citada *Cascabelito*. A informação foi obtida em MARTÍNEZ, Francisco-Ernesto. “El actor cinematográfico José Bohr se presentó em Masaya, en 1932”, *Revista de Nicaragüenses*, n. 137, setembro de 2019, pp. 421-425.

canções, que a pedido do público se tornavam seis: “[...] Todas as noites se enche o luxuoso cinema do largo da Segunda-feira e Darwin, que pelo programa, tem de cantar três números, é instado para permanecer no palco e canta o dobro [...]”.<sup>24</sup> Como até o momento encontramos somente essa informação sobre o número de apresentações, não podemos afirmar que os espetáculos em outros cineteatros e em outros períodos seguiam a mesma lógica.

Além das canções apresentadas, outra grande atração dos espetáculos de Darwin eram as roupas de luxo exibidas pelo artista no palco, que eram anunciadas nas publicidades como “Luxuosíssimas toilettes, últimas novidades da moda! Cenários deslumbrantes! Uma fortuna empregada em cena! Elegância! Arte! Beleza, Graça e Donaire”;<sup>25</sup> “[...] esplendor das 70 diferentes ‘toilettes’ de luxo que exhibirá”;<sup>26</sup> “com as suas luxuosíssimas toilettes, dos mais afamados costureiros de Paris [...]”;<sup>27</sup> “Vem de Paris. Traz toilettes de Patou, Worth!”,<sup>28</sup> possivelmente se referindo ao estilista francês Jean Patou e ao costureiro inglês Charles Frederick Worth.

Em relação as imitações, Darwin era reconhecido como o rei dos imitadores do belo sexo, a ponto de ele ser citado como referência a outros imitadores. Se num primeiro momento há uma comparação<sup>29</sup> dele com Fregoli<sup>30</sup> e Fatima Miris<sup>31</sup>, depois da sua

---

<sup>24</sup> *Correio da Manhã*, 10 de junho de 1922, p. 4.

<sup>25</sup> *Gazeta de Notícias*, 08 de agosto de 1922, p. 8.

<sup>26</sup> *Correio da Manhã*, 09 de dezembro de 1932, p. 8.

<sup>27</sup> *Correio da Manhã*, 20 de dezembro de 1932, p. 10.

<sup>28</sup> *A Noite*, 10 de dezembro de 1932, p. 2.

<sup>29</sup> [...] Darwin, o famoso, o mais completo imitador de mulheres que tem aqui aparecido, emulo de Fregoli e de Fatima Miris (*Correio da Manhã*, 14 de maio de 1922, p. 7).

<sup>30</sup> Leopoldo Fregoli, ator italiano, conhecido como um dos primeiros transformistas do mundo e que esteve no Brasil diversas vezes entre o final do século XIX e início do século XX. A estreia do artista italiano no Rio de Janeiro se deu no Theatro Lyrico no dia 22 de julho de 1895 (*Gazeta de Notícias*, p. 06). Fregoli ficou famoso pela sua capacidade de transformar-se em diferentes personagens: mulher, homem, idoso, criança (RUSCONI, Alex. *Fregoli. La biografia*. Roma: Stampa Alternativa / Nuovi Equilibri, 2011). Uma crítica publicada no *Gazeta de Notícias* de 24 de julho de 1895 sobre o primeiro espetáculo do artista em solo brasileiro revela o talento de Fregoli para transitar entre os gêneros: “Principiou as suas habilidades aparecendo-nos vestido de mulher e cantando um trecho de ópera

aparência nos cineteatros, é Darwin que passa ser utilizado como critério de comparação ou superação. Apesar de Douglas Harri ser apontado como possível rival de Darwin em uma nota, já no dia seguinte Darwin desbanca seu concorrente ao ser anunciado como o “sem rival”.<sup>32</sup> Em 1930, quando o imitador já estava afastado há seis anos do Rio de Janeiro, ele permanecia como referência no gênero, sendo utilizado para apresentar um artista: “Vianor, o transformista, trabalha no mesmo gênero de Darwin, que vimos há tempos”.<sup>33</sup> Antes do seu retorno aos cineteatros cariocas em 1932, ainda em 1931, o imitador parecia superado pela imprensa como demonstram os trechos: “Rubens, supera tudo quanto se tem visto em seu gênero, sendo muito melhor que Darwin”<sup>34</sup> e “é o artista do gênero que suplantou Darwin, de quem o nosso público ainda tem saudades”.<sup>35</sup>

Investigando os periódicos da época, podemos compreender a razão do destaque do transformista frente aos seus colegas, visto que diversas são as notas e textos que vão descrever a perfeição do trabalho de Darwin, como o artigo *O poder do artifício* do jornalista Costa Rego: “Em primeiro lugar, veste-se a primor. Nas sedas, nos arminhos, nas peles, nas plumas, está pode-se dizer, metade da mulher. Em seguida, recorre Darwin à química dos potes de creme, dos lápis e carvões, dos carmins e pós de arroz, dos postigos e dos grampos. Assimila ele, assim, a segunda metade”.<sup>36</sup> Ainda que valorizasse o uso dos figurinos e maquiagens para a criação da ilusão

---

com uma voz de mezzo soprano, que faria morrer de raiva a muitas cantoras que andam por esse mundo a fora atordoando os ouvidos do próximo. A ilusão era perfeita: as notas saíam cheias, vibrantes, de rigorosa afinação, como se fossem emitidas pela Sra. Guerrini. O Sr. Fregoli volta-se, eilo vestido de homem a cantar com a bela voz de barítono. Depois, virando-se ora para um lado ora para outro, canta sozinho um dueto, destruindo assim a opinião até aqui considerada como verdadeira de que para cantar um duo são precisas duas pessoas”. (p. 2)

<sup>31</sup> Fatima Miris, atriz italiana, apresentada como rival de Fregoli. “105 transformações em 40 minutos” (*Pacotilha*, 19 de fevereiro de 1918, p. 1).

<sup>32</sup> *Correio da Manhã*, 06 de maio de 1922, p. 12.

<sup>33</sup> *Crítica*, 18 de julho de 1930, p. 6.

<sup>34</sup> *Diário de Notícias*, 01 de julho de 1931, p. 14.

<sup>35</sup> *Correio da Manhã*, 14 de julho de 1931, p. 7.

<sup>36</sup> *Correio da Manhã*, 21 de abril de 1922, p. 2.

proporcionada pelo imitador, Costa Rego defendia que era a observação do transformista sobre o corpo feminino e sua aptidão física que o fazia inimitável em sua arte: “[...] porque Darwin não seria perfeito se não houvesse estudado a maneira como a mulher costuma apoiar-se sobre o pé direito, deixando ligeiramente suspenso o pé esquerdo; dos dotes pessoais, porque essa observação de nada lhe valeria se a natureza não houvesse dado um físico acessível ao esforço da adaptação”.<sup>37</sup>

Interessante observar como em alguns textos as performances de Darwin são defendidas como arte, a sua imitação do universo feminino como um dom. Nas notas fica marcado que seu gênero é masculino e que sua transformação em mulher faz parte de uma cuidadosa e trabalhosa arte.

A sua linda figura em cena dominou logo a assistência. As mulheres levantavam-se nas frisas e nos camarotes para ovacionarem Darwin. E mordiam os lábios nervosamente... A exteriorização é perfeita. É perfeita pela verdade do gesto, pela leveza do caminhar, pelo encanto das poses. Engana maravilhosamente. Darwin, que é um rapagão formoso, em cena, dentro de um vestido decotado, onde o seu colo desabrocha, como uma flor muito branca e muito linda, é fascinada criatura, uma perfeita mulher com toda a perturbação do seu encanto dominador. [...] E a graça encantadora das mulheres fascinadoras, das mulheres que seduzem, está estampada na sua expressão do seu rosto, na doçura de seu sorriso, na meiguice daquele seu olhar rasgado e quente. Darwin então é mulher. Tira depois a cabeleira em cena e Darwin é o rapaz formoso que com uma arte toda sua e verdadeiramente admirável consegue dar-nos através de uma sensação boníssima, dentro de uma ilusão esplendente, todo esse encanto, tão misterioso, para nós, que só as mulheres possuem. Bendita seja a arte de Darwin, o formoso.<sup>38</sup>

Podemos encontrar outra menção ao trabalho de Darwin como artístico numa nota sobre seu retorno ao Rio de Janeiro na década de 1930 após alguns anos afastados da Capital: [...] Darwin é, realmente, inexcédível nas imitações que faz. Quando ele se mostra em pleno trabalho artístico, ninguém adivinhará que se trata de um homem, tal a perfeição absoluta da simulação, não só as formas, os movimentos exteriores,

---

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Gazeta de Notícias*, 01 de novembro de 1914, p. 2

visíveis da mulher, como também, ganha tudo o que há de impalpável, de fugitivo, nas filhas de Eva [...].<sup>39</sup>

Ainda no período de sua volta ao Brasil na década de 1930, encontramos uma notícia que, pela primeira vez, revela que Darwin também se apresenta em sua forma masculina no palco. Até então, os textos publicados na imprensa carioca informavam apenas que o artista se desmontava ao final do espetáculo, tirando sua peruca, para desfazer o encanto sobre a plateia, principalmente a masculina.

(...) No seu gênero, Darwin é atualmente o maior artista do mundo. Nenhum existe que, como ele, saiba imitar o sexo frágil, já na apresentação de toilettes, já no canto, já nas maneiras. Dir-se-ia que ele possui duas almas, e delas se serve à vontade, quando aparece em cena. Ora é uma linda mulher cujos vestidos feitos pelos melhores costureiros de Paris encantam principalmente as senhoras; ora é um rapaz simpático e insinuante que canta maravilhosamente tangos e rancheras. É esse artista incomparável que os frequentadores do Eldorado vêm admirar segunda-feira no palco do elegante cinema: e dele vão conhecer as mais recentes novidades da moda.<sup>40</sup>

O entendimento da travestilidade de Darwin como arte explica porque o artista fazia sucesso num período em que a travestilidade em público constituía uma violação do Código Penal. A travestilidade só poderia ser aceita se fosse arte e não forma de vida. Fora do palco e até mesmo nele, no encerramento do espetáculo, Darwin afirmava-se como homem, reforçando que seu trabalho era criar a ilusão no público. As provas de que a travestilidade no palco era bem aceita são o sucesso de Darwin, que pode ser comprovado a partir de diferentes dados. Um primeiro, são as diversas notas publicadas na imprensa carioca que reforçam uma narrativa de êxito do transformista no Rio de Janeiro: “continuação do colossal sucesso que está obtendo no nosso palco um artista que passou a ser ultra querido do público, Darwin (o imitador do belo sexo)”;<sup>41</sup> “Darwin, em toda a parte onde se tem exibido, consegue

---

<sup>39</sup> *Correio da Manhã*, 09 de dezembro de 1932, p. 8.

<sup>40</sup> *Correio da Manhã*, 20 de dezembro de 1932, p. 10.

<sup>41</sup> *Correio da Manhã*, 18 de abril de 1922, p. 5.

temporadas brilhantes, como ultimamente aconteceu nos cine-teatros Americano e America”;<sup>42</sup> “Hoje, continuação do esplendido triunfo que está tendo no palco do palácio da cinematografia o elegante, o interessante, o célebre artista Darwin”;<sup>43</sup> “O êxito crescente e ruidosíssimo do mais perfeito e admirável imitador do belo sexo: Darwin, o sem rival”.<sup>44</sup>

Outros pontos que confirmam a relevância do transformista são: a quantidade de tempo no qual o artista permanecia em cada cineteatro; suas apresentações em matinés infantis, como nas do Rialto,<sup>45</sup> apontando que o público do artista não era apenas formado por adultos e por fim, a sua participação numa produção cinematográfica, no caso, em *Augusto Annibal quer casar*. Assim, o sucesso nos palcos lhe deu aval para sua estreia nas telas.

### **Darwin, num papel feminino de entontecer os homens**

Embora nenhuma cópia do filme tenha sido preservada, podemos ter uma ideia de como era o enredo de *Augusto Annibal quer casar* por meio de um cine-romance assinado por Carlos Veiga na revista *A Scena Muda*.<sup>46</sup> Na trama, Augusto Annibal é um rapaz de coração ardente, que sonhar em casar-se, mas não encontra uma noiva. Em um certo dia, ele decide que vai arranjar uma noiva a qualquer custo e decide perseguir a primeira moça que encontrar. Enquanto passeia com seu carro, Augusto Annibal vê Yara Jordão passar e passa a segui-la. Ela foge dos galanteios dele, que continua a persegui-la. Em uma rua, um automóvel cheio de belas moças e dirigido pela francesa Viola Diva esperava Yara, que sobe no veículo para fugir do rapaz. Augusto Annibal passa a seguir o carro das moças e vão parar na praia da Gávea, onde

---

<sup>42</sup> *Correio da Manhã*, 06 de abril de 1922, p. 4.

<sup>43</sup> *Correio da Manhã*, 09 de abril de 1922, p.16.

<sup>44</sup> *Correio da Manhã*, 06 de maio de 1922, p. 12.

<sup>45</sup> *Gazeta de Notícias*, 31 de agosto de 1923, p. 8.

<sup>46</sup> *A Scena Muda*, ano 3, n.129, 13/09/1923, p. 6,7, 31.

o carro do comediante sofre uma derrapagem o arremessando na areia. Ele perde os sentidos e é socorrido pelas jovens. Antes de voltar a si, ele sonha com as moças ora como lindas banhistas, ora como ninfas que dançam em torno dele. Ao despertar, Augusto Annibal é perseguido por homens barbados, tão assustadores, que para escapar o jovem até abandonar as calças nas mãos de um dos seus perseguidores. Ao retornar à cidade as belas garotas decidem curar a mania matrimonial de Augusto Annibal e para isso vão à casa de Darwin e conseguem convencê-lo a se passar por uma moça bonita aos olhos do ingênuo Annibal. Elas escrevem uma carta ao rapaz avisando que encontraram uma noiva para ele e que a única condição é que o casamento fosse naquele mesmo dia. Augusto Annibal aceita a imposição e depois de mil sacrifícios para conseguir levar seu carro até Santa Tereza, chega a casa onde Darwin o espera já vestido de mulher, junto a um falso padre. O casamento acontece e logo após a cerimônia Darwin passa a falar e andar como um homem causando um susto a Augusto Annibal que sai em corrida louca em camisa e ceroulas pelas ruas da cidade, pelos cais e até pelo mar, onde se agarra em um aeroplano para ir procurar uma noiva no céu.

Pelo conto, podemos perceber que o filme se desenrola a partir de várias situações cômicas envolvendo perseguições, trapagens, investidas amorosas frustradas e confusão de gêneros, elementos que Araújo elenca como comuns a filmes da “linhagem da slapstick comedy norte-americana (a comédia pastelão, como viria a ser chamada no Brasil)”.<sup>47</sup> Nas publicidades, *Augusto Annibal quer casar* será vendido como um filme do gênero Sunshine Comedy, que era uma unidade de produção da Fox, direcionada a comédias curtas de dois rolos, que utilizavam animais, belas garotas e manobras arriscadas por parte de seus artistas. Pelo filme ser anunciado por esse gênero, poderíamos compreender que a metragem dele deveria ser curta, como assim eram os da Fox, no entanto, as informações disponíveis são contraditórias. A Filmografia Brasileira, base de dados da Cinemateca Brasileira, categoriza a obra

---

<sup>47</sup> ARAÚJO, *op. cit.*, p.67.

como curta-metragem, todavia a comédia é listada no livro *Dicionário de filmes brasileiros – Longa metragem* de Silva Neto.<sup>48</sup> Os anúncios da época de lançamento também não possuem um consenso. Quando o filme é exibido no Teatro Colombo, cinema da região do Brás de São Paulo, primeiro é apresentado como tendo seis atos,<sup>49</sup> para uma semana depois o mesmo estabelecimento anunciá-lo como sendo de cinco atos.<sup>50</sup> Em 1925, durante a exibição no Cinema Olympia de São Luís do Maranhão, a comédia é divulgada com três atos.<sup>51</sup>

De acordo com Araújo,<sup>52</sup> a comédia dirigida por Barros teria sido um filme de ocasião, filmado em poucos dias, para aproveitar a passagem da companhia Ba-ta-clan pelo Teatro Lyrico e com financiamento do exibidor Generoso Ponce Filho, que não só garantiu o valor para as filmagens às pressas, como também a janela de exibição, posto que ele era proprietário do cineteatro Parisiense, onde o filme estreou e presidente da Associação de Exibidores, o que garantiu a *Augusto Annibal quer casar* um circuito de mais de 10 salas.

É interessante observar a partir do conto que Darwin aparece no filme somente na parte final, tendo possivelmente pouco tempo de tela. A descrição da trama também nos permite inferir que o artista aparece primeiramente na sua forma masculina, quando recebe as meninas em sua casa e posteriormente, no casamento, travestido como mulher (apenas uma imagem de Darwin como noiva ainda existe, publicada junto ao conto na revista *A Scena Muda* (Figura 1). O possível pouco tempo de tela de Darwin não faz jus a sua presença nas publicidades, nas quais é grande destaque, como veremos mais a frente.

---

<sup>48</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros. Longa-metragem*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

<sup>49</sup> *O Combate*, 14 de janeiro de 1924, p. 2.

<sup>50</sup> *O Combate*, 21 de janeiro de 1924, p. 2.

<sup>51</sup> *Folha do Povo*, 31 de março de 1925, p. 2.

<sup>52</sup> ARAÚJO, *op. cit.*



Figura 1. Augusto Annibal e Darwin (em destaque) junto ao restante do elenco na cena do casamento.  
 Fonte: *A Scena Muda*, ano 3, n. 129, 13/09/1923, p. 6

A imagem nos permite ver a principal caracterização do transformista no filme, a de noiva de Augusto Annibal. Darwin usa um cabelo curto, levemente ondulado, com o corte na altura das bochechas, como as outras mulheres da foto. A maquiagem em torno dos olhos é forte, assim como o batom nos lábios, que se destaca mesmo na imagem desgastada da revista. Estes elementos já faziam parte da imagem do artista nos palcos dos cineteatros, como apontam imagens de divulgação. É interessante observar que o imitador não se prende à visão mais tradicional feminina, ligada aos cabelos compridos, mas incorpora na sua performance a imitação da mulher moderna. “Os olhos expressivos, a boca marcada e o cabelo curto personificavam a imagem da melindrosa”,<sup>53</sup> indicam Rocha e Bon. Michelle Perrot explica que as mudanças na forma de se vestir e de se apresentar, como no caso dos cortes de cabelo, estavam relacionadas aos movimentos feministas do período, acelerados pela Primeira Guerra Mundial que levou mais mulheres a trabalharem fora, tornando o cabelo curto uma comodidade para enfermeiras, operárias de fábrica, motoristas de

<sup>53</sup> ROCHA, Everardo e Olga Bon. “Muitas mulheres, raras mulheres: representações do feminino nos anúncios dos anos 1920”, *Lumina*, [S. l.], vol. 14, n. 3, 2020, p. 100. DOI: 10.34019/1981-4070.2020.v14.21470.

ambulância. “O corte dos cabelos, nesse momento brilhante dos “Anos Loucos”, significa nova mulher, nova feminilidade”.<sup>54</sup> Se repararmos com atenção para os espetáculos de Darwin, perceberemos que os elementos antes citados como componentes de suas apresentações eram todos modernos. Os principais gêneros musicais performados pelo imitador na década de 1920 eram o tango e o fox-trot. Enquanto o primeiro só havia deixado de ser marginalizado a partir de 1916, com as canções de Carlos Gardel, o segundo, gênero originário nos Estados Unidos, só invadiu o Brasil após o fim da guerra.<sup>55</sup> A exibição de figurinos de luxo, costurados por estilistas de fama mundial buscavam alimentar um consumo feminino em ascensão, visto que a moda passa a ocupar grande espaço na vida da mulher. “É preciso manter-se informada das tendências da moda europeia, principalmente a francesa [...] As revistas e catálogos de lojas despertam grande fascínio entre as mulheres. [...] Dentro ou fora de casa as mulheres são atraídas a ganhar ou gastar dinheiro nesse mercado (da moda) aquecido pelo crescimento da cidade.”<sup>56</sup> Dessa forma, não causa surpresa que a imagem de Darwin na comédia seja de uma mulher moderna. Tanto que o vestido de noiva utilizado pelo transformista tem um decote que é suavizado por uma espécie de broche. A beleza de Darwin no filme vai ser motivo de comentários, como num anúncio que proclama: “Darwin num papel femino [sic] de entontecer os homens”.<sup>57</sup>

Seguindo a trama do conto, conforme já apontado, Darwin teria aparecido pela primeira vez na sua versão masculina, o que era importante tanto para a compreensão da lição que as jovens queriam aplicar em Augusto Annibal, quanto para reforçar o talento do imitador quando ele aparecesse na sua versão feminina. Devemos destacar que não era comum o artista se apresentar em sua versão

---

<sup>54</sup> PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007, p. 61.

<sup>55</sup> ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de. *A vocação do prazer. A cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

<sup>56</sup> *Ibid*, pp. 83-85.

<sup>57</sup> *Correio da Manhã*, 06 de setembro de 1923, p. 14.

masculina na década de 1920. Como vimos anteriormente, ele passou a incorporar a dupla dinâmica nos anos 1930. No entanto, a imagem de Darwin como homem não era um mistério, na medida em que parte das capas da partitura com seu repertório apresentavam imagens do transformista como homem e mulher, como na Figura 2.



Figura 2. Recorte da capa da partitura da canção *El Pañuelito*, letra de G. Coria Peñaloza e música de Juan de Dios Filiberto. Fonte: Coleção Almirante – MIS-RJ.

Um elemento sempre em destaque na sinopse do filme é o momento em que Darwin desfaz a farsa e passa a agir como homem. A crítica assinada por Mendes Fradique e publicada em *O Jornal* em 19 de setembro de 1923, detalha como teria sido essa cena e revela uma engraçada situação relacionada à recepção do momento da revelação.

Manda, entretanto, a verdade declarar em que pese ao mulherio, depois da srta. Yara Jordão, a mulher mais bela do filme é... é... Darwin. O dr. Ataulpho Napoles de Paiva, que, ao meu lado, assistia a projeção com os olhos vidrados de patriotismo, monologou pesaroso, enxugando uma lagrima: - Que pena, o Darwin ser homem!... Justamente a esta altura, o imitador do belo

sexo, atirando-se ao divã, arrancava a peruca feminina. E o conspícuo desembargador engoliu o cuspo.<sup>58</sup>

O trecho citado reforça o poder de ilusão de Darwin, assim como a quebra do encanto, recorrente em notas que descreviam os espetáculos nos palcos dos cineteatros cariocas, como a já citada neste artigo “Tira depois a cabeleira em cena e Darwin é o rapaz formoso [...]”<sup>59</sup> e outra em que a revelação da identidade de gênero do artista é posta como necessária para controlar a plateia masculina: “(...) Darwin engana o olho mais exercitado, enfeitiça o mais sabido dos conquistadores. Mas, às vezes, é preciso pôr um ponto final no entusiasmo da plateia masculina e Darwin faz ouvir a sua verdadeira voz, grossa e cheia, que arrefece todas as audácias em perspectiva”.<sup>60</sup> A partir disso, podemos imaginar que o filme reproduzia em parte a dinâmica dos espetáculos de Darwin, agora nas telas.

### **Darwin, noiva de Augusto Annibal**

Para fechar esse artigo, vamos analisar as publicidades do filme *Augusto Annibal quer casar*, investigando algumas das estratégias para a promoção do filme, para compreender como Darwin foi utilizado. Em um dos primeiros anúncios sobre o filme em 05 de setembro de 1923,<sup>61</sup> cada artista é apresentado por meio de adjetivos como: Yara Jordão, a Rainha de Copacabana; Viola Diva, a mulher mais perfeita do BA-TA-CLAN; André Fix a deusa do BA-TA-CLAN; Regina Dalthy, estrela do BA-TA-CLAN; Augusto Annibal, o “lindo” comico nacional e Darwin, o assombroso imitador do belo sexo. O nome do transformista surge maior do que o protagonista Augusto Annibal, numa fonte tipográfica diferente e “fechando” o elenco do filme (Figura 3).

---

<sup>58</sup> *O Jornal*, 19 de setembro de 1923, p. 5.

<sup>59</sup> *Gazeta de Notícias*, 01 de novembro de 1914, p. 2.

<sup>60</sup> *Correio da Manhã*, 21 de dezembro de 1923, p. 5.

<sup>61</sup> *Correio da Manhã*, 05 de setembro de 1923, p. 14.

**HOJE** **PARISIENSE** **MUITO BREVE**

O primeiro fim especial da genial mente, que com 3 anos apenas, nos associa, brinca com as imitações de **Carlitos, Harold Lloyd,** e outros astros do cinema.

**Baby Peggy**  
*Artista de Cinema*

E mais: **Vivian Martin e Niles Welsh**  
em  
**A SORTE DE JOANNINHA**  
Um admirável fim «Paramount»

**Amanhã**  
**Disputando um coração**  
...de uma mulher bonita, de que não será capaz um homem audaz e forte como  
**Jack Holt?**  
O «Standard Program», vos responderá isto amanhã

**Yara Jordão**  
A Ruína de Copacabana  
**Viola Diva**  
A mulher mais perfeita do BA-TA-CLAN  
**Andrée Fix**  
A deusa do BA-TA-CLAN  
**Regina Daithy**  
Estrela do BA-TA-CLAN

**AUGUSTO ANNIBAL**  
o «lindo» comico nacional e  
**DARWIN**  
o assombroso imitador do bello sexo em  
**Augusto Annibal quer casar...**  
Uma super-comédia nacional, genero «Sensitiva», editada pela  
**Guanabara-Film**

Senho Ita Yara Jordão

(8 16 13)

Figura 3. Anúncio do filme *Augusto Annibal quer casar* no qual vemos o nome de Darwin em destaque próximo ao título do filme, com fonte tipográfica diferente dos outros artistas e em tamanho maior que a do protagonista Augusto Annibal. Fonte: *Correio da Manhã*, 05 de setembro de 1923, p. 14.

No dia seguinte, também no *Correio da Manhã*, a publicidade anuncia “Ninguém deixe de vir ver 2<sup>a</sup>. Feira este estupendo film da Guanabara. Tem graça, faz rir a valer e nos deliciará com a beleza de Viola Davis, Yára Jordão, Andrée Fix, Regina Dothy, Yara Brasil, as graças de Augusto Annibal, Araujo Vidal, Harry Fleming e Darwin, num papel femino [sic] de entontecer os homens”.<sup>62</sup> Continuando a campanha do filme, no mesmo

<sup>62</sup> *Correio da Manhã*, 06 de setembro de 1923, p. 14.

periódico, no dia 07 de setembro de 1923, o texto vende o filme como “A estupenda comedia brasileira com que a Guanabara-Film vai mostrar o que se pode fazer e já se faz no Brasil quanto à fita cinematográfica” e anuncia “20 lindas banhistas no Leblon... Um luxuoso baile... O Ford fantástico! Graça e Beleza!”. Finalizando a publicidade, como último item e em destaque, surge “Darwin noiva de Augusto Annibal” (Figura 4). A associação do nome de dois artistas de relevo da época não é por acaso.

**HOJE**

É imperdoável deixar-se de ir hoje ao tradicional **PARISIENSE** ver **Baby Peggy** Artista de Cinema

**PETIZADA!** Vinde ver **BABY PEGGY** Ela só tem 3 annos e faz cada uma!... E diga a todos de casa para virem assistir

**JACK HCLT** Disputando um coração...

**2ª FEIRA**



Uma das cenas, uma apenas... — imagine a fita toda! Uma scena «bataclânica» de

# Augusto Annibal quer casar...

A estupenda comedia brasileira com que a «Guanabara-Film» vae mostrar o que se póde fszer e já se faz no Brasil quanto á fita cinematographica!

20 lindas banhistas no Leblon ... Um luxuoso baile ... O Ford phantastico!  
Graça e Belleza!

*Augusto Annibal - Viola Diva - Yára Jordão  
Andrée Fix e Yára Brasil*

**DARWIN noiva de AUGUSTO ANNIBAL!**

(S 16280)

Figura 4. Publicidade do filme *Augusto Annibal quer casar* no qual vemos em destaque o texto “Darwin noiva de Augusto Annibal”. Fonte: *Correio da Manhã*, 07 de setembro de 1923, p. 14.

Na mesma data, a imprensa utiliza uma estratégia de promoção um tanto inusitada, narra na primeira parte do texto, em tom de fofoca, que “Darwin –o celebre imitador do belo sexo– casa-se por engano...”. O artigo utiliza uma linguagem claramente sensacionalista, contando o fato inusitado, anunciando que o noivo era um ator famoso, sem revelar num primeiro momento quem seria. Apenas ao final, é revelada que tal história inspirava-se na trama do filme a ser lançado.

Circulou, ontem, nas redes teatrais e cinematográficas uma notícia de sensação: Darwin, o famoso imitador de mulheres, acabara de casar-se, com todos os sacramentos, com um conhecido ator brasileiro! O fato se dera desta forma: com a mania de conquistador o artista em questão apaixonara-se pela sua bela vizinha, sem imaginar sequer que a linda espanhola que todas as manhãs via à janela, fosse homem... E Darwin pregou-lhe uma peça formidável: “deu corda” se namoro... e acabou casando. O artista em questão é o conhecido cômico Augusto Annibal, célebre intérprete do “Aguenta Felipe”. E a cena deu-se num filme, num engraçadíssimo filme cômico que a “Guanabara Film” vai lançar segunda-feira no Parisiense. “Augusto Annibal quer casar...” tal é o título desse superfilme cômico em que um punhado de pequenas lindas dançam bailados bataclânicos na praia do Leblon...<sup>63</sup>

Esse exemplo demonstra como o nome de Darwin tinha força na cena cultural do Rio de Janeiro, a ponto de a propaganda do filme criar uma historieta utilizando o artista para criar interesse na comédia. Outra estratégia de divulgação da obra foi a cobertura das filmagens. O texto “No Leblon com as ‘girls’ do Ba-ta-clan”,<sup>64</sup> vai por um caminho próximo do anterior, primeiro suscitando a curiosidade do leitor sobre quem estaria com as garotas do Ba-ta-clan curtindo uma praia, para em seguida revelar os bastidores da gravação.

O interesse pelo filme é destaque no dia 08 de setembro, em nota que informa que o filme é [...] tão ansiosamente esperado, a julgar pela avidez com que diariamente acorrem ao querido cinema centenas de pessoas que vão admirar as lindas fotografias desse belo trabalho da cinematografia brasileira, expostas em sua sala de

---

<sup>63</sup> *A Noite*, 07 de setembro de 1923, p. 6.

<sup>64</sup> *O Imparcial*, 09 de setembro de 1923, p. 8.

espera”.<sup>65</sup> O texto ainda elogia a produção a comparando com os filmes norte-americanos e afirmando que se os cariocas não reconhecessem Yara Jordão, achariam que ela era uma bela *girl* da Sunshine e Augusto Annibal “passaria por um novo cômico yankee, rival de Carlito”. E o jornalista segue com os elogios, afirmando ser o filme “no gênero, é a melhor coisa produzida até hoje no Brasil” e o primeiro filme cômico editado no país. Embora diga no texto que as afirmações não são exagero, mas sim justiça, as informações nos levam a crer no primeiro caso.

Com a estreia da obra no dia 10 de setembro no Parisiense, saem as primeiras informações sobre o público. A edição de *O Paiz* no dia 11 de setembro traz uma nota com a seguinte afirmação: “pelo sucesso de bilheteria que alcançou (o filme) pôde ter a prova do interesse do público pela produção nacional. À noite, os pretendentes a um lugar na sala enchiam inteiramente a larga calçada em frente ao cinema e a maior parte foi obrigada a adiar a satisfação de seu justo desejo”.<sup>66</sup> No *Correio da Manhã* a informação sobre o público se confirma com o jornal destacando *Augusto Annibal quer casar* como o maior sucesso da semana.<sup>67</sup>

As polêmicas também fizeram parte da divulgação do filme, mas sem envolver Darwin. O motivo de reclamações eram as garotas do Ba-ta-clan e suas pernas de fora, tanto que uma nota de *A União* dizia que o assunto do filme era “completamente pervertido”.<sup>68</sup> Um artigo publicado na capa do periódico *A Rua* trazia como título “Mas, que cheiro de Ba-ta-clan. Anúncios obscenos. Com vistas ao sr. chefe de polícia”.<sup>69</sup>

[...] Entretanto, de vez em quando, um ou outro propagandista audacioso ultrapassa os limites da decência, valendo-se dos anúncios pornográficos para impressionar o baixo público. É desse recurso que se está lançando mão, neste momento, o empresário do Cinema Parisiense, na Avenida Rio Branco. Anuncia-se ali, uma fita nacional, uma comédia intitulada *Augusto*

---

<sup>65</sup> *Correio da Manhã*, 08 de setembro de 1923, p.5.

<sup>66</sup> *O Paiz*, 11 de setembro de 1923, p. 2.

<sup>67</sup> *Correio da Manhã*, 12 de setembro de 1923, p.12.

<sup>68</sup> *A União*, 18 de setembro de 1923, p. 3.

<sup>69</sup> *A Rua*, 11 de setembro de 1923, p. 2.

*Annibal quer casar*, cujo mérito nos abtemos de discutir. Como chamariz, a empresa colocou à porta um enorme cartaz de cores vivas, que a nossa gravura reproduz (Figura 5). Esse anúncio está causando efeito sensacional, não pelo seu valor artístico, mas simplesmente por sua intenção obscena. Representa ela um grupo de mulheres em trajes menores, quase nuas, uma das quais alça a perna sobre a cabeça de um sujeito acocorado, a olhar babosamente para cima, ao mesmo tempo que exclama: “Mas, que cheiro de Ba-ta-clan”. É possível que a polícia não tenha visto ainda essa indecência, de outro modo não se explica que tal cartaz continue ali, a afrontar a moralidade pública.<sup>70</sup>



Figura 5. Gravura que reproduz cartaz de *Augusto Annibal quer casar* exposto no Cinema Parisiense e motivo de crítica. Fonte: *A Rua*, 11 de setembro de 1923, p. 2

<sup>70</sup> *A Rua*, 11 de setembro de 1923, p. 2.

Pode parecer curioso aos olhos de hoje que o incômodo estivesse em mulheres com poucas vestes e não na presença de um transformista, no entanto, para além da compreensão da performance de Darwin como arte, havia um reforço na imprensa de categorizar os espetáculos do imitador como familiares, tanto que a palavra se tornou o adjetivo para descrever as apresentações do transformista: “Número puramente familiar”<sup>71</sup>, “Repertorio puramente familiar”,<sup>72</sup> “DARWIN Conhecido sem rival no gênero! Sublime e escolhido repertorio! Cantante a duas vozes! Gênero de variedade familiar! [...]”.<sup>73</sup>

Finalizando, podemos constatar como o lançamento do filme beneficiou os artistas envolvidos e alimentou um circuito cultural que já se desenhava como de “cultura de massas”.<sup>74</sup> Quatro dias após o lançamento do filme no Parisiense, Darwin passa a se apresentar no Rialto, cineteatro que ficava ao lado do primeiro, sendo localizado no cruzamento da Rua Chile, atual Rua da Ajuda, com a Avenida Rio Branco. Menos de dez dias após a primeira exibição do filme, além dos anúncios da comédia e do espetáculo de Darwin aparecerem lado a lado (Figura 6), o mesmo periódico<sup>75</sup> anunciava que Augusto Annibal retornava aos palcos com a revista que o consagrou *Aguenta Felipe* (Figura 7) e Alda Garrido protagonizava no Teatro Carlos Gomes a burleta *A francesinha do Ba-ta-clan* (Figura 8). Como os meios culturais se retroalimentavam já naquela época, parece óbvia a decisão do Rialto em contratar Darwin para suas atrações de palco, uma vez que o artista estava nas telas do cineteatro vizinho, o que também era interessante para o Parisiense, assim como o regresso de Augusto Annibal ao papel que o levou ao sucesso e a exploração da temática do Ba-ta-clan.

---

<sup>71</sup> *O Imparcial*, 06 de abril de 1922, p. 6.

<sup>72</sup> *Correio da Manhã*, 15 de julho de 1922, p.5.

<sup>73</sup> *Gazeta de Notícias*, 08 de agosto de 1922, p.8.

<sup>74</sup> GOMES, Tiago de Melo. “*Como Eles Se Divertem*” (e *Se Entendem*): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920. Tese. Universidade Estadual de Campinas, 2003.

<sup>75</sup> *O Imparcial*, 19 de setembro de 1923, p. 12.

<h1>IRIS</h1> <p>O MAIS CONFORTAVEL</p> <p>HOJE, ultimo dia!</p> <h2>Irremediavel</h2> <p>Super-produção JEWEL UNIVERSAL</p> <p>Augusto Annibal quer casar</p> <p>a comedia brasileira de maior successo.</p> <h2>Esplendida mentira</h2> <p>PROGRAMMA SERRADOR com GRACE DAVIDSON</p> <p>AMANHÃ — Buck Jones e Irene Rich, em</p> <h3>FLORES DE NEVE</h3> <p>FOX-FILM — (:) — FOX-FILM</p> <h3>O JURAMENTO</h3> <p>5 actos da Universal. O melhor film de Herbert Rawlinson, secundado por ESTHER HALSTON.</p>	<h1>Rialto</h1> <p>AMANHÃ Matinée infantil</p> <h2>Os Fantoques</h2> <p>HOJE — Na 10da</p> <p>Tudo aniquilla na sua viagem destrubota</p>  <p>KOY D'ARCHIE — a linda estrella, vos mostrará os seus perigos</p> <table border="1"> <tr> <td data-bbox="821 672 981 952"> <p>AMANHÃ:</p> <p>Theatro Mignon</p> <h3>Fantoques</h3> <p>A's 2 1/2 e 4 1/2.</p> </td> <td data-bbox="986 672 1173 952"> <p>NO PALCO</p> <p>A's 4 1/2 e 9 1/2:</p> <p>O FAKIR</p> <h2>RACA</h2> <p>a pedido, continuará sous maravilhosos trabalhos de magia e suggestão!</p> </td> <td data-bbox="1177 672 1364 952"> <p>A's 4 1/2 e 9 1/2:</p> <h2>Darwin</h2> <p>exibirá ás senhas os seus últimos modelos de luxuosas toilettes!</p> </td> </tr> </table>	<p>AMANHÃ:</p> <p>Theatro Mignon</p> <h3>Fantoques</h3> <p>A's 2 1/2 e 4 1/2.</p>	<p>NO PALCO</p> <p>A's 4 1/2 e 9 1/2:</p> <p>O FAKIR</p> <h2>RACA</h2> <p>a pedido, continuará sous maravilhosos trabalhos de magia e suggestão!</p>	<p>A's 4 1/2 e 9 1/2:</p> <h2>Darwin</h2> <p>exibirá ás senhas os seus últimos modelos de luxuosas toilettes!</p>
<p>AMANHÃ:</p> <p>Theatro Mignon</p> <h3>Fantoques</h3> <p>A's 2 1/2 e 4 1/2.</p>	<p>NO PALCO</p> <p>A's 4 1/2 e 9 1/2:</p> <p>O FAKIR</p> <h2>RACA</h2> <p>a pedido, continuará sous maravilhosos trabalhos de magia e suggestão!</p>	<p>A's 4 1/2 e 9 1/2:</p> <h2>Darwin</h2> <p>exibirá ás senhas os seus últimos modelos de luxuosas toilettes!</p>		

Figura 6. Recorte que demonstra como os anúncios do filme e do espetáculo de Darwin eram publicados lado a lado. Fonte: *O Imparcial*, 19 de setembro de 1923, p. 12.

<h2>Theatro Recreio</h2> <p>HOJE</p> <p>A's 7 3/4 e 9 3/4</p> <p>Estréa da actriz JUDITHÉ VARGAS</p> <p>A revista de incomparavel exito</p> <h1>AGUENTA, FELIPPE</h1> <p>Sexta-feira, 21 — Reaparição da graciosa actriz MANOELA PINTO</p> <p>Estréa do novo quadro "BANCANDO O SACCADURA".</p>	<h1>Carlos Gomes</h1> <p>HOJE — A's 7 3/4 e 9 3/4 — HOJE</p> <p>A interessante burleta do Gastão Tojeiro com musica do Raul Martins</p> <h2>A francezinha do Bataclan</h2> <p>interpretando ALDA GARRIDO a protagonista</p> <p>Os vestidos da actriz ALDA GARRIDO foram confeccionados na "A Moda", da rua Gonçalves Dias.</p>
---	--

Figura 7 e 8: Recortes de anúncios dos espetáculos *Aguenta Felipe!* e *A francesinha do Bataclan*. Fonte: *O Imparcial*, 19 de setembro de 1923, p. 12.

## Considerações

Ao buscarmos investigar como teria sido a participação do transformista Darwin na comédia *Augusto Annibal quer casar* e como ele teria sido utilizado na publicidade do filme, pudemos compreender alguns pontos. Em relação ao imitador do belo sexo, foi possível perceber que o artista teve grande importância na cultura do Rio de Janeiro no início do século XX, principalmente na década de 1920. A passagem de Darwin por dezenas de cineteatros, localizados tanto no Centro, como Zona Norte e Zona Sul, quanto no subúrbio carioca, ressalta seu relevo no cenário das artes de espetáculo da então Capital Federal. Pudemos também inferir seu sucesso pelas notas da imprensa, pelo uso de sua imagem em partituras e por fim, pela participação na ficção de Luiz de Barros. Foi possível aprender sobre como eram seus espetáculos, que ligados à modernidade, eram compostos pela performance de canções de gêneros como fox-trot e tango, exibição de figurinos de luxo e a imitação de trejeitos femininos.

Ao tentarmos reconstituir parte do que teria sido sua participação no filme, conseguimos depreender que o tempo de tela do transformista foi curto, mas que sua presença tinha um protagonismo para a trama. Foi possível ter maior clareza de quais foram suas cenas e o que aconteceu nelas, como uma primeira aparição em sua versão masculina, posteriormente sua imitação do sexo feminino e por fim, a revelação da sua farsa. A análise da única imagem de Darwin na comédia nos permitiu compreender que o artista replicava na tela as vestes, cabelo e maquiagem utilizados em seus espetáculos, imitando uma mulher moderna, com seu corte de cabelo curto, maquiagem marcada e vestido com decote. Ao encontrarmos um relato sobre o momento da revelação do verdadeiro gênero do transformista no filme, pudemos relacionar tal performance com uma encenação comum aos espetáculos do imitador, nos levando a perceber como suas cenas no filme emulavam o que já usualmente fazia sucesso nos palcos.

O olhar sobre os anúncios publicitários nos possibilitou demonstrar o destaque que Darwin teve na divulgação do filme, ainda que seu tempo em cena fosse menor do que de seus colegas de elenco. Também conseguimos identificar as diferentes estratégias de promoção da comédia, como o uso de texto sensacionalista para apresentar uma falsa notícia, que se revelava estar ligada à trama do filme; a cobertura de bastidores das filmagens; o uso de polêmicas como as relacionadas as bailarinas do Ba-ta-clan e a utilização dos nomes dos artistas, como Augusto Annibal e Darwin, como chamariz para a obra. Os anúncios também apontaram a relação entre os diferentes espaços culturais, como cineteatros e teatros de revista que se utilizavam do filme para promover suas atrações.

### Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. “Augusto Annibal quer casar!: teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro”, *Alceu*, vol. 16, n. 31, julho/dezembro 2015, pp. 62-73.
- ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de. *A vocação do prazer. A cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.
- BRASIL, Eric e Leonardo Fernandes Nascimento. “História digital: reflexões a partir da Hemeroteca Digital Brasileira e do uso de CAQDAS na reelaboração da pesquisa histórica”, *Revista Estudos Históricas*, vol. 33, n. 691, jan. 2020, pp. 196-219.
- CONDE, Maite. *Foundational Films: Early Cinema and Modernity in Brazil*. Oakland: University of California Press, 2018.
- EBERT, Sancler. “Um transformista no palco, dramas e cômicos na tela: a programação de filmes dos cineteatros cariocas no início do Séc. XX”. In: Gil Mariño, Cecilia Nuria e Julia Elena Kejner. *Nuevas formas del cine y del*

- audiovisual: géneros, afectos, identidades y política: Actas del VII Congreso Internacional AsAECA*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2020, pp. 34-42.
- \_\_\_\_\_. Darwin nos palcos: entre cômicos, telepatas, fantoches e Pixinguinha. In: *Anais de Textos Completos do XXII Encontro SOCINE*. São Paulo: SOCINE, 2019. vol. 1. pp. 964-969.
- FILMOGRAFIA BRASILEIRA. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p> [Acesso: 24 jul. 2022].
- FREIRE, Rafael de Luna. *O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915*. Rio de Janeiro: Cinemateca MAM Rio, 2022.
- \_\_\_\_\_. “Acabaram-se os otários: compreendendo o primeiro longa-metragem brasileiro sonoro”, *Rebeca*, vol. 3, 2013, pp. 104-128.
- GOMES, Tiago de Melo. “*Como Eles Se Divertem*” (e *Se Entendem*): *teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920*. Tese. Universidade Estadual de Campinas, 2003.
- GREEN, James. *Além do Carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- MARTÍNEZ, Francisco-Ernesto. “El actor cinematográfico José Bohr se presentó em Masaya, en 1932”, *Revista de Nicaragüenses*, n. 137, setembro de 2019, pp. 421-425.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado. Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.
- RAMOS, Fernão e Luiz Felipe Miranda. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- ROCHA, Everardo e Olga Bon. “Muitas mulheres, raras mulheres: representações do feminino nos anúncios dos anos 1920”, *Lumina*, [S. l.], vol. 14, n. 3, 2020, pp. 94-111. DOI: [10.34019/1981-4070.2020.V14.21470](https://doi.org/10.34019/1981-4070.2020.V14.21470).

- RUSCONI, Alex. *Fregoli. La biografía*. Roma: Stampa Alternativa / Nuovi Equilibri, 2011.
- SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros. Longa-metragem*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.
- VASCONCELLOS, Evandro Gianasi. *Entre o palco e a tela: As relações do cinema com o teatro de revista em comédias musicais de Luiz de Barros*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2015.

## Periódicos

- A Noite*. Rio de Janeiro, RJ: Empresa Jornalística A Noite, 1911-1964. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/noite/348970> [Acesso: 17 jun. 2022].
- A Pacotilha*: hebdomadario critico e noticioso. São Luis, MA: Pacotilha, 1881- . Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/pacotilha/168319> [Acesso: 17 jun. 2022].
- A Scena Muda*. Disponível em: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/> [Acesso: 17 jun. 2022].
- Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.]. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/correio-manha/089842> [Acesso: 17 jun. 2022].
- Crítica*. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1928-1930. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/critica/372382> [Acesso: 17 jun. 2022].
- Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, RJ: Typ. da Gazeta de Noticias, 1875-1956. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/gazeta-noticias/103730> [Acesso: 17 jun. 2022].
- O Imparcial*. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1915-1940. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/imparcial/107670> [Acesso: 17 jun. 2022].
- O Jornal*. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1919-1974. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/docmulti.aspx?bib=110523> [Acesso: 17 jun. 2022].

O *Paiz*. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1884-1934. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/paiz/178691> [Acesso em: 17 jun. 2022].

---

**Data de recepção do artigo:** 1 de agosto de 2022

**Data aceitação do artigo:** 3 de Novembro de 2022

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/mfh6r7afn>

**Para citar este artigo:**

EBERT, Sancler. “Darwin casa-se por engano: um transformista em destaque na comédia *Augusto Annibal quer casar* (Brasil, Luiz de Barros, 1923)”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 169-198. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/411>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Sancler Ebert** é doutorando do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine – UFF); professor do Centro Universitário FMU/FIAM–FAAM, em São Paulo, e secretário executivo da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine). Pesquisa no Doutorado a relação entre atrações de palco e tela nos cineteatros cariocas no início do século XX por meio da trajetória do transformista Darwin. Membro do grupo de pesquisa Modos de Ver – Estudos das salas de cinema, exibição e audiências cinematográficas (ESPM – UFF/CNPq). E-mail: [sanclerebert@yahoo.com.br](mailto:sanclerebert@yahoo.com.br).



# RESCATES



# *Huellas del fin del mundo*

## La Colección Magallanes Film (Antonio Radonich y José Bohr, 1918-1923, Chile)

Mónica Villarroel Márquez \*

**Resumen:** Este texto aborda el hallazgo, rescate y exhibición de la Colección Magallanes Film (Chile, Antonio Radonich y José Bohr, 1918-1923, nitrato, 35mm, 1 hora 23 minutos y 30 segundos) en su nueva versión estrenada en enero de 2022 en la ciudad de Porvenir, Tierra del Fuego, luego de un largo proceso de restauración digital realizado por la Cineteca Nacional de Chile, a partir de los originales encontrados por Ronnie Radonich en el Teatro Cinema Porvenir. El material incluía ocho registros documentales con formato de actualidades, dos filmes de propaganda institucional y dos fragmentos de ficción que datan de los años 1918 a 1923. Entre otros, se destaca el funeral de José Menéndez y la representación de las elites de la región más austral del mundo.

**Palabras clave:** Magallanes Film, Antonio Radonich, José Bohr, restauración, cine silente,

---

### **Footprints from the end of the world. The Magallanes Film Collection (Antonio Radonich and José Bohr, 1918-1923, Chile)**

**Abstract:** This text deals with the discovery, rescue and exhibition of the Magallanes Film Collection (Chile, Antonio Radonich and José Bohr, 1918-1923, nitrate, 35mm, 1 hour 23 minutes and 30 seconds) in its new version released in January 2022 in the city of Porvenir, Tierra del Fuego, after a long digital restoration process carried out by the Cineteca Nacional de Chile, based on the original materials found by Ronnie Radonich at Teatro Cinema Porvenir. The material included eight documentary records in newsreel format, two institutional propaganda films and two fiction fragments dating from 1918 to 1923. Among others, the funeral of José Menéndez and the representation of the elites of the southernmost region of the world stand out.

**Keywords:** Magallanes Film, Antonio Radonich, José Bohr, restoration, silent cinema.

---

### **Pegadas do fim do mundo. A Coleção Magallanes Film (Antonio Radonich e José Bohr, 1918-1923, Chile)**

**Resumo:** Este texto trata da descoberta, resgate e exibição da Coleção Magallanes Film (Chile, Antonio Radonich e José Bohr, 1918-1923, nitrato, 35mm, 1 hora 23 minutos e 30 segundos) em sua nova versão lançada em janeiro de 2022 na cidade de Porvenir, Tierra del Fuego, após um longo processo de restauração digital realizado pela Cineteca Nacional de Chile, com base nos materiais originais encontrados por Ronnie Radonich no Teatro Cinema Porvenir. O material incluiu oito registros documentais em formato de atualidades, dois filmes de propaganda institucional e dois fragmentos de ficção datados dos anos de 1918 a 1923. Entre outros, destacam-se o funeral de José Menéndez e a representação das elites da região mais austral.

**Palavras chave:** Magallanes Film, Antonio Radonich, José Bohr, restauração, cinema silencioso.

### Cuadro 1: El cine Teatro Porvenir



Función de estreno de la versión restaurada de la *Colección Magallanes Film (1918-1923)* en el Teatro Cinema Porvenir de Tierra del Fuego. Foto: Mónica Villarroel

**E**l olor a piso de madera y a papel antiguo, de esos que se perciben en las librerías de viejo o las salas de teatro olvidadas en una remota provincia del interior de algún país de América Latina, se fundía con la visión de unas sillas estilo Viena que esperaban ser dispuestas en hileras frente al escenario, distanciadamente por las restricciones de la pandemia del Covid-19, mientras se ultimaban los detalles para la función del día siguiente. Vitrinas de madera y vidrio, con rastros de otras épocas de gloria, custodiaban revistas de cine, boletos, anuncios de películas —otrora éxitos del momento— como *Mi amigo el Rey*, protagonizada por Tom Mix, o *Brand, Pocas palabras*, alternándose abrigos, sombreros, tazas, teteras, platos y servilletas bordadas a mano; el conjunto parecía una escenografía o una puesta en escena teatral. En parte sí lo era, pues se preparaba para el día siguiente una función única e irrepetible: el estreno de la versión restaurada de la *Colección Magallanes Film (1918-1923)* de Antonio Radonich y José Bohr, realizado en una modalidad cine-concierto con músicos de la región, en el Teatro Cinema Porvenir, en Tierra del Fuego,

probablemente la sala más austral del mundo. El lugar ha logrado sobrevivir gracias al entusiasmo y perseverancia de Ronnie Radonich, uno de los sobrinos nietos de quien lo instalara hace varios lustros atrás, a inicios del siglo XX: Antonio Radonich, quien, junto a José Bohr, emprendió la aventura de crear una productora y realizar un conjunto de actualidades que fueron encontradas, algunas, al interior de una caja fuerte en la casa contigua al cine teatro, donde vivía Antonio y, otras, dentro de una maleta. Pero lo que vimos no era una puesta en escena, sino los vestigios de otra época y el eco que hoy enmarcaba una nueva etapa de este espacio de exhibición, que funcionó entre 1924 y 1966 en el fin del mundo. La sala, que contaba con 220 butacas, ofrecía funciones de matinée, vermouth y noche, que solían tener un lleno total. En 1930 se construyó un escenario para ocuparlo con distintas disciplinas como teatro, música o danza.<sup>1</sup>



Teatro Cinema Porvenir, en Tierra del Fuego. Foto: Mónica Villarroel

<sup>1</sup>El otrora centro de la actividad cultural de Porvenir estuvo abandonado hasta 2018 cuando fue rescatado por la Fundación ProCultura y el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, en una iniciativa liderada por Ronnie Radonich.

Llegar hasta Provenir, en la isla de Tierra del Fuego, pese a los adelantos de nuestros tiempos, es una tarea ardua. Es necesario ir a la austral Punta Arenas y desde allí, cruzar en una barcaza que viaja una vez por día atravesando el Estrecho de Magallanes. Esa experiencia, probablemente cotidiana para sus habitantes, no deja de impresionar cuando imaginamos a estos dos realizadores de principios del siglo XX portando sus cámaras y registrando los acontecimientos que hacían noticia en la zona y uno de ellos, aventurándose a instalar un cine para una comunidad, en ese entonces, de unos 2.000 habitantes. Necesariamente, también invita a la reflexión sobre la vida de Punta Arenas y Tierra del Fuego en los momentos en que se convirtieron en enclaves ganaderos y productores de lana, con enormes estancias en manos de unos pocos; de una elite que se ve representada en la pantalla, mientras se ocultan otras imágenes que, a partir de las lecturas sobre la aniquilación de los Selk'nam por la Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego —que ocupaba casi la totalidad de la isla—, sabemos que estaban allí.<sup>2</sup>

### **Cuadro 2: La Magallanes Film Company**

*“Si bien es cierto que esta cinta no es una gran obra de arte, dado el espíritu de ella, no por eso deja de demostrar el esfuerzo de los jóvenes señores José Bohr y Antonio Radonich, para lanzarse de lleno a una empresa considerada hasta hace poco como utópica”*  
(Diario El Magallanes, 27 de marzo de 1919).

Así reseñaba el periódico las *Actualidades de Magallanes N°1*, un día antes de su estreno ocurrido el 28 de marzo de 1919 en el Teatro Royal de Punta Arenas, probablemente en un visionado exclusivo para la prensa. Era una realización de la “Magallanes Film Company”, propiedad de José Bohr (18 años) y Antonio Radonich (20 años), amigos y vecinos desde su infancia en Porvenir. Pese a la crítica, el éxito de público fue tal que tuvieron funciones durante toda la semana.

---

<sup>2</sup> Para ahondar en este tema ver ALONSO MARCHANTE, José Luis. *Selk'nam. Genocidio y resistencia*. Santiago: Catalonia, 2020.

Antonio Radonich (1899-1971), hijo de yugoslavos (croatas) y José Bohr (1901-1994), hijo de alemanes, compartieron su afición por el cine cuando sus familias se trasladaron a Punta Arenas, ocupándose de la administración de hoteles. Allí nació la Magallanes Film que, entre 1918 y 1920, realizó siete actualidades y dos ficciones, con la sociedad Radonich- Bohr. Los dos cortos de ficción fueron las comedias *Como por un tubo* (1919), con actuaciones no profesionales y *Los parafinas* (o *Noche alegre*) (1920), protagonizada por Bohr. También realizaron una película comercial que registra los progresos económicos de la región, *Magallanes industrial, ganadero y comercial ante la cámara cinematográfica* (1919). Posteriormente, Bohr dejó la compañía y se asoció a Esteban Ivovich, para crear la Patagonian Film, de la que se registran dos películas: el documental *Magallanes y el desarrollo de un pueblo* (1920) y la ficción *Esposas certificadas* (1921). Radonich mantuvo la Magallanes Film y entre 1920 y 1923 realizó las *Actualidades de Magallanes* 8 a 13, y dos documentales: *El raquitismo en Magallanes* (1921) y *Bautizo del barco José Menéndez* (1923). A fines de 1923 dejó Punta Arenas y volvió a Porvenir.



Fotograma de *Bautizo del barco José Menéndez* (1923). Fuente: Cineteca Nacional de Chile

### Cuadro 3: Las elites, Magallanes y la modernidad

Durante 2021, con un proyecto financiado por el Programa de Resguardo del Patrimonio Audiovisual del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, el equipo de la Cineteca Nacional de Chile, por entonces bajo mi dirección, restauró en su laboratorio digital la colección filmica sobreviviente de la compañía cinematográfica Magallanes Film. El material incluía ocho registros documentales con formato de actualidades o noticieros, dos filmes de propaganda institucional y dos fragmentos de ficción que datan de los años 1918 a 1923.

Uno de los aspectos valiosos de esta colección es que registró la vida social y productiva de Punta Arenas y de otros lugares remotos como estancias en Tierra del Fuego, la Isla Dawson y el estrecho de Magallanes, en la lógica del formato de actualidades (*actualités, sujets actuels o news films*). Los contenidos y temáticas variables de este formato se asemejaban a los de los periódicos época, desde actos oficiales, conmemoraciones y acontecimientos políticos y sociales, hasta combates de box terremotos y guerras: “en suma, lo que en la atracción es curiosidad, impresión sensorial, en la actualidad es relevancia social, interés público”.<sup>3</sup> Además, eran habituales las actualidades reconstruidas, es decir, escenificaciones que pudiesen interesar a los espectadores.

Al revisar las imágenes distinguimos una tendencia a mostrar la vida de las elites, rituales asociados a las autoridades o a personajes influyentes en la zona, así como paisajes naturales como los fiordos de última Esperanza. Es un ejemplo muy claro de lo que Paulo Emilio Salles Gomes llamó “el ritual del poder” y “la cuna espléndida”.<sup>4</sup> Esta ritualidad del poder incluye eventos oficiales como paradas militares o *derbys* en

<sup>3</sup> TRANCHE, Rafael. “Atracción, actualidad y noticieros: la información como espectáculo”. En: Quintana, Ángel y Jordi Pons, (eds.). *La construcción de l'actualitat en el cinema dels orígens* Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomás Mallol/Ajuntament de Girona, 2012, p. 38.

<sup>4</sup> *Apud* VILLARROEL, Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil 1897-1933* Santiago: Lom ediciones, 2017.

el Club Hípico. Asimismo, observamos que es posible distinguir otras tendencias habituales en el documental silente chileno y latinoamericano, como la importancia que se le daba a las actividades deportivas, por ejemplo un partido de fútbol nacional en 1920, en el que se enfrentaron Magallanes y Southampton. Es notoria, además, la tendencia a mostrar la ciudad moderna, en este caso Punta Arenas, incluyendo actividades vinculadas a la producción de riqueza como ferias agrícolas ganaderas, el muelle que daba cuenta de la copiosa actividad naviera, entre otras.

Es pertinente constatar cómo el cine temprano estuvo al servicio de las elites, sobre todo en el formato de las actualidades, registrando profusamente sus actividades y ritualidades, como el funeral de José Menéndez. En este caso, se trataba de uno de los hombres más ricos de la región, un asturiano que llegó en 1874 a Punta Arenas, remató tierras fiscales y desarrolló la actividad comercial, ganadera y naviera, pero a quien también se le ha responsabilizado por el exterminio de los indígenas de la zona. Indagando en cómo se formaron las fortunas, Alonso Marchante<sup>5</sup> nos da luces al respecto y nos ayuda a una mejor comprensión de las imágenes. Por ejemplo, en relación a una curiosa actividad que colaboró con el progreso de la ciudad: los naufragios de grandes vapores que transitaban entre América y Europa atravesando el estrecho de Magallanes. Entre otros, Menéndez participó del negocio, adquiriendo los armazones de las naves siniestradas y negociando el rescate de las cargas con los capitanes. La fortuna del asturiano partió con la cría de ganado lanar, cuando el ya adinerado comerciante se adjudicó los terrenos de lo que sería la Estancia San Gregorio, logrando la propiedad total en 1903. Pronto se construyó la casa patronal, proyecto del arquitecto Antony Beulier, quien entre 1903 y 1906 edificó el palacio de Mauricio Braun y Josefina Menéndez, hija de José, en Punta Arenas. Algunos de esos aspectos pueden apreciarse en *Actualidades de Magallanes N°1*. Estrenada en el Teatro Royal de Punta Arenas el 28 de marzo de 1919, incluyó los cuadros “Amanecer en

---

<sup>5</sup> ALONSO MARCHANTE, José Luis. *Menéndez. Rey de la Patagonia*. Buenos Aires: Losada, 2019

Punta Arenas”; “Vista general de Punta Arenas desde el puerto”; “Llegada del vapor ‘Alfonso’”; “Exposición 1919 verificada en el Hipódromo de la Sociedad Rural”; “Asistentes a la exposición” y “Animales premiados”.



Fotograma de *Actualidades de Magallanes N°1* (Magallanes Film, 1919). Fuente: Cineteca Nacional de Chile.

En la misma línea, el portugués José Nogueira, un millonario hombre de negocios conocido en la colonia de Magallanes, primer armador de Punta Arenas y empresario naviero, fue clave en el origen de la Sociedad explotadora de Tierra del Fuego. Nogueira, de 42 años, se casó en 1887 con Sara Braun, una joven de 24 años, convirtiéndose en cuñado de Mauricio Braun. En 1893 Nogueira murió víctima de tisis y Mauricio Braun se volvió administrador de la fortuna de Sara, heredera universal. Posteriormente, los patrimonios de los Menéndez y los Braun se unieron en la Sociedad Anónima Importadora y Exportadora de la Patagonia, conocida como “La anónima”, formando un “verdadero imperio comercial en las provincias del sur de

Argentina”.<sup>6</sup> A comienzos del siglo XX gran parte del territorio de la isla de Tierra del Fuego pertenecían a Menéndez y Braun. Cinco de las seis estancias existentes eran de la Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego, propiedad de ambos.

El negocio del carbón, a partir de 1914, le garantizó a Menéndez combustible para sus barcos y fue así como adquirió la Mina Loreto, ubicada siete km. de Punta Arenas. Para facilitar el transporte del material al puerto, construyó un ferrocarril que lo llevaba directamente a los barcos de su flota. La mina formó parte de la Sociedad Anónima Ganadera y Comercial Menéndez-Behety. El 24 de abril de 1918, a los 71 años, José Menéndez murió en Buenos Aires, dejando 8 herederos. Fue velado en su mansión de la ciudad trasandina y su cuerpo fue inhumado en el cementerio de la Recoleta y, al igual que su esposa, un año después, sus restos mortales se trasladaron a Punta Arenas y se realizó un funeral el 6 de mayo de 1919 para ser enterrado en el mausoleo familiar. De acuerdo al relato de *La Razón* del 10 de mayo de 1919,

Mucho antes de las diez de la mañana del pasado martes, hora señalada para realizar el desembarco de los restos mortales de don José Menéndez, eminente organizador de los territorios del sur, una inmensa muchedumbre perteneciente a diversas clases de la sociedad, invadía los alrededores del muelle de pasajeros para asistir a las honras fúnebres e inhumación del pionero de la Patagonia.<sup>7</sup>

*Las Actualidades de Magallanes* N°2, estrenada en el Teatro Royal de Punta Arenas el 10 de junio de 1919, registran el hecho en uno de sus cuadros, “Funerales de José Menéndez incluyendo, además “Parada militar del 5 de abril”; “Ecos del naufragio del ‘Alfonso’”; “Desbordamiento del Río de Las Minas”; “Juegos atléticos escolares” y “Temporal en la bahía”.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>7</sup> Martinic, *apud* ALONSO MARCHANTE, *ibid.*, p. 249



Fotograma de *Actualidades de Magallanes N°2* (Magallanes Film, 1919). Fuente: Cineteca Nacional de Chile

La ciudad de Punta Arenas fue así un símbolo de la prosperidad de la región y la Plaza Muñoz Gamero concentró varias de las mansiones que allí se construyeron a inicios del siglo XX. Sin embargo, los herederos pronto se trasladaron a Santiago o Buenos Aires. Lo que nos presentan las imágenes es la versión del progreso, la modernidad y la vida social en torno a estas elites magallánicas aunque, para la fecha en que fueron realizadas, Menéndez y Nogueira ya hubieran fallecido. Algunos ejemplos de esta prosperidad y de la representación de la ciudad moderna y las elites son las *Actualidades de Magallanes N°3*, estrenadas en el Teatro Royal de Punta Arenas el 1 de agosto de 1919 con los siguientes cuadros: “Salida de misa y paseantes Plaza Muñoz Gamero”; “Bautizo y partida de la fragata nacional ‘Alejandrina’”; “Destrucción de una goleta en el muelle de carga”; “Mina Loreto pintoresca”; “Escenas de patinaje en la laguna del Cerro Cruz”; “Personas conocidas de la localidad” y “Escenas callejeras”. Asimismo, las *Actualidades N° 13* registran “el picnic de la sociedad Menéndez Behety en la mina Loreto con

asistencia de más de 600 personas, donde los más jóvenes incluso se pusieron a bailar en pleno campo”. Las *Actualidades de Magallanes* N°7, estrenadas en el Teatro Municipal y en el Teatro Royal de Punta Arenas el 24 de marzo de 1920, se focalizan en el deporte y las actividades asociadas a la ganadería, sin olvidar a las elites, con los siguientes cuadros: “Magallanes versus Southampton: El team vencedor Liga Magallanes, El team perdedor Southampton, Tres hermosos goals, El público asistente”; “Exposición rural de Magallanes: Vista general de las tribunas y público asistente, Vista de la Exposición, Grupo de animales, Una familia feliz, Personas conocidas asistentes a la exposición”; “Derby: Las cinco principales carreras de ese día, El ganador del Derby, Un momento interesante durante las carreras, La expectación del público, Gineteando”; “Paseo dominguero: Señoritas conocidas, Don Arturo E. Swett y señora” y “Carrera de motocicletas: Durante las carreras; Los vencedores, Maynard y Lopizic”.

En esta misma lógica del progreso y el desarrollo económico de la región, Radonich y Bohr realizaron *Magallanes industrial, ganadero y comercial, primera serie*, que la propaganda de grandes casas comerciales de Punta Arenas y de las principales empresas de Magallanes, dando cuenta de los avances industriales y económicos de la zona. El film permitió a los realizadores obtener financiamiento para llegar a lugares como Isla Dawson y Porvenir en Tierra del Fuego, además de financiar sus dos ficciones. Entre los participantes se encuentran la Sociedad Menéndez Behety, la Estancia Puerto Porvenir, la Ciudad de Londres, la Ciudad de Pekín, el Hotel Progreso, el Hotel Cosmo, la Imprenta Croata y la Casa Comercial Brickmann, entre otras. Se estrenó el 29 de octubre de 1919 en el Teatro Royal de Punta Arenas y se promocionó como el film de mayor metraje de la Magallanes Film, anunciando que contaba con alrededor de 700 metros de material.

Otra muestra de la pujanza naviera es evidenciada por el ya mencionado documental *Bautizo del barco José Menéndez*, estrenado en febrero de 1923, con el primer viaje del barco a Buenos Aires. El film, describe la ceremonia, el zarpe y el viaje y fue la última de la producción de la Magallanes Film.



Fotograma de *Actualidades de Magallanes N°8* (Magallanes Film, 1920). Fuente: Cineteca Nacional de Chile

Una perspectiva diferente vislumbramos a partir de las *Actualidades de Magallanes N°8*, la primera producción de Radonich sin Bohr. Estrenadas en el Teatro Victoria de Punta Arenas el 15 de julio de 1920, incluyen la “situación y el trabajo del Hospital de la Caridad de Punta Arenas”, con escenas del raquitismo infantil, grave enfermedad para la región en esa época. El foco en los acontecimientos extraordinarios continuó en *Actualidades de Magallanes N°11*, estrenadas el 2 de junio de 1921 con los “Primeros vuelos del aviador Mario Pozatti por Magallanes”, que pretendía cruzar de Punta Arenas a Río Gallegos, antes de que su avión cayera. También hay escenas de paisajes y canales del Estrecho de Magallanes y una revista militar. Las *Actualidades de Magallanes N°12*, estrenadas en el Teatro Politeama el 12 de enero de 1921, se distinguen de las anteriores registrando los “Últimos comicios de Magallanes para pedir a los poderes públicos para la no enajenación de los terrenos fiscales”, además de “El viaje del gobernador a

Dawson, con vistas de ruinas tras un incendio” y “Escenas del raquitismo infantil”. En estos últimos films se observa una tendencia a acercarse al registro noticioso más que a la cobertura de las actividades de las clases adineradas.



Fotograma de *Actualidades de Magallanes N°11* (Magallanes Film, 1921). Fuente: Cineteca Nacional de Chile

### **Epílogo: sobre la restauración y el hallazgo**

El hallazgo de las películas se remonta a la realización del documental *Cinema Porvenir* (2012) de Ronnie Radonich. Durante sus visitas a Tierra del Fuego el año anterior, el realizador recorrió la casa familiar de los Radonich y el Teatro Cinema Porvenir, que describimos al inicio de este artículo, y ese fue el lugar donde se encontraron las cintas. Una maleta escondida por Tomás Radonich (tío de Ronnie) contenía fotografías, películas en negativo y positivo, cartas de Antonio y materiales de la

Magallanes Film, manuscritos originales de las primeras actualidades, además de las cintas doblemente resguardadas en antiguas latas de cine y en cajas metálicas recubiertas por diarios. Posteriormente, otro descubrimiento en la caja fuerte de la habitación de Antonio incluyó películas Eastman y Kodak original con fabricación desde 1916 hasta 1922, años en que funcionó la Magallanes Film, en nitrato de 35mm, tanto positivo como negativo.



Estado inicial de algunos materiales con perforaciones rotas. Fuente: Cineteca Nacional de Chile

Todo el material fílmico fue depositado en la Cineteca Nacional de Chile, donde se inició la labor de rescate en varias etapas. Se realizó una exhaustiva limpieza, reparando perforaciones, roturas y empalmes. Se crearon “tortas” de trabajo por temática (documentales, ficciones y rótulos) y luego se digitalizaron en 4K y se restauraron digitalmente con el programa Diamant, incluyendo un proceso de corrección de color. Sin embargo, lo más complejo fue la reconstrucción de los fragmentos de ficción, tarea cuyo montaje estuvo a cargo de Ronnie Radonich. Para

ello se realizó una investigación basada en fuentes orales y escritas, incluyendo más de 30 entrevistas a personas de la región y se investigó en el diario *El Magallanes* desde 1917 hasta 1924 y en el diario *El Porvenir* desde 1936 hasta 1966.



*Actualidades N°1* (Magallanes Film, 1919). Proceso de restauración digital en la Cineteca Nacional de Chile. Fuente: Cineteca Nacional de Chile.

En el proceso de investigación, encabezado por Radonich, con la participación de Antonia Krebs, se recopilaron crónicas que hablaban de estos realizadores como pioneros del cine en la región, pero con recursos muy limitados. Aunque Punta Arenas contaba con un nivel de desarrollo importante, los insumos no se obtenían fácilmente y tardaban en llegar, por ello, primó una factura artesanal, sobre todo en las ficciones.

A modo de cierre, queremos mencionar los dos breves fragmentos que se conservaron de estos títulos de ficción, que dan cuenta de una veta más lúdica de la dupla Radonich-Bohr. *Como por un tubo* (Chile, Magallanes Film, Punta Arenas, material original de 20 min, 35mm, nitrato, 1919, silente) contó con guión y dirección de José Bohr; producción fotografía, cámara y montaje de Antonio Radonich y un elenco que completaron Morvello, Teresa Castle y Nicanor Molinari. Se estrenó el 5 de noviembre de 1919 y relata las aventuras de un sastre, interpretado por el cómico Morvello, que cree haber ganado la lotería. Lo componen una sucesión de escenas del protagonista convertido en millonario, que se frustran abruptamente al ir a cobrar su premio cuando comprueba, con sorpresa, que se ha equivocado de número.



*Mi noche alegre (Los Parafinas)* (Magallanes Film, 1920). Proceso de restauración digital en la Cineteca Nacional de Chile. Fuente: Cineteca Nacional de Chile.

*Los parafinas (o Noche alegre)* (Chile, Magallanes Film, Punta Arenas, material original 30 min, 35mm, nitrato, 1920, silente) contó, por su parte, con guión y dirección de José Bohr y fue producida por Antonio Radonich, que también estuvo a cargo de la fotografía, la cámara y el montaje. El elenco incluyó a José Bohr, Teresa Castle, Juan Bernacchia y Nicanor Molinari y fue estrenada el 29 de enero de 1920. El film cuenta las aventuras de un bohemio, que luego de una alegre noche de juerga, sueña con situaciones graciosas y persecuciones policiales.

### Referencias bibliográficas

ALONSO MARCHANTE, José Luis. *Selk'nam. Genocidio y resistencia*. Santiago: Catalonia, 2020.

\_\_\_\_\_. *Menéndez. Rey de la Patagonia*. Buenos Aires: Losada, 2019

RADONICH, Ronnie. *Colección Magallanes Film*. Santiago: Cineteca Nacional de Chile, en prensa.

TRANCHE, Rafael. "Atracción, actualidad y noticieros: la información como espectáculo". En: Quintana, Ángel y Jordi Pons, (eds.). *La construcción de*

*l'actualitat en el cinema dels orígens* Girona: Fundació Museu del Cinema-  
Col·lecció Tomás Mallol/Ajuntament de Girona, 2012

VERGARA, Ximena, Antonia Krebs, y Marcelo Morales. *Sucesos recobrados. Filmografía del documental chileno temprano (1897-1932)*. Santiago: Ril editores, 2019.

VILLARROEL, Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil 1897-1933* Santiago: Lom ediciones, 2017.

### Ficha técnica

Título: *Colección Magallanes Film*

Año: 1918-1923

Dirección: Antonio Radonich y José Bohr

Producción: Magallanes Film

Soporte: nitrato

Formato: 35mm

Archivo en el que se encuentra: Cineteca Nacional de Chile

Fotografía: b/n y, en algunos casos, teñido.

---

**Fecha de recepción:** 22 de noviembre de 2022

**Fecha de aceptación:** 21 de diciembre de 2022

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/ae949dq6l>

**Para citar este artículo:**

VILLARROEL MÁRQUEZ, Mónica. “Huellas del fin del mundo La Colección Magallanes Film (Antonio Radonich y José Bohr, 1918-1923, Chile)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 199-216. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/427>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Mónica Villarroel Márquez** es Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Magíster en Comunicación e información por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil, y Periodista de la Universidad de Chile. Entre 2015 y 2022 fue directora de la Cineteca Nacional

---

de Chile y del *Encuentro Internacional de investigación sobre cine chileno y latinoamericano* que organiza dicha entidad. Coordinadora Ejecutiva de CLAIM 2020-2022 (Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento). Actualmente se desempeña como investigadora y académica especializada en cine latinoamericano y estudios culturales. Ha ejercido la docencia en la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Universidad de Chile, la Universidad de Santiago, la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y la Universidad Mayor, en cursos de pre y post grado y, actualmente, en el Departamento de Periodismo de la Universidad Alberto Hurtado. Es autora de los libros *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile - Brasil (1896-1933)* (LOM Ediciones, 2017); *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (Editorial Cuarto Propio, 2005) y *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado* (Editorial Cuarto Propio, 2012, en co-autoría) y coordinadora de siete volúmenes sobre cine chileno y latinoamericano. E-mail: [monicavillarroelm@gmail.com](mailto:monicavillarroelm@gmail.com)

# *En pos de la tierra* ([Antonio Defranza]/ Federación Agraria Argentina/ Compañía Cinematográfica Far-Film, 1922)

Sofía Elizalde \*

**Resumen:** Este artículo trata sobre una película de propaganda institucional filmada durante el periodo silente del cine argentino, *En pos de la tierra* ([Antonio Defranza]/ Federación Agraria Argentina/ Compañía Cinematográfica Far-Film, 1922, nitrato, blanco y negro, silente, 35mm) a partir del reciente hallazgo de una copia en su formato original, en la ciudad de Rosario, Argentina. Se resumen brevemente los hechos históricos que dieron origen a la Federación Agraria Argentina y su primera década de existencia, en relación a la producción de un film anterior, [*La Gran Manifestación Agraria*] (1921), que luego terminaría integrando el largometraje. Además, se esboza un posible recorrido físico de esta copia a través de los años y, finalmente, se relata el proceso de rescate de la misma gracias a un proyecto que fue seleccionado por Mecenazgo Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires a finales de 2020.

**Palabras clave:** Federación Agraria Argentina, Esteban Piacenza, manifestación agraria, Antonio Defranza.

---

## *En pos de la tierra* ([Antonio Defranza]/ Federación Agraria Argentina/ Compañía Cinematográfica Far-Film, 1922)

**Abstract:** This article deals with an institutional propaganda film shot during the silent period of Argentine cinema, *En pos de la tierra* ([Antonio Defranza], Federación Agraria Argentina y Compañía Cinematográfica Far-Film, 1922, nitrate, black and white, silent, 35mm) based on a recent discovery of a print in its original format, in the city of Rosario, Argentina. The historical events that gave rise to the federation and its first decade of existence are summarized, in relation to the production of an earlier film, [*La Gran Manifestación Agraria*] (1921), which became part of *En pos de la tierra* the following year. In addition, the article outlines a possible physical route this print traveled in the last one hundred years, and its rescue in 2020 thanks to a project selected by Mecenazgo Cultural of Buenos Aires.

**Keywords:** Federación Agraria Argentina, Esteban Piacenza, agrarian protest, Antonio Defranza.

---

## *En pos de la tierra* ([Antonio Defranza]/ Federación Agraria Argentina/ Compañía Cinematográfica Far-Film, 1922)

**Resumo:** Este artigo trata de um filme de propaganda institucional rodado durante o período mudo do cinema argentino, *En pos de la tierra* ([Antonio Defranza], Federación Agraria Argentina y Compañía Cinematográfica Far-Film, 1922, nitrato, preto e branco, silencioso, 35mm), com base na recente descoberta de uma cópia da obra em seu formato original na cidade de Rosário, Argentina. Os acontecimentos históricos que deram origem à Federación Agraria Argentina e à sua primeira década de existência são brevemente resumidos, em relação à produção de um filme anterior, [*La Gran Manifestación Agraria*] (1921), que mais tarde se tornaria parte do longa-metragem. Também descrevemos uma possível viagem física desta cópia ao longo dos anos, e finalmente o processo de seu salvamento graças a um projeto que foi selecionado pelo Mecenazgo Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires no final de 2020.

**Palavras chave:** Federación Agraria Argentina, Esteban Piacenza, protesto agrário, Antonio Defranza

**A** bordar el caso del film *En pos de la tierra* como un rescate reciente, resultará curioso para algunos, debido a que, desde hace años, circulan distintas versiones del film<sup>1</sup> en sitios de internet como Youtube con duraciones más o menos similares, cuya fuente parecería ser siempre la misma: una transcripción de la copia fílmica a video magnético (y luego a un soporte digital). Incluso, algunos investigadores creían que seguía existiendo una copia en 35mm en manos de su institución de procedencia, la Federación Agraria Argentina (en adelante, F.A.A.) en su sede de la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe. Sin embargo, como relataremos más adelante, si en un principio nos hubiésemos acercado a esta institución no hubieramos encontrado más que dos copias, una en VHS y otra en digital (DVD) que se ofrecen al público para la visualización y consulta en su biblioteca. Ningún rastro cercano a la fuente primaria hubiese aparecido. Pero el camino se dio, felizmente, a la inversa: fue el hallazgo de una copia en 35mm del film en otro lugar completamente diferente, lo que nos llevó a investigar si se trataba de la misma que había resguardado por décadas la F.A.A.

*En pos de la tierra* es una película de propaganda institucional filmada a principios de la década de 1920 en Argentina, que ha sido anteriormente abordada en textos de historiadoras e investigadoras como Irene Marrone<sup>2</sup> y Andrea Cuarterolo<sup>3</sup> que la incluyen dentro de un grupo de films precursores en tratar temas de índole político y social. Como explica Cuarterolo en su artículo, “justamente por tratarse de films realizados por encargo, sin ninguna pretensión comercial, estas películas pudieron vehiculizar de forma clara y directa temáticas y argumentos que eran impensables en producciones de carácter industrial”.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Una de ellas está disponible en el canal “UNQtv”, que corresponde al Programa de Producción Televisiva, dependiente del Rectorado de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), provincia de Buenos Aires, Argentina. <https://www.youtube.com/watch?v=r4FadVeeI54>.

<sup>2</sup> MARRONE, Irene. *Imágenes del mundo histórico: identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2003.

<sup>3</sup> CUARTEROLO, Andrea. “Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)”. 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, pp. 145-172.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 161-162.

La posibilidad de acceder a fuentes secundarias existentes en la biblioteca de dicha institución fue sumamente enriquecedora, ya que nos hizo entender que también podemos inscribir a *En pos de la tierra* dentro de un corpus de obras producidas desde la F.A.A. entre los inicios de la década de 1920 y 1950.<sup>5</sup> Las cuatro primeras fueron realizadas bajo la presidencia de Esteban Piacenza, un piamontés radicado primero en Moldes (Córdoba) y luego en Rosario, que estuvo veintinueve años al frente de la institución. *En pos de la tierra* es, sin embargo, el único largometraje de ficción que incluye dos registros documentales, que conocemos de la entidad agraria. Si bien los últimos tres títulos que se registraron no serán motivo de análisis en este artículo, vale la pena mencionarlos en orden cronológico:

[*La gran manifestación agraria*]<sup>6</sup> (1921)

*En pos de la tierra* ([Antonio Defranza]/ F.A.A./ Cía. Cinematográfica Far-Film, 1922)

*Aurora Pampeana* (1935)

*Inauguración de su elevador de granos en Corral de Bustos* (1942)

*39º Congreso Anual Ordinario* (1951)

### **Fundación y primera década institucional de la Federación Agraria Argentina**

Para introducir al lector, se resumen muy brevemente los hechos que dieron origen a la fundación de la organización agraria y cómo esta atravesó su primera década de existencia.

Citando a la historiadora María Inés Dellavale, en la década comprendida entre 1912 y 1922,

---

<sup>5</sup> La última, *39º Congreso Anual Ordinario* 1951) se filmó posteriormente a la muerte de Piacenza, pero hay, sin embargo, una cierta presencia tácita suya ya que, de manera simbólica, comienza con la Comisión Directiva de la F.A.A. recordándolo y llevando una ofrenda floral a su tumba en el Cementerio El Salvador de Rosario.

<sup>6</sup> El título de la película se coloca entre corchetes ya que es atribuido por la autora de este artículo al comprobar que aparece así mencionado la mayoría de las veces en que se hace referencia a este film en el diario *La Tierra*.

asistimos a la irrupción en el escenario político social argentino de un sector rural que había permanecido más o menos en las sombras (...) Dicho sector, que llamaremos chacareros, estaba conformado por pequeños propietarios de tierras o arrendatarios en vías de constituirse en propietarios, que se encontraban enfrentados al sector terrateniente por el monopolio que éstos detentaban no solo de la propiedad de la tierra, sino que estaban asociados al sector exportador, cuando no eran ellos mismos los exportadores.<sup>7</sup>

El 25 de junio de 1912 tiene lugar el suceso conocido como “grito de Alcorta”, que consistió en una huelga por tiempo indeterminado de pequeños y medianos arrendatarios rurales que, con epicentro en dicha localidad santafesina, conmocionó al sur de la provincia, extendiéndose por toda la región pampeana. Un mes y medio después, el 15 de agosto, con la aprobación de sus estatutos, quedó constituida la Federación Agraria Argentina, que tuvo la particularidad de ser la primera organización surgida para representar a este sector y sus intereses. Como plantea Dellavale,<sup>8</sup> desde sus inicios, la F.A.A. estuvo vinculada al Partido Socialista a través de sus dirigentes. Su primer presidente fue Antonio Noguera, que tuvo un breve pero intenso mandato durante el cual, por ejemplo, se creó el *Boletín Oficial*, un periódico semanal que luego se convertiría en *La Tierra*.<sup>9</sup> A continuación, asumió el Dr. Francisco Netri, impulsor de la primera hora del grito de Alcorta, que fue asesinado en circunstancias poco claras en Rosario el 5 de octubre de 1916. Es en esta coyuntura que cobra fuerza la figura de Esteban Piacenza y, en el congreso extraordinario del 20 de noviembre de ese año, es elegido presidente.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> DELLAVALE, María Inés. “El Partido Socialista y la Federación Agraria Argentina: una década de encuentros y desencuentros (1912–1922)”. En: *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013, p 1. Disponible en: <<https://www.aacademica.org/000-010/702>> [Acceso: octubre de 2022].

<sup>8</sup> *Idem*

<sup>9</sup> Fundado el 21 de septiembre de 1912, *La Tierra* es el órgano oficial de la Federación Agraria Argentina. En sus inicios tuvo una frecuencia bisemanal, apareciendo los martes y viernes. Su consigna era “La voz de los campos”. Continúa publicándose en la actualidad, con menor frecuencia y en formato digital.

<sup>10</sup> Se mantendrá en el cargo hasta 1945, año de su fallecimiento.

En los primeros años de su presidencia continuaban las huelgas agrarias y la F.A.A. seguía luchando para que se dictara una ley que regulara la situación extremadamente informal en que se encontraban los chacareros. Finalmente, esta ley fue aprobada por la cámara de diputados en septiembre de 1920. Pero la sanción en la cámara de senadores se demoraba. A raíz de esto, en 1921, se fijaron como propósito llevar a cabo una manifestación pública multitudinaria, a la que todos los delegados representantes de las seccionales federadas, cooperativas agrícolas y aún los no federados que así lo quisieran, deberían asistir. El objetivo era hacer oír la voz de los campesinos en Buenos Aires, Capital Federal de la República Argentina, y conseguir la ratificación en el senado de la ley contractual agraria. Esta ley, como manifestaban desde las páginas de *La Tierra*, no iba a resolver de manera definitiva el problema agrario (que consideraban estaría resuelto el día en que la tierra pasara a pertenecer a quienes verdaderamente la trabajaban: los colonos arrendatarios y sus familias), pero introduciría mejoras notables en sus relaciones con los propietarios,<sup>11</sup> además de brindarles algunos de los derechos y retribuciones que les eran propios.

**[La gran manifestación agraria] (1921) o la primera película de la F.A.A.: de su filmación a sus exhibiciones en Santa Fe, Buenos Aires y Córdoba<sup>12</sup>**

Desde varias semanas antes, bajo el título “Nuestra ida a Buenos Aires”, se publicaban las novedades de la inminente movilización, por ejemplo, las actividades que

---

<sup>11</sup> La ley contractual agraria establecía un mínimo de cuatro años para todo contrato de arrendamiento: “teniendo un mínimo de cuatro años, sabremos que por ese lapso de tiempo nadie nos podrá mover de los campos por antojo, por venganzas infundadas o por espíritu rapaz –como diría nuestro presidente el señor Irigoyen– y, como por otro artículo, la ley obliga a ambas partes a darse aviso con antelación al vencimiento del contrato, en el caso de que una de las partes no quiera renovarlo o prorrogarlo, los antojos, la venganza o la rapacidad habrán sido neutralizadas, porque tendremos tiempo de ‘acomodarnos’ antes de que llegue el momento de desalojar. En términos más claros: no ocurrirá como ahora que, porque nos constituimos en cooperativa o en sociedad gremial, nos arrojan de los campos, después de la primera cosecha” (*La Tierra*, 12 de agosto de 1921, p. 1).

<sup>12</sup> Las provincias de Santa Fe, Buenos Aires y Córdoba fueron las primeras en integrar la F.A.A. ya que constituyen, hasta el día de hoy, la región núcleo agrícola-ganadera.

formarían parte del viaje, su cronograma o las nuevas adhesiones de las seccionales y los delegados designados que asistirían en representación. El jueves 18 de agosto, encontramos en la primera página de *La Tierra*, la referencia más temprana a la película que se filmará en breve:

INSTRUCCIONES A LOS COMPAÑEROS QUE VAN A BUENOS AIRES

Compañero, guarda este recorte en el bolsillo.

El día 26 a las siete (7) de la mañana saldrá un tren especial de la Compañía general que parará en [ilegible], La Vanguardia, [ilegible], Pergamino, Salto Argentino, Rancagua, Arroyo Dulce y Mariano Benítez.

En este tren podrán viajar todos los compañeros que lleguen a Rosario a tiempo, es decir, el día 26 a las 6 y media de la mañana: a esa hora deberán estar en la estación de la Compañía general de ferrocarriles de la provincia de Buenos Aires, de donde sale el tren a las 7.

Hemos elegido esa hora temprana, para poder llegar de día a Buenos Aires y poder imprimir una cinta cinematográfica de la llegada del tren y de la bajada de los delegados.

Los que quieran verse, pues, en la cinta cinematográfica que aprovechen este viaje.<sup>13</sup>

Es innegable la importancia otorgada a este registro fílmico: la hora de salida hacia la metrópoli ha sido escogida deliberadamente para poder registrar, con buena luz natural, el arribo del tren y el descenso de los delegados y chacareros en la estación (reproduciendo la mítica escena del film de los hermanos Lumière). Además, agregan que los que quieran verse en la cinta cinematográfica “que aprovechen este viaje”, invirtiendo completamente las prioridades, como si la filmación de la película fuera más importante que el motivo por el cual van a manifestarse. Quizás, se trataba de un intento de atraer a más afiliados, prometiéndoles que, luego del viaje, serían protagonistas de una película que se exhibiría en los salones y biógrafos de todos los pueblos de la pampa húmeda. Es importante aclarar que no quedó registro en el archivo de la Federación sobre quiénes estuvieron a cargo de la filmación de esta película.

---

<sup>13</sup> “Instrucciones a los compañeros que van a Buenos Aires”, *La Tierra*, 18 de agosto de 1921, p. 1.

Como se registran varias ediciones faltantes de *La Tierra* del mes de septiembre de 1921, es probable que se haya perdido también la información sobre su estreno. A partir del 7 de octubre se anuncian las proyecciones del film que, en los meses siguientes, será nombrado indistintamente como “la película de la manifestación” o “la película agraria”. Es en el anuncio de la conferencia con exhibición de la película que envía la sección de Alcorta al periódico agrario donde, por primera vez, se menciona al film con su posible título: “El mismo día a las 15 horas, dará una interesante e instructiva conferencia, en el salón de la Sociedad Italiana, el compañero Esteban Piacenza y se exhibirá la película “La gran manifestación Agraria”.<sup>14</sup>

En la mayoría de los casos, la proyección coronaba una conferencia brindada por Piacenza o por otro miembro de la comisión, como Narciso A. Gnoatto. De hecho, este último fue el delegado que más acompañó al film en sus viajes. Solían desarrollarse en los locales de las Sociedades Italianas de los distintos pueblos. Entre septiembre de 1921 y junio de 1922, como se puede constatar en los números existentes de *La Tierra*, la película se exhibió en los siguientes pueblos y ciudades: Santa Fe: Carmen, Casilda, Teodelina, Piamonte, Alcorta, Chabás, Correa, Arroyo Seco, Álvarez, Piñero, Las Parejas, Bouquet, Arequito, Santa Teresa, J. B. Molina, Wheelwright, Godoy, Serodino, Peyrano, Los Quirquinchos, Rufino, Diaz, Crispi y Fuentes; Córdoba: Las Perdices, Moldes, Jovita, Italó, Córdoba, Corral de Bustos, Monte Maíz, Ucache, Gigena, Coronel Baigorria, Las Acequias, Oncativo, Elena, Carrilobo, Cañada Verde, Laboulaye, Colonia Baldissera, Camilo Aldao, Bengolea y Lagunillas; La Pampa: Jardón; Buenos Aires: General Arenales, Rojas, San Pedro, San Nicolás, Ramallo, Pergamino y Los Toldos.

Las reseñas en el periódico dan cuenta de que la película despertaba mucho interés y era recibida con gran entusiasmo por el público. Durante el primer año, encontramos una sola referencia a un acto de prohibición en un pueblo de la provincia de Córdoba,

---

<sup>14</sup> “ALCORTA (Santa Fe). Conferencia y exhibición de la película”, *La Tierra*, 10 de febrero de 1922, p. 3

en el que se niegan a prestar el local de un club social para exhibirla bajo el pretexto de que sus estatutos no permitían la realización de actos de carácter político o religioso.<sup>15</sup>

En noviembre de 1921, *La Tierra* publica bajo el título “Nuestra película” que, ante la gran demanda de la primera, “se ha resuelto ordenar la impresión de otra película para poder atender así con mayor diligencia los pedidos que se nos hagan. La nueva película estará impresa para después de la actual cosecha, de manera que, momentáneamente, es menester que los interesados tengan un poco de paciencia”.<sup>16</sup>

### ***En pos de la tierra* (1922)**

El éxito del film de la manifestación había sido rotundo y Piacenza no tardó en darse cuenta de ello. El cinematógrafo resultaba el medio más efectivo de propaganda para promover los ideales de lucha de la Federación Agraria entre los agricultores, considerando que, según el censo nacional de 1914, el 80% eran analfabetos. La filmación de *En pos de la tierra* se inició en diciembre de 1921, como puede corroborarse en el número 524 de *La Tierra*:

#### **CASILDA (Santa Fe). Un film**

El día 18 llego a ésta el presidente y secretario del consejo central de la Federación y el inspector de cooperativas, acompañados por los señores De Franza y Bemier, de la Compañía Cinematográfica Far-Film, los que iniciaron la filmación de una importante película donde se pondría de relieve la vida real del trabajador de la tierra.<sup>17</sup>

Antonio Defranza (también citado como De Franza o Difranza) nació en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, el 6 de agosto de 1895, siendo el segundo de los doce hijos del matrimonio compuesto por el italiano Francisco Defranza y la española Macaria García Yrisarri. A los 26 años dirigió el que se creía, hasta hoy, su primer

<sup>15</sup> “UCACHA (Córdoba). No pudo exhibirse la película a causa de un cretino”, *La Tierra*, 4 de abril de 1922, , p. 3

<sup>16</sup> “Nuestra película”, *La Tierra*, 8 de noviembre de 1921, p. 2

<sup>17</sup> “Casilda (Santa Fe). Un film”, *La Tierra*, 23 de diciembre de 1921, p.3

largometraje, *Pugilismo a conciencia*, actualmente perdido, que tuvo su estreno en Rosario en mayo de 1921. Citando al investigador Lucio Mafud, “esta producción de bajo presupuesto interpretada por actores aficionados fue la única película de ficción realizada por Extra Film Rosario,<sup>18</sup> (...) dedicada también a la producción de actualidades documentales, [que] termina por desaparecer en septiembre de 1921”.<sup>19</sup> Gracias a este dato, podemos inferir que, al poco tiempo, Defranza creó una nueva productora, la Compañía Cinematográfica Far-Film, junto a quien había sido uno de los actores de *Pugilismo a conciencia*, George Bernier (mencionado en la noticia del rodaje como “Bemier”). La otra película que se le conoce como director es *Hormiga negra*, estrenada en 1927, también perdida. Defranza parece haber estado muy activo en la cinematografía por esos años. Retomando a Mafud, pudo haber trabajado en al menos otras dos películas más del período silente, a cargo de la fotografía y la cámara. La primera de ellas es *La chica de la calle Florida* (1922) de José Agustín Ferreyra que, como resalta el autor, es una de las pocas películas que se conservan del periodo mudo nacional, y la segunda, *Buenos Aires bohemio* (1923), dirigida por Leopoldo Torres Ríos.<sup>20</sup>

En cuanto a la empresa Far-Film, no hay referencias de que haya producido otra película por lo que es probable que la hayan creado expresamente para la realización de *En pos de la tierra*, algo bastante común en la época si pensamos en casos similares como los de *La epopeya del gaucho Juan Moreira* (Lautaro Film) o incluso *El último malón* (Greca Film). En los títulos de la película se eliminó toda huella de autoría intelectual o labor técnica, por lo que estos datos permanecerían ocultos durante muchos años. Solamente se aclara, al inicio de la película, que esta es “Propiedad Exclusiva de la Federación Agraria Argentina”.

---

<sup>18</sup> Extra Film Rosario fue una productora y distribuidora integrada por Carlos Martínez Carballo, J. Rébora y Antonio Defranza.

<sup>19</sup> MAFUD, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Teseo, 2016, pp. 341-342

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 414-415 y 464-465



Fotogramas del film *En pos de la tierra* (1922)

El estreno de *En pos de la tierra* se previó para el décimo aniversario del grito de Alcorta y la fundación de la F.A.A. En la edición de *La Tierra* del 25 de junio de 1922, encontramos una nota en la que se enumeran los logros de la institución en su primera década de vida, uno de los cuales fue “imprimir unos cuatro mil metros de película de interesantes fases de la vida del colono arrendatario con todas sus vicisitudes”.<sup>21</sup> Acerca de la duración del film, en sus primeras exhibiciones estaba compuesto por 11 actos. Sin embargo, en la copia que se conservó podemos ver que se

<sup>21</sup> *La Tierra*, 25 de junio de 1922, p.1

trata de un largometraje de ficción compuesto por 7 actos, que integra como acto 6 al film [*La gran manifestación agraria*], producido el año anterior. El último acto incluye otro registro documental de las instalaciones de la entidad agraria (Secretaría, Sección Seguros, etc.) y de su periódico; en ambos casos se toman vistas de la salida de los trabajadores de las oficinas. Con respecto a quiénes actuaron en la película, tampoco hay información; sí es importante destacar que participa el mismo Esteban Piacenza en su rol de dirigente de la F.A.A.

*En pos de la tierra* podría haberse extraviado en muchas ocasiones a lo largo de sus cien años de existencia. También podría haber sido preservada mucho antes, sin dudas, si Argentina contara con una Cinemateca Nacional ya que, como mencionara al principio de este artículo, se tenía cierto conocimiento de que la F.A.A. guardaba una copia en Rosario de este film institucional de los años veinte. Incluso, hasta se podría haber realizado una copia de preservación en otro soporte cuando aún existían laboratorios fotoquímicos en el país.

Por lo menos hasta finales de la década de los noventa, dicha copia era frecuentemente solicitada a la institución, motivo por el cual se habrían realizado una o más transcripciones a video. Imágenes pertenecientes a esta película fueron utilizadas en un sinnúmero de producciones audiovisuales para ilustrar la inmigración europea a la Argentina de principios del siglo XX (con su conocida escena de la llegada del vapor al puerto y el descenso de los pasajeros), así como de la ciudad de Buenos Aires y el trabajo en el campo. Fragmentos de *En pos de la tierra* fueron, asimismo, utilizados como material de archivo en el film coproducido por Argentina y Francia, *Aller simple (Tres historias del Rio de la Plata)* (1998) de Noël Burch, Nadine Fischer y Nelson Scartaccini.



Bolsa de transporte de películas dentro de la cual se hallaba la copia del film.

La Federación Agraria Argentina, con su casa matriz en Rosario, funcionó, a lo largo de sus ciento diez años, en distintos espacios. En 1927, inauguró su primer edificio propio en calle Mendoza 1085, que se convertiría en el segundo palacio de la ciudad. De estilo francés, contaba con seis pisos y dos subsuelos en los que se distribuían las oficinas, la biblioteca, un hotel –destinado a hospedar a los agricultores en sus viajes a la ciudad– y hasta una

sala teatral con capacidad para 400 personas. Debido a la crisis de 1930, la F.A.A. se vio imposibilitada de abonar el préstamo contraído para la construcción del edificio y debió pagar con el mismo, declarándose en quiebra en septiembre de 1933. El segundo local en el que funcionó fue el de calle Mitre 1132, donde compartió durante varias décadas el edificio con otra entidad afín, Agricultores Federados Argentinos (A.F.A.), que había sido creada en 1932 para mantener la prestación de servicios cooperativos bajo iniciativa de la misma F.A.A. En el año 2003, se muda nuevamente a un local ubicado en Pasaje Storni y, por falta de espacio, lleva su biblioteca (dependencia que históricamente había guardado la copia) al pueblo de Alcorta. A partir del 2013, la F.A.A. funciona en la que es, hasta el día de hoy, su última sede en calle San Lorenzo 1121. Desde que están instalados allí, el personal no recuerda haber visto nada parecido a una copia fílmica en 35 ó 16mm (en el caso de que, en algún momento, se hubiera hecho una reducción del material). Creemos que fue a través de un ex

empleado de la Federación Agraria que quiso resguardar esta copia que llegó a manos de Nelson Deligio, operador del antiguo Cine Normandie de Rosario y dueño durante once años del Cine Avenida en Pueblo Nuevo, Villa Gobernador Gálvez.<sup>22</sup> Con el cierre de su sala, Deligio cambió de profesión, pero mantuvo y acrecentó su pasión por coleccionar todo tipo de materiales y artefactos vinculados a la cinematografía. Por este motivo fue que conservó esta copia hasta su fallecimiento en el año 2018. En enero de 2020, al enterarnos de que varias de sus películas ya habían sido vendidas a distintos coleccionistas, nos acercamos a su casa-taller junto al colega y productor audiovisual rosarino Javier Mateucci para intentar rescatar algún material que fuera valioso para la ciudad. En esa primera visita, notamos una bolsa de tela de las que se utilizaban para transportar películas dentro de la cual se encontraba esta copia en 35mm del largometraje completo.

### **Inspección, restauración física y digitalización de “En pos de la tierra”**

En una primera inspección física del material, corroboramos que la copia estaba compuesta por 7 actos (versión que coincidía con la difundida al público en las últimas décadas), cada uno identificado y colocado en su lata de manera correcta de acuerdo a la etiqueta en la tapa superior. Sin embargo, hubo una particularidad que llamó mucho nuestra atención: el acto 6 –que se corresponde con [*La gran manifestación agraria*]– se encontraba en un estado de deterioro avanzado e

---

<sup>22</sup> La lata o contenedor correspondiente al Acto 1 de la película, tiene en su etiqueta lo que parecía ser el dato de una persona, con su domicilio y teléfono particular: “CONTIJOCH. TE. 40047-8. PTE. ROCCA 1662. 8°- “B”. Consideramos conveniente investigar ese dato como información extra fílmica de la copia. Fue importante hacerlo en la medida en que reafirmó la hipótesis de que se trataba de la misma que poseía la F.A.A. en su local ya que la referencia pertenecía a Luis Contijoch, quien había trabajado durante 30 años en la institución en la Sección Seguros de Accidentes de Trabajo. Como también era fotógrafo y camarógrafo profesional, era común que manejara cuestiones vinculadas a video y edición en la Federación. Estos datos fueron aportados por su hijo Gustavo y por uno de sus amigos y compañero de trabajo, Rubén “Chivo” González, conocido músico de jazz de Rosario quien me confirmó, antes de escuchar mi relato, que Contijoch y Deligio se conocían y que era probable que hubiéramos encontrado la copia allí.

irreversible. Según las distintas fases de descomposición del nitrato de celulosa que describe Alfonso del Amo García en su libro *Clasificar para preservar*, el diagnóstico correspondía a la Fase 5 - Final, en la que “el material forma un bloque sólido y cristalizado que se raja y cuarteo (por el efecto de contracciones extremas). (...) El proceso de descomposición sigue activo y todo el rollo acabará convertido en polvo”.<sup>23</sup>

Ante este difícil panorama y en un contexto tan complicado como fue el de los inicios de la pandemia por Covid-19, reconocimos la necesidad urgente de actuar para preservar, con los escasos medios que disponíamos, la integridad de la copia.<sup>24</sup> Durante el 2020, diseñamos un proyecto con el fin de obtener los fondos necesarios para llevar adelante las etapas de restauración física, limpieza y posterior digitalización de la copia.<sup>25</sup> A finales de ese año, el proyecto fue seleccionado en la convocatoria 2020 de Mecenazgo Cultural de la ciudad de Buenos Aires y se puso en marcha hacia finales de 2021. Actualmente se encuentra en la última etapa y se planifica su finalización y estreno para 2023. En paralelo, continuamos la búsqueda de fondos para realizar una copia de preservación. Con esta nueva digitalización de *En pos de la tierra*, esta vez en calidad 4k, esperamos poder brindar tanto al público que ya conoce el film como al que aún no, una experiencia de visionado que, respetando las características originales de la película, pueda acrecentar el interés por la misma y por qué no, generar nuevas líneas de investigación que enriquezcan los estudios sobre cine argentino del periodo silente.

---

<sup>23</sup> DEL AMO, Alfonso. *Clasificar para preservar*. México: Cineteca Nacional de México, 2006, p. 8.

<sup>24</sup> Poner la copia a resguardo, aunque fuera de manera provisoria, era nuestro principal objetivo, teniendo en cuenta que en la ciudad de Rosario las condiciones normales de temperatura y humedad relativa ambiente están muy lejos de ser óptimas para la preservación de materiales fílmicos durante la mayor parte del año y, además, no existe institución pública o privada en la actualidad que preserve documentos en este soporte.

<sup>25</sup> Este proyecto titulado “*En pos de la tierra* (1922): Identificación, digitalización y restauración de la película” fue presentado por Ekaterina Prudkin a la convocatoria 2020 de Mecenazgo Cultural en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El resto del equipo está integrado por Dante Salvatore, Pablo Tesoriere y la autora de este artículo.

## Referencias bibliográficas

- CUARTEROLO, Andrea. “Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)”. En: Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, pp. 145-172.
- DEL AMO, Alfonso. *Clasificar para preservar*. México: Cineteca Nacional de México, 2006.
- DELLAVALE, María Inés. “El Partido Socialista y la Federación Agraria Argentina: una década de encuentros y desencuentros (1912–1922)”. En: XIV *Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013. Disponible en: <<https://www.aacademica.org/000-010/702>> [Acceso: octubre de 2022].
- MAFUD, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Teseo, 2016.
- MARRONE, Irene. *Imágenes del mundo histórico: identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- PRUDKIN, Ekaterina, Dante Salvatore, Pablo Tesoriere y Sofía Elizalde. “En pos de la tierra (1922): Identificación, digitalización y restauración de la película” (2020). Proyecto seleccionado por Mecenazgo Cultural de Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

## Fuentes

- Libro de Actas Nº 1, 2 y 3 de la FAA. Biblioteca Federación Agraria Argentina, Rosario.
- Periódico *La Tierra*, ediciones de los años 1921-1922.

Agradezco especialmente a Danielle Crepaldi Carvalho y Dan Streible por sus correcciones en la traducción del resumen de este artículo al portugués e inglés respectivamente.

---

**Fecha de recepción:** 29 de noviembre de 2022

**Fecha de aceptación:** 20 de diciembre de 2022

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/aaberbar1>

**Para citar este artículo:**

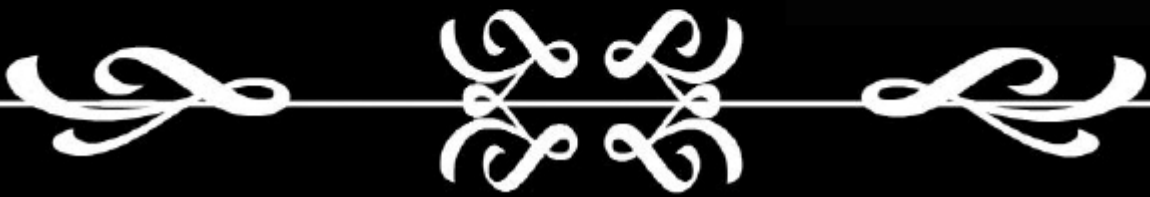
ELIZALDE, Sofía. “*En pos de la tierra* ([Antonio Defranza]/ Federación Agraria Argentina/ Compañía Cinematográfica Far-Film, 1922)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 217-232. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/429>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Sofía Elizalde** es egresada de la Escuela Provincial de Cine y Televisión de Rosario -donde también trabajó en el archivo institucional- y de la Escuela Superior de Museología. Diplomada en Preservación y Restauración Audiovisual (CINAIN, Facultad de Filosofía y Letras-UBA y Centro Cultural Paco Urondo). Lic. en Museología y Repositorios Culturales y Naturales. En 2017 cursó la *Film Preservation and Restoration School Latinoamérica* (CINAIN, L'Immagine Ritrovata, Cineteca di Bologna, FIAF). Fue becaria del proyecto “*Cine: Modernidad y Memoria, Taller/Estancia para la Preservación Digital de Materiales Fílmicos no Ficción Latinoamericanos*” coordinado por Fernando Osorio Alarcón (Programa Ibermemoria Sonora y Audiovisual) con el que realizó una estancia de investigación en el Laboratorio de Restauración Digital “Elena Sánchez Valenzuela” en Cineteca Nacional de México (2018), *collegian* y mentora en el Festival de Cine Silente de Pordenone “*Le Giornate del Cinema Muto*” (2019-2020) y expositora en el 12th Orphan Film Symposium (2020). Actualmente es Responsable del Archivo del Museo Nacional Casa del Acuerdo (Argentina). E-mail: [so.elizalde@gmail.com](mailto:so.elizalde@gmail.com).



# TRADUCCIONES



# El payaso letrado

## Chaplin y la vanguardia latinoamericana<sup>1</sup>

Jason Borge<sup>\*</sup>

Traducción de Ignacio Albornoz Fariña<sup>\*\*</sup>

*El clown inglés no constituye un tipo, sino más bien una institución, tan respetable al menos como la cámara de los lores. El arte del clown significa el domesticamiento de la bufonería salvaje y nómada del bohemio, según el gusto y las necesidades de una refinada sociedad capitalista.*

José Carlos Mariátegui<sup>2</sup>

**E**n *The Politics and Poetics of Transgression*, Peter Stallybrass y Allon White afirman que la burguesía “renegó” del lenguaje bajo y grotesco del carnaval y lo relegó al terreno del Otro, codificando así “todo aquello que el burgués de verdad debía esmerarse en *no ser* para poder preservar un sentido estable y ‘correcto’ de sí mismo”.<sup>3</sup> El ascenso al poder de Charlie Chaplin, no obstante, demuestra que la “bajeza” carnavalesca inherente a espectáculos decimonónicos como el circo y el *music hall* logró perpetuarse con bastante facilidad en la cultura de masas de inicios del siglo XX. Al mismo tiempo, la fama de Chaplin coincidió con –y de hecho precipitó– la evolución de la industria del cine silente, desde un “cine de atracciones” dirigido principalmente a las clases bajas hasta una forma narrativa “respetable”, cada vez más atractiva para el espectador burgués. En América Latina, como en otras latitudes, la aceptación del cine por parte de los intelectuales se predicaba según su estatus

---

<sup>1</sup> Este artículo fue originalmente publicado en inglés con el título “The Lettered Clown: Chaplin and the Latin American Avant-Garde” en la *Revista de Estudios Hispánicos*, n. 42, 2008, pp. 261-278. Agradecemos a su autor, Jason Borge, y a la mencionada publicación por autorizar su traducción para esta revista. Las imágenes incluidas en la presente traducción no forman parte del artículo original y fueron especialmente seleccionadas para ilustrar este texto.

<sup>2</sup> MARIÁTEGUI, José Carlos. “Esquema de una explicación de Chaplin”. En: Borge, Jason (ed.). *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005, p. 168.

<sup>3</sup> STALLYBRASS, Peter y Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986, p. 178.

cualitativo en cuanto forma artística. Hacia inicios de los años veinte, Chaplin había empezado ya a aspirar a la artísticidad en sus películas, refinando o retirando de a poco el material áspero y a menudo grosero de sus primeros cortometrajes. A medida que el cine se hacía con un público más amplio, delineado por gustos burgueses, sus primeras comedias físicas cedieron el paso a películas en las que lo carnavalesco aparecía fugazmente, en dosis reducidas, como “destellos voyeurísticos de una escandalosa pérdida de estatus y decoro”.<sup>4</sup> Emparentada con la noción bajtiniana de “desentronización inmanente”, esa “indiscriminada pérdida” resulta particularmente patente en *The Gold Rush* (1925), *City Lights* (1931) y *Modern Times* (1936), cintas donde Charlot adopta cada tanto las galas de la vida burguesa, que se ve luego forzado a abandonar, en episodios que se acompañan de pesadas dosis de *pathos*.<sup>5</sup> En realidad, las películas de Chaplin funcionan retrospectivamente como vívidos testimonios de que el carnaval, según advierten sucintamente Stallybrass y White, “era demasiado repugnante para la vida burguesía, que solo podía soportarlo como un espectáculo sentimental”.<sup>6</sup>

El proyecto de higienización de Chaplin elevó a su personaje a un nivel en el que dejó de ser el vagabundo térreo y amoral de sus películas tempranas. A raíz de ello, Charlot se había convertido ya hacia los años treinta en una figura prácticamente intocable. En ninguna parte resultó ser eso más cierto que en América Latina. El lenguaje que usaban los escritores de la época, muchos de los cuales adscribían a escuelas vanguardistas en las que se denunciaba el uso de los sentimientos como un reflejo burgués, ponía esmero en disfrazar el giro sentimental en la obra de Chaplin, finta que revelaba tanto su propia visión política como la de su amado cineasta. Para la mayoría de los críticos de cine de vanguardia y los literatos de los años veinte, Charlot poseía un atractivo “humano” y “eterno”. A medida que sus películas se volvían más extensas e incorporaban más

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 183

<sup>5</sup> BAJTÍN, Mijail. “Carnaval y Literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa”, *ECO Revista de la cultura de Occidente*, vol. 23, n. 129, 1971, p. 315. Las fugaces instancias de ascensión social de Charlot constituyen una resemantización de lo que Bajtín llama “el pathos carnavalesco de cambios y renovaciones” (*Idem*).

<sup>6</sup> STALLYBRASS y White, *op. cit.*, p. 183.

elementos no-cómicos, muchos críticos elogiaron su alcance e hicieron predicciones sobre su durabilidad. Como advierte Charles Musser, sin embargo, las estrategias universalizantes de este tipo pasaban por alto un aspecto importante de la obra de Chaplin, pues “al presentarlo como un ‘payaso silente’ cuyo arte era eterno y universal, los críticos hacían innecesaria cualquier exploración histórica (excepto quizás la estrecha historia de la biografía)”.<sup>7</sup> Con sus profundas disparidades en lo tocante a la riqueza y al capital cultural, con su diversidad étnica y su problemática relación con Estados Unidos, América Latina podía difícilmente permitirse el lujo de encubrir la historia. Así y todo, incluso en revistas de vanguardia de inspiración supuestamente revolucionaria las exageradas alegaciones de universalidad solían hacer sombra a cuestiones más profundas, relativas a la raza y a la clase, en las películas de Chaplin.

En el presente artículo, me gustaría examinar el elogio casi unánime que hicieron de Chaplin los intelectuales vanguardistas de los años veinte y treinta, centrándome para ello en la fascinación particularmente intensa que la estrella inglesa despertó entre los colaboradores de la revista peruana *Amauta*, representante del ala más cohesivamente militante de la escena latinoamericana de vanguardia. Semejante fascinación evidencia a mi juicio una profunda ambivalencia a la hora de entender qué son el arte, la cultura y la política. Como veremos, la promoción “amautista” de Chaplin demuestra a la vez la voluntad y la renuencia de sus escritores a ser modernos. Al acoger a la figura más celebrada del cine silente –una cuyo compromiso público con la justicia social y presunta oposición a la industria del cine lo hacían aún más digerible desde un punto de vista ideológico– la revista quiso aliarse subrepticamente con lo que interpretó como una nueva forma de expresión. Gracias a los lazos explícitos que lo unían al universo del *music hall*, del vodevil y del circo, Chaplin fue rápidamente identificado no solo con los medios modernos de masa, sino también con formas teatrales de corte popular. Los intelectuales latinoamericanos de vanguardia fueron especialmente

---

<sup>7</sup> MUSSER, Charles. “Work, Ideology, and Chaplin's Tramp”. En: Robert Sklar y Charles Musser (eds.). *Resisting Images: Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple University Press, 1990, p. 61.

propensos a validar el “arte” de Chaplin apoyándose en su abolengo vernáculo, pese a los lazos inextricables –aunque a menudo ignorados– que el actor-cineasta mantuvo con Hollywood. Así, los vanguardistas dejaban en evidencia sin saberlo las limitaciones de sus propias posturas revolucionarias.



Grabado incluido en “Esquema de una explicación de Chaplin”, *Amauta*, n. 18, octubre de 1918, p. 71.

El ensayo de José Carlos Mariátegui sobre Charlie Chaplin, publicado por primera vez en *Amauta* en 1928, comienza con la premisa de que el cine silente era el arte cinematográfico por excelencia y que, como tal, habría “asesinado al teatro, en cuanto teatro burgués”.<sup>8</sup> El teatro popular, sin embargo, era para el autor peruano un asunto completamente distinto. En sus

distintos avatares –pantomima, circo, vodevil, etc.– el espectáculo popular había infundido en el cine un carácter “bohemio”. Películas como *The Circus* (1928), escribe Mariátegui, capturaron con maestría aquel linaje “de baja estofa”, gracias a una economía formal que hacía resaltar más la pantomima del actor que la intriga o los intertítulos. Si bien el autor marxista no es el primero en ver a Charlot como payaso, el énfasis que pone en la construcción histórica y la nacionalidad de Charlie resulta notable. Para Mariátegui, el payaso inglés representa “el máximo grado de evolución del payaso”.<sup>9</sup> Al haber aparecido en el paisaje nacional en el preciso momento en que el fardo de la dominación militar y la influencia hegemónica mundial empezaban a

<sup>8</sup> MARIÁTEGUI, *op. cit.*, p. 171.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 172.

desplazarse desde Gran Bretaña hacia los Estados Unidos, Chaplin sintió –dice Mariátegui– el prurito de la nueva metrópolis e introdujo por tanto el payaso inglés a los medios tecnológicos de Hollywood. A la vez vigorizado y fastidiado por su entorno neoyorquino, Chaplin se nutrió del “íntimo conflicto entre el artista y Norte América”, aun si la “puerilidad burguesa” y el “prosaísmo arribista” del país coartaron su estilo.<sup>10</sup>



Fotograma de *The Circus* (*El circo*, Charles Chaplin, 1928)

Al resaltar la incompatibilidad ideológica de Chaplin con los Estados Unidos –cuya maquinaria industrial y política ayudaría a deportarlo del país varias décadas después–, Mariátegui le niega a Chaplin la simbólica ciudadanía americana que el propio Chaplin rehuyera en la vida real. Ahora bien, pese a atribuirle una capacidad única para mitigar con su obra el sufrimiento universal del pueblo, el escritor peruano

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 173.

no reclama a Chaplin para América Latina, como sí lo harán algún tiempo después otros escritores del continente. Por el contrario, las únicas referencias ostensibles en el ensayo de *Amauta* son Inglaterra y Estados Unidos. Lo que Mariátegui parece querer lograr, curiosamente, es restaurar la identidad inglesa de Chaplin, haciendo hincapié para ello en el abolengo payasesco de Charlot, una maniobra que le permite situar a Chaplin al mismo tiempo por encima de la contienda hollywoodense –al resaltar la “dignidad perfectamente anglicana” del payaso inglés– y por debajo de la opresión burguesa estadounidense –al destacar el perfil bohemio del Vagabundo.<sup>11</sup>

La incapacidad de Mariátegui a la hora de abordar el significado específico de Chaplin para Latinoamérica, por otro lado, tiene su origen en el esencialismo con el que define a Charlie, una figura cuya ambigüedad transcendía al “noble” payaso inglés descrito en el ensayo. John Kraniauskas considera paradójico que Mariátegui condene a los “guardianes del orden estético” y trate simultáneamente las películas de Chaplin como si fuesen obras literarias.<sup>12</sup> A propósito de *The Gold Rush*, Mariátegui compara, en efecto, a Chaplin con Dumas y Cervantes, antes de concluir que “[a]rtística, espiritualmente, [la película] excede, hoy, al teatro de Pirandello y a la novela de Proust y de Joyce”.<sup>13</sup> Como sugiere Kraniauskas, el enaltecimiento de Chaplin deriva en realidad de la premisa según la cual la estirpe payasesca del actor inglés era a la vez popular y refinada en su origen. Mariátegui parece ser consciente de la inconmensurabilidad de su propia posición cuando dice a los lectores de *Amauta* que la atracción que ejerce la estrella hollywoodense es a la vez “rigurosamente aristocrática y democrática”, lo cual hace de Chaplin “un verdadero *tipo* de élite, para todos los que no [olvidan] que élite quiere decir *electa*”.<sup>14</sup>

Lejos de ser una mera transposición de la manifestación más “refinada” de la tradición payasesca, el vagabundo de Chaplin se cimentaba, en realidad, en diversas fuentes

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>12</sup> KRANIAUSKAS, John. “From the Archive: Introduction to Msiuacegui”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 10, n. 3, 2001, p. 303

<sup>13</sup> MARIÁTEGUI, *op. cit.*, p. 170.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 168.

europas, principalmente la *commedia del' arte* italiana, con su surtido elenco de granujas y bufones, y el Pierrot francés, que es a su vez una adaptación del Arlequín, el sirviente italiano. Si el payaso inglés era una exageración del bobo rústico, por su origen y apariencia, la tradición del payaso latino tendía a enfatizar en cambio los aspectos atribulados, oportunistas y a menudo amorales del Arlequín. Como lo advierte R. J. Broadbent en su clásico estudio *A History of Pantomime*, el Harlequin es una figura sorprendentemente maleable, que adopta distintos atributos según los distintos lugares y tiempos que habita: “el Arlequín ha de ser modelado como un personaje nacional, una criatura de maneras; y por ende la historia de ese Arlequín podrá ser la de la época y el pueblo, cuyo genio habrá de representar”.<sup>15</sup> En Italia, el personaje adoptó diversos aspectos y apodos; en Francia, el Arlequín se volvió albureador e incluso moralista, sin por ello elevarse sobre su esencial ingenuidad.<sup>16</sup> Un perfil así de adaptable y heterogéneo parecería calzar mejor con Charlie que el elegante payaso inglés de Mariátegui. Como han observado muchos comentaristas, incluyendo el mismo Chaplin, a lo largo de más de dos décadas de películas, el Vagabundo está sometido a una serie aparentemente tan interminable de infortunios, imposiciones y privaciones materiales que no duda en robar cuando es necesario –incluso a niños, como en una memorable escena de *The Circus*.<sup>17</sup> Alternativamente generoso y egoísta, caballeresco y tosco, el pequeño vagabundo le debe por lo menos lo mismo a los modelos continentales que a la tradición payasesca inglesa.

Privilegiar el circo como expresión vernácula, por encima de la especificidad nacional, es un prerrequisito para que Mariátegui acepte el estilo cinematográfico de Chaplin, prestándole a la cultura de masas la credibilidad de la tradición del carnaval que

---

<sup>15</sup> BROADBENT, R.J. *A History of Pantomime*. Nueva York: Benjamin Blom, 1901.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 115.

<sup>17</sup> Aunque alaba a Chaplin como «el mejor comediante de todos los tiempos, en sus momentos más altos», Buster Keaton pone cuidado en distinguir también a Charlot de su propia persona cinematográfica: «A mi parecer, había desde un inicio una diferencia fundamental: el vagabundo de Charlie era un holgazán, con filosofía de holgazán. Adorable como era, robaría si tuviese la oportunidad. Mi personaje, en cambio, era un hombre de trabajo y honesto» (citado en ROBINSON, David. *Charlie Chaplin: Comic Genius*. Nueva York: Abrams, 1996, p. 132).

necesitaba para trascender las limitaciones burguesas del mercado. Más que cualquier otra gran revista latinoamericana de vanguardia –lista esta en la que habría que contar *Contemporáneos* (México), *Revista de avance* (Cuba), *Klaxon* (Brasil) y *Martín Fierro* (Argentina)–, *Amauta* quiso enmarcar sus intervenciones en los debates culturales directamente en el léxico del discurso materialista, en gran parte a raíz de la influencia sobresaliente del propio Mariátegui. De tal modo, las apreciaciones sobre la cultura de masas, a menudo abordadas con cautela por otras escuelas de vanguardia como inherentemente ideologizadas, eran aisladas gracias a la plataforma política rigurosamente aplicada de *Amauta*. Esta plataforma resulta evidente en “Meditación del circo”, de Estuardo M. Núñez, publicada –aspecto relevante– un poco antes del texto de Mariátegui sobre Chaplin. Para Núñez, el circo es en sí mismo un microcosmo del mundo, con su propio sistema ya acabado de representación: “La carpa en el circo tiene una significación planetaria; es un mundo”.<sup>18</sup> El carácter depurado que Núñez reconoce en la “realidad” del circo se asemeja curiosamente a muchas descripciones vanguardistas del cine mudo, que era también favorablemente comparado en relación a los excesos y convenciones del teatro “decadente”.

Núñez tiene razón cuando llama la atención sobre el estilo performático decididamente *democrático* y el espacio físico del circo en general (aspecto que Mariátegui advierte asimismo). Constreñidos por la agenda marxista de *Amauta*, sin embargo, uno y otro exageran el valor universal del circo en detrimento de las variaciones locales. El público latinoamericano de Chaplin, por lo común menos proclive a abstracciones totalizantes, habría relacionado naturalmente a Charlot con los distintos payasos de *sus propios* escenarios y circos. La centralidad del circo itinerante decimonónico para el surgimiento de la cultura de masas en Latinoamérica es subrayada por Jesús Martín-Barbero, quien observa que la radionovela surgió en la intersección del folletín y el circo criollo, a medida que el espectáculo visual del circo se volvía cada vez más narrativo, hacia el cambio de siglo: “[E]l circo criollo hace el puente que une la tradición narrativa inserta en el folletín

---

<sup>18</sup> NÚÑEZ, Estuardo M. “Meditación del Circo”, *Amauta*, n. 17, 1928, p. 58.

con la puesta en escena de los cómicos ambulantes”.<sup>19</sup> Si el radioteatro constituyó una extensión mediática y masiva de la narración circense, el público resentía la falta de espectáculo visual en el nuevo medio. Las compañías de radio respondieron, apunta Martín-Barbero, saliendo de gira a las provincias: “La novela-folletín que se hace teatro en el circo criollo continúa en la radio su fuerte relación con el teatro no solo porque la emisión radial difunde una obra que se representa a la vista del público, sino porque las compañías de actores que hacen el radioteatro viajan por las provincias permitiendo a la gente ‘ver lo que escucha’”.<sup>20</sup>

Al permitir a las audiencias radiales ver “lo que escuchaban”, las compañías generaron prácticamente la misma publicidad que las compañías de películas silentes, aunque al revés: el mismo Chaplin, en sus primeros años, solía hacer apariciones públicas para que sus admiradores, en efecto, pudiesen “oír lo que veían” en sus películas. Para Martín-Barbero, la clave del éxito del radioteatro en Latinoamérica tenía menos que ver con el nuevo medio *per se* que con su función mediadora frente a tradiciones vernáculas. En los Estados Unidos también el circo ayudó a sentar las bases de la cultura de masas moderna –una red de industrias nuevas que, en mucha mayor escala que en Latinoamérica, incluía al cine. Las películas de Chaplin, por consiguiente, “mediaron” de forma bastante similar a la radionovela en Latinoamérica<sup>21</sup>.

Una breve mirada a las tradiciones circenses latinoamericanas pone en evidencia su desarrollo único en la región. Como observa Raúl H. Castagnino en su libro *El circo*

---

<sup>19</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: G. Gili, 1987, p. 184.

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> En su libro *The Circus Age: Culture and Society Under the American Big Top*, Janet M. Davis describe un proceso análogo en los Estados Unidos. El circo –y particularmente el circo-tren– fue instrumental en allanar el camino de las películas de Hollywood, de la radio y la televisión. “Como el vodevil, los parques de diversiones, las ferias mundiales y la naciente industria cinematográfica, el circo-tren fue un componente esencial de la pujante cultura de masas [americana]”. DAVIS, Janet M. *The Circus Age: Culture and Society Under the American BigTop*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2002, p. 34.

*criollo*, el circo itinerante del siglo XIX era un espectáculo altamente teatralizado y no un mero popurrí de animales exóticos y extravagancias humanas. El circo, por ejemplo, era en la práctica la única forma en la que los residentes de las provincias del Río de la Plata podían acceder regularmente a espectáculos populares, excluidos como estaban del teatro insular y elitista de Buenos Aires.<sup>22</sup> Por lo común, la tradición sudamericana del payaso se asemejaba más a la latina que a la inglesa. La palabra “payaso”, advierte Castagnino, deriva del italiano *pagliaccio*, el cual conlleva, más que el término inglés, una connotación de “hombre de paja”, “o sea, el zarandeado, el vapuleado, el que recibe los golpes, el ‘ausente’, el insensible. *Clown*, en cambio, lleva más la idea de la patanería, la imagen del paleta”.<sup>23</sup> En Brasil, los payasos tienden hasta hoy en día a ser patanes locuaces antes que mimos patéticos, lo que significa que el circo brasileño “tropicaliza” hasta cierto punto diversos modelos europeos. De acuerdo a Mário Fernando Bolognesi, el tipo payasesco más común del Brasil contemporáneo es el Augusto, conocido por su ineptitud y sus holgadísimas ropas, pero también por su muy sufrida marginalidad.<sup>24</sup> “Los payasos mimos”, sin embargo, son también bastante preponderantes, formando un contrapunto ante los gestos desbordantes del Augusto.<sup>25</sup> Inherente a estas caracterizaciones de la diferencia Latinoamericana es la noción de la picaresca, que tiene en el *malandragem* su equivalente brasileño más cercano. Ambos términos hacen hincapié en el poder del marginado para desestabilizar la estructura de autoridad ocupando “los intersticios entre el orden y el desorden” –un poder subversivo que Roberto da Matta identificara como el núcleo mismo del carnaval brasileño.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> CASTAGNINO, Raúl. *El circo criollo: Datos y documentos para su historia, 1757-1924*. Buenos Aires: Lajouane, 1953, p.9.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>24</sup> BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. San Pablo: UNESP, 2003, pp. 74-78.

<sup>25</sup> En el circo brasileño contemporáneo, escribe Fernando Bolognesi, uno de los más prominentes “payasos mimos” es Kuxixo, cuyos aires de vagabundo y gestos refinados demuestran claramente la influencia de Chaplin. *Ibid.*, pp. 95-96.

<sup>26</sup> MATTA, Roberto da. *Carnivals, Rogues, and Heroes: An Interpretation of the Brazilian Dilemma*. Notre Dame: University of Notre Dame, 1991, pp. 130-131.



El payaso Ricardo Bell, ca. 1900. Fuente: [TCU Library](#)

Al mismo tiempo, el panorama que delinean los historiadores de las tradiciones circenses latinoamericanas indica una tendencia general desde mitades del siglo XIX a convertir a los payasos en las estrellas del espectáculo. En México, Luis Reyes de la Maza escribe en su libro *Circo, maroma y teatro* que el más famoso de todos los payasos era Ricardo Bell, quien durante décadas deleitara a los espectadores del Teatro Circo Orrín con su combinación de pantomima, trucos temerarios y sátira verbal cáustica. La fama de Bell a

finales del XIX y comienzos del XX era tal que Reyes de la Maza lo sitúa entre las cinco figuras principales de la historia del teatro mexicano.<sup>27</sup> En ningún lugar la nueva celebridad del payaso fue más evidente que en el circo criollo de Pepino el 88 (José Podestá).<sup>28</sup> Según Castagnino, Pepino el 88 “nació” en Buenos Aires, alrededor de 1880, y logró distinguirse rápidamente de las generaciones anteriores de payasos argentinos. En comparación con el típico payaso inglés, tan común en el país por entonces, Pepino era mucho más verbal y satírico, actuando indistintamente frente a adultos y niños.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> REYES DE LA MAZA, Luis. *Circo, maroma y teatro*, 1819-1910. México D.F.: UNAM, 1985, p. 364.

<sup>28</sup> En *La cultura popular en la Edad Media*, Bajtín sostiene que el Romanticismo introduce “un carácter privado, de ‘cámara’” en las manifestaciones previas de lo grotesco. Ese “grotesco subjetivo” o “carnaval individual” marcó particularmente la literatura del XIX. BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2003, p. 39. En cierto sentido, el aislamiento decimonónico del payaso en el circo –y más adelante el grotesco todavía más “escenificado” del *music hall* y al fin de la comedia silente– puede ser visto como un ejemplo extraliterario de ese tipo de evolución de lo carnavalesco.

<sup>29</sup> CASTAGNINO, *op. cit.*, p. 83.

También era, siempre según Castagnino, menos un mimo que un payaso literario, cuya performance incluía una buena cantidad de décimas cómicas, canciones y refranes que solían parodiar salvajemente a las figuras públicas de la época.<sup>30</sup> Paradójicamente, fue el éxito no menos rotundo que tuvo José Podestá interpretando al gaucho fundacional Juan Moreira el que eventualmente eclipsó a Pepino el 88 y abrió paso a una nueva era en el teatro popular, centrada menos en la arena circense y más en el escenario.



José Podestá,  
caracterizado como su  
famoso personaje Pepino  
el 88, Buenos Aires, 1890.  
Fuente: Archivo General  
de la Nación Argentina

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 81-82.

Piolim, quizás el payaso más célebre de Brasil, fue una creación del mismo inicio de siglo que presencié el fin de Pepino el 88.<sup>31</sup> El éxito de Piolim era tal que el Clube de Antropofagia lo acogió como “arte puro” y festejó, incluso, el cumpleaños del legendario *palhaço* en 1929, para anunciar más tarde a sus lectores: “almoçamos Piolim”.<sup>32</sup> En una *crônica* sobre el circo publicada en el *Diário nacional* dos años después, Mário de Andrade recuerda el almuerzo y reconoce que el entusiasmo que sentían los modernistas por el circo había sido en realidad un entusiasmo por Piolim. Como la de Chaplin, escribe Andrade, “[a] comicidade de Piolim evoca na gente uma entidade, um ser [...] que nós todos profundamente sentimos em nós, nas nossas indecisões e gestos contraditórios [...]”.<sup>33</sup> Charlot y Piolim, en otras palabras, trascendieron el circo mismo y se sumaron así a figuras “tragicómicas” contemporáneas de la talla de las que crearon los grandes escritores modernistas: Joyce, Proust y Pirandello.<sup>34</sup> Como en el caso de Pepino 88, la aclamación de las masas y una cierta movilidad social ascendente separaron, en última instancia, a los payasos del entorno popular del que salieron.

Con la excepción de Mário de Andrade, los intelectuales latinoamericanos que escribieron sobre Chaplin no lograron por lo general establecer comparaciones explícitas entre Charlot y las tradiciones locales o populares. Varios escritores de los

---

<sup>31</sup> Aunque claramente privilegiado por los modernistas brasileños, Piolim no fue ni el primero ni el único *palhaço* famoso de inicios del siglo XX. Como advierte José Ramos Tinhorão, los contemporáneos inmediatos de Pepino 88 en Brasil fueron los payasos cantores afrobrasileños Benjamim de Oliveira y Eduardo das Neves, quienes actuaron como nexos cruciales entre la cultura popular del siglo XIX y la del siglo XX. TINHORÃO, José Ramos. “Circo brasileiro, local do universal”. En: *Cultura Popular: Temas e Questões*. San Pablo: Editora 34, 2001, pp. 60-62.

<sup>32</sup> “Noticia do primeiro festim”, *Revista de Antropofagia*, v. 2, n. 3, 1929, p. 6. Tras anunciar una semana antes de la fiesta que “Piolim será vastamente almorzado por el Club de Antropofagia, que inaugura así su menú” (“Almoçaremos Piolim”, *Revista de Antropofagia*, v. 2, n. 2, 1929, p. 6.), los antropófagos, siempre traviesos, informaron la semana siguiente también sobre sus monerías: “Se masticó bien todo lo que cayó en los platos y para el aperitivo se bebió cachaça, que seguimos tomando después también, sola. Frijoles con chicharrones y carne de Piolim” (“Noticia do primeiro festim”, *ibid.*).

<sup>33</sup> ANDRADE, Mario de. “Circo de cavalinhos”. En: *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. San Pablo: Duas Cidades, 1976, p. 404.

<sup>34</sup> *Idem.*

años veinte y treinta, sin embargo, vieron en la “máscara” del Vagabundo una suerte de cripto-latino. En su relevante estudio de 1921 sobre Chaplin, Louis Delluc comienza observando que “la máscara de Charlie Chaplin, mimo anglo-americano, es de una curiosa latinidad”.<sup>35</sup> El *cinéaste* llega incluso a imaginar a Charlot como francés y especula sobre su supuesta herencia hispánica. Sin embargo, Delluc se abstiene finalmente de bautizar a Chaplin como un latino de tomo y lomo: quizás, sugiere, el verdadero maquillaje étnico de Chaplin no importaba tanto como la *percepción que tenía la gente* sobre la etnicidad del ídolo.<sup>36</sup> En los años veinte, Chaplin trabajó amistad con otro intelectual prominente, Waldo Frank, quien tuvo primero una opinión ambivalente sobre el cineasta pero terminó casi por reverenciarlo a medida que fueron conociéndose mejor.<sup>37</sup> Entre finales de los años veinte y comienzos de los treinta, los artículos de Frank solían aparecer en las principales revistas culturales y vanguardistas de Latinoamérica. En uno de ellos, “Retrato de Chaplin” (publicado en 1928, tanto en *Amauta* como en la revista mexicana *Contemporáneos*), Frank revela entre otras cosas que la madre de Chaplin era de origen gitano.<sup>38</sup> Más adelante, emplea esa información ante los lectores latinoamericanos como una garantía de las credenciales obreras de Chaplin, pese a su incomparable fortuna personal y a su dominación del mercado hollywoodense:

Chaplin [...] es una criatura del teatro, y no hay teatro sin una “taquilla” en frente. Pero en el *studio* de Chaplin existe –con más realidad que en ningún hombre– un hombre del pueblo, un *cockney*, un gitano, un amigo del music-hall, que mira a los ojos del mundo, como en un espejo, para mirarse a sí mismo más objetiva y exactamente.<sup>39</sup>

La imagen de Chaplin que transmite el artículo –la de un astuto y a veces implacable perfeccionista– destaca el empuje y la inteligencia del cineasta. Pero Frank consigue

---

<sup>35</sup> DELLUC, Louis. *Charlie Chaplin*. París: Maurice de Brunoff, 1921, p. 6.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>37</sup> MALAND, Charles J. *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*. Princeton: Princeton University Press, 1989, pp. 85-86.

<sup>38</sup> FRANK, Waldo. “Retrato de Charles Chaplin”, *Contemporáneos*, n. 14, 1929, p. 291.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 303-304.

también hacer cuadrar los éxitos de Chaplin con su clase social (cockney), con su nacionalidad (inglés) y con su etnicidad. Si como hombre de negocios Chaplin se asemejaba a un ambicioso *yankee*, su linaje mismo lo volvía, en cambio, internacional.

Aparte de los ensayos de Mariátegui y Frank, *Amauta* ofrece todavía otros dos análisis étnicos del Vagabundo. Al igual que Louis Delluc, la ensayista, novelista y crítica cultural María Wiese se concentra en la “máscara” de Chaplin. Tras atribuirle a Carlitos el mérito de llevar a la pantalla “un sentido de humanidad, de fantasía, de comicidad y de emoción”, Wiese resalta la profundidad que subyace tras la superficie cómica:

El rostro de Chaplin –esa fina máscara un poco melancólica, en la que intervienen elementos de latinidad y que iluminan dos claras pupilas soñadoras– ¡cómo expresa todos los matices de la vida, cómo traduce todos los sentimientos y todas las emociones!<sup>40</sup>

La descripción de Wiese es digna de atención no solo por su mención de la “latinidad”, sino también por asociar la etnicidad percibida de Charlot con los sueños y la melancolía. La vanguardia latinoamericana relacionó a menudo el cine arte con la ensoñación, aunque el carácter “onírico” de Chaplin no surge aquí como un signo de automatismo o arte puro, sino más bien de latinidad y melancolía refinada. Al mismo tiempo, pese a la especificidad del trasfondo de Chaplin –los atributos étnicos y culturales que la escritora peruana considera como una parte indisociable de la persona de Chaplin–, el hombre enmascarado de Wiese es universal en su poder interpretativo, capaz de “traducir” todos los sentimientos y emociones. Chaplin es al cine, de tal modo, lo que Beethoven es a la música y Monet a la pintura.<sup>41</sup>

En su análisis de la máscara de Chaplin, Wiese deja traslucir tanto una noción momentánea como la necesidad de un análisis histórico más profundo. Como lo han

---

<sup>40</sup> WIESE, María. “Los problemas del cinema”. En: Borge, Jason (ed.). *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005, p. 187.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 24.

señalado varios críticos e historiadores, la historia y prehistoria del circo moderno son inseparables de los espectáculos en que se escenificaba la diferencia física –incluyendo la “excentricidad” racial, sexual o cultural– pero también, y sobre todo hacia fines del siglo XIX, de aquellos, abiertamente coloniales, en que se subyugaba por el puro valor de la exhibición. En el caso de la tradición circense europea, particularmente, el payaso se nutre así de una larga tradición de “Otros”. A partir del siglo XVI, anotan Stallybrass y White, individuos de parajes “exóticos” venían a complementar la exhibición de “monstruos” en las ferias europeas. Como si fuera poco, se solía hacer que los “salvajes” imitasen modales civilizados con fines cómicos, de modo que “la imitación del Otro de la cortesía [...] [consolidaba] la sensación de que lo civilizado está siempre dado de antemano, posesión esencial e imperturbable que distingue al ciudadano europeo del indio del Oeste y del Zulu, así como del tití y de la mantícora”.<sup>42</sup> Los patéticos y constantes intentos de Charlot por interpretar el papel del caballero bien vestido actualizan el humor revelador que producían esas exhibiciones carnavalescas. La “*étrange latinité*” de Chaplin<sup>43</sup> les recordaba sutilmente a los espectadores su subalternidad “ya dada”, que era en algunos casos la de ellos también.<sup>44</sup> El inepto encubrimiento de su otredad invocó asimismo la lucha de los propios intelectuales latinoamericanos por emular modelos metropolitanos de auto-representación. Al examinar los supuestos colonialistas de la cultura carnavalesca caribeña, Gerard Aching observó la importancia capital del “desenmascarar”, que describe como “un auto-reconocimiento ideológico inesperado e indeseable (el *shock* del auto-reconocimiento) producido tras el contacto con un sujeto enmascarado”.<sup>45</sup> Si Charlot es un tipo de “sujeto enmascarado” por delegación cinematográfica, Wiese ha logrado hasta cierto punto “desenmascarar” un vínculo común a través de un encuentro con el personaje de Chaplin. Sin embargo, no hay reconocimiento alguno de la pobreza inherente y la marginalidad de la máscara “latina”: de ahí el “shock” del

---

<sup>42</sup> STALLYBRASS y White, *op. cit.*, p. 41

<sup>43</sup> DELLUC, *op. cit.*, p. 6.

<sup>44</sup> STALLYBRASS y White, *op. cit.*, p. 41.

<sup>45</sup> ACHING, Gerard. *Masking and Power: Carnival and Popular Culture in the Caribbean*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, p. 6.

que escribe Aching. Por el contrario, Wiese ve en Charlot un emblema de una latinidad “noble” y libre de problemas, como un signo de armonía universalizante antes que de diferencia discordante.

El rostro de Chaplin se transforma de manera todavía más extrema en manos de un compatriota de Wiese, Xavier Abril, cuya “Radiografía de Chaplin” es uno de los tratamientos literarios más extensivos y únicos del periodo. Publicado en dos partes, la primera en *Amauta* 20 (1928), la segunda varios meses después, el texto consiste en una mezcla de aforismos poéticos y humorísticos y meditaciones más extensas sobre Chaplin en cuanto fenómeno cultural. En la primera parte de la “Radiografía”, Abril hace hincapié en el atractivo universal de Chaplin –eso sí, con una vuelta de tuerca. Por un lado, Abril imagina a la ubicua estrella en el más remoto e improbable de los lugares. De la influencia de Chaplin sobre los niños, por ejemplo, se dice que comienza antes de nacer: “La intención de Chaplin está ya en los ovarios de las madres contemporáneas. Los bebés dicen Chaplin y se orinan. En Virginia, para que los niños se queden dormidos les dan teta y Chaplin”.<sup>46</sup> A ratos, el poeta-crítico raya en lo absurdo (ejemplo: “En el Cantábrico hay peces a las siete de la noche que se parecen a Chaplin”;<sup>47</sup> y “Los niños engordan demasiado viendo a Chaplin”<sup>48</sup>). En otras ocasiones, Abril personaliza el alcance universal de Carlitos: “Todos guardamos algún parecido con Chaplin. Yo encuentro que mi ombligo es mi infancia y Chaplin”.<sup>49</sup> Si bien el autor lanza sus ocurrencias vagamente surrealistas con una dosis de ironía, la seriedad con la que trata por lo general el tema evita que el texto se transforme en una letanía de absurdos.

Pese a algunas pullas marxistas de circunstancia, dirigidas contra la burguesía (“Chaplin sabe [...] que las puertas de la burguesía sólo se abren por dentro”<sup>50</sup>), el lenguaje del escritor peruano alcanza su punto más alto cuando vincula el poder

---

<sup>46</sup> ABRIL, Xavier. “Radiografía de Chaplin”, Parte 1. En: Borge, Jason (ed.). *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005, pp. 174-175

<sup>47</sup> *Ibid*, p. 179.

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 176.

<sup>49</sup> *Ibid*, p. 177.

<sup>50</sup> *Ibid*, p. 175.

estelar de Chaplin y su sentimentalismo con la política de mercado. Escribe: “El jacquet de Chaplin tiene el llanto del Romanticismo como marca de fábrica”.<sup>51</sup> Más adelante, expresa la comodificación de Chaplin en términos más explícitos, conectando al omnipresente Carlitos con el mercado de masa de bienes de consumo: “Chaplin debería manufacturarse. Y así como se compra una villa o un automóvil, se debería comprar Chaplin”; y luego, más sutilmente: “El patetismo de Chaplin está inspirado en los maniqués de las sastrerías pobres”.<sup>52</sup> Si bien la llegada de Chaplin ha inaugurado “una nueva humanidad”, como anuncia Abril en la conclusión de la primera parte de su texto, el ícono cinematográfico no está por sobre el marketing a la hora de promocionar su mensaje.

La segunda parte de la “Radiografía” no retoma exactamente donde quedó la primera. Si bien el jocoso estilo vanguardista de la primera parte abre paso a un ensayo más serio y analítico, el resto del texto tiene, sin embargo, aún muchas observaciones lúcidas. Quizás la más fascinante de todas sea la sección 41, “Charlot tipo”, en la que Abril concibe a Chaplin como el emblema de un retorno a formas clásicas:

El arte nuevo ha dado su tipo en Charlot. El tiempo antiguo, salido del medioevo, dio al nervioso Hamlet. Con él se realiza fisiológicamente la mentalidad nerviosa en oposición al temperamento clásico, griego. Los latinos y la revolución francesa no dieron sino a bufones y títeres. Chaplin encarna la contraria del bufón, y en idea revolucionaria: su libertad. Con él principia en la historia la eliminación del hombre grotesco que es la figura del juglar. Chaplin muestra a veces –como al través de rayos X: en blanco y negro terribles–, su esqueleto mas no lo rabelesiano, tudesco y epidérmico de la carne tatuada, que era la técnica pirata y primitiva del juglar.<sup>53</sup>

En este notable pasaje, Abril rechaza, en efecto, lo carnavalesco, o al menos así parece. ¿No es la “radiografía” del juglar grotesco de Chaplin una mera extensión de los

---

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> *Ibid*, p. 176

<sup>53</sup> ABRIL, Xavier. “Difícil trabajo: Radiografía de Chaplin”, Parte 2. En: Borge, Jason (ed.). *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005, p. 181.

elementos carnavalescos por medio de la tecnología, aquello que William Solomon ha denominado “tecno-carnavalesco”?<sup>54</sup> La supuesta “liberación” de Chaplin respecto del bufón, sin embargo, es una postura provocativa sobre la genealogía de los payasos y el payasismo. Su apartamiento del juglar resulta particularmente interesante, puesto que hacia finales del siglo XIX la palabra había llegado a denotar al “malabarista” y ya no tanto al transmisor medieval de la literatura oral. En la manera en que Abril usa el término, el juglar remite en estricto rigor al malabarista, figura esencial del circo latinoamericano. En cierto sentido, la condena implícita en Abril de la tradición rabelesiana anticipa la crítica que hace Terry Eagleton de Bajtín por privilegiar formas populares que perpetuaban las jerarquías sociales en la misma medida en que las satirizaban. Al dejar al bufón suelto, por decirlo de algún modo, Abril aboga por un carnaval que no sea ya un mero “enclave autorizado”.<sup>55</sup> Según ese punto de vista, Chaplin ha dotado al Arlequín tradicional de un poder y una autonomía que nunca se les concedió en períodos anteriores de la historia.

Más adelante todavía, Abril vuelve al tema de la “antigüedad” de Charlot. Ahora bien, su vagamundo heleno –asimilado en otro lugar a un judío errante– ha mutado curiosamente en un gitano también. Hablando de Chaplin, el poeta peruano escribe: “Como gitano que es, ha podido llevar al cinema ese continuo movimiento de figuras –colores– y de imágenes que capta del mundo el nómada”.<sup>56</sup> Si bien Abril no logra decidir a cuál de los sujetos nómades más se parece Charlot, su énfasis en el movimiento captura el *leitmotif* del viaje que caracteriza muchas de las películas de Chaplin, de *The Vagabond* (1916) a la famosa escapada final de *Modern Times*. Es probable

---

<sup>54</sup> En su libro *Literature, Amusement and Technology in the Great Depression*, Solomon analiza las maneras en que Henry Miller y otros escritores norteamericanos de los años treinta celebran la mediación tecnológica del imaginario grotesco. Solomon alude al trabajo de Miller como “un ejemplo notable de [...] un enfoque genuinamente regenerativo, aunque masoquista del acercamiento de los cuerpos y las máquinas”. SOLOMON, William. *Literature, Amusement and Technology in the Great Depression*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 9.

<sup>55</sup> EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*. Londres: Verso, 1981, pp. 148-149.

<sup>56</sup> ABRIL, Parte 2, p. 182.

que muchos lectores latinoamericanos de la época hayan asociado el deambular del personaje con grupos itinerantes locales (incluyendo a los gitanos). Abril, sin embargo, sitúa simbólicamente al vagabundo de Chaplin en las antiguas rutas migratorias del sur de Europa: “Sus mismos zapatos no son más que los coturnos griegos ennegrecidos, humanizados por un largo y sudoroso peregrinaje mediterráneo”.<sup>57</sup> Aunque sus zapatos están al mismo tiempo “ennegrecidos” y “humanizados” por la adversidad del viaje, el hecho de que también sean griegos implica que el Vagabundo de Abril es un andariego de procedencia eminente.

El perfil que esboza Abril se asemeja pues al del refinado payaso de Mariátegui. Tras la postura revolucionaria y la admiración que sienten ambos escritores por el dominio del medio fílmico de Chaplin, yace una nostalgia por una subjetividad pre-capitalista: en lugar de comparar a Carlitos con campesinos modernos, nómadas y mendigos demasiado malsanos para atizar el imaginario erudito, Abril y Mariátegui, pese a sus propensiones políticas, buscan elevar el personaje de Chaplin seleccionándolo como el heredero –y el transformador– de los atributos más nobles de la cultura popular. En mayor medida que Mariátegui, sin embargo, Abril ve también en Chaplin una figura moderna desembarazada de sus señas vernáculas. En distintos pasajes de “Radiografía de Chaplin”, Abril le resta importancia a lo que podría llamarse el abolengo carnavalesco de Charlot. Para el poeta, la clave del poder de Chaplin radica en su habilidad para “ver a través” del mundo, con su “sensibilidad de rayos X”<sup>58</sup>, por tanto, “[l]a soledad de Chaplin está en el Polo más que en el Circo, que es una manera cablegráfica, radiográfica del Polo”.<sup>59</sup> Aunque la metáfora de la “radiografía” roza a veces la autoparodia, el escritor peruano acaba privilegiando el *élan* tecnológico de Chaplin por encima de los humildes orígenes de su personaje. En definitiva, Abril considera que el camino y el circo son poco más que fases de desarrollo, sucios ritos de paso a través de los cuales el payaso de otrora se ha vuelto aéreo.

---

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> *Ibid.*, p 181

<sup>59</sup> ABRIL, Parte 1, p. 175.

Abril cierra su inusual trabajo prestándole al Vagabundo un nuevo disfraz latino: el de Don Quijote. En lugar de centrarse en el Caballero Errante, sin embargo, Abril –de manera típicamente excéntrica– compara el bastón de Charlot con Sancho Panza. “En [Charlot] [...], lo único cuerdo, lógico, es su bastoncito que es una especie de Sancho adelgazado por un riguroso régimen vegetariano”.<sup>60</sup> El hecho de que Sancho sea ahora vegetariano (por no hablar de su semejanza con el bastón) sugiere que su “espíritu carnavalesco” ha sido algo disminuido por las demandas racionalizantes de los tiempos modernos. El curioso fraseo de Abril distingue una simbólica lucha de poder identificada por Bajtín, quien usa la misma metáfora literaria: “El rol de Sancho frente a Don Quijote podría ser comparado con el rol de las parodias medievales con relación a las ideas y los cultos sublimes; con el rol del bufón frente al ceremonial serio; o el de las Carnestolendas con relación a la Cuaresma, etc.”.<sup>61</sup>

Abril no es el único escritor latinoamericano del periodo en haber establecido un nexo entre el Quijote y la obra de Chaplin, aunque sí es el único en haber equiparado a Charlot con Sancho, antes que con el Caballero Errante propiamente dicho.<sup>62</sup> A pesar de los intentos del escritor peruano por reivindicar a Chaplin como un representante moderno de la cultura del carnaval, en última instancia se ve forzado a recurrir a la literatura para cumplir su objetivo. En cuanto emblema del canon occidental, la obra de Cervantes dio prestigio allí donde se la invocaba, al tiempo que subrayaba la herencia cultural y lingüística de escritores latinoamericanos que trabajaban a menudo en la oscuridad. Al apropiarse de Chaplin, escritores como Abril ponían en equilibrio sus usos estratégicos del pasado literario, apuntando también al presente al apoderarse de un emblema

---

<sup>60</sup> ABRIL, Parte 2, p. 183

<sup>61</sup> BAJTÍN, *La cultura popular en la edad media*, pp. 26-27.

<sup>62</sup> En su curioso *Don Quijote de Hollywood (peripecia tragicómica)*, el escritor cubano Luis Felipe Rodríguez cuenta una extraña historia que comienza cuando el Vagabundo pierde el conocimiento tras una caída. El resto del relato adopta la forma de un sueño en el que Carlitos va viajando gradualmente desde Nueva York a las entrañas del Infierno, deteniéndose cada tanto para visitar brevemente el despacho de una médium, el Limbo y el Purgatorio –los últimos dos en avión. Si para Abril Charlot se asemeja a un Sancho degradado e inanimado, para Rodríguez Carlitos personifica la cuaresma del Caballero Errante en un mundo moderno. RODRÍGUEZ, Luis Felipe. *Don Quijote de Hollywood (Peripecia tragi-cómica)*. La Habana: Molina, 1936

internacionalmente reconocido de la cultura de masas. A la vez, el emparejamiento de Don Quijote y Charlot dentro de una escenografía imaginaria sugería un intercambio simbólico: si Sancho (y, por extensión, la literatura en general) se modernizaba a través de su contacto con el pequeño Vagabundo, entonces Carlitos se tornaba a su vez más “hispanico” y también más “artístico” al compartir el escenario con el celebrado personaje de Cervantes.

El problema con ese intercambio era que contradecía los principios de *Amauta*. Al aventurarse en proyectos identitarios panhispánicos, el experimento de Abril se alejó del estricto análisis materialista; al “actualizar” a Cervantes, entretanto, privilegió el cine por motivos puramente formales. El fundamental ensayo de Mariátegui, “Arte, revolución y decadencia”, publicado por primera vez en 1926, había sentado las bases para la labor de crítica cultural de la revista. En respuesta a la acogida del cine de la que daban cuenta buena cantidad de revistas de vanguardia de inicios de los años veinte, Mariátegui previno contra evaluaciones acriticas de la cultura moderna basadas exclusivamente en criterios técnicos.<sup>63</sup> Con respecto a Chaplin, los amautistas hicieron en general un valeroso intento de mantenerse fieles a las directrices de Mariátegui. El tratamiento poético que Abril le reservó a Charlot celebra la tecnología del cine solo en la medida en que “libera” al payaso de sus límites tradicionales. Wiese, por su parte, tiene la precaución de alabar las películas de Chaplin como “películas con técnica y, sobre todo, con un espíritu nuevo”.<sup>64</sup> Pero Abril, Wiese e incluso Mariátegui acudían con frecuencia al refugio seguro de la cultura erudita para defender, por comparación, el “arte” de Chaplin. El precio que se pagó por apelar al prestigio del gran arte fue precisamente aquel que los amautistas deseaban evitar a toda costa: el sujeto popular en cuestión –el pequeño vagabundo–

---

<sup>63</sup> Mariátegui escribe: “No aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales”. MARIÁTEGUI, José Carlos. “Arte, revolución y decadencia”, *Amauta*, n. 3, 1926, p. 3.

<sup>64</sup> WIESE, *op. cit.*, p. 187.

salió inevitable y visiblemente limpio de las cualidades *carnales* que sus doctos admiradores estimaban revolucionarias en primer lugar. Hasta en sus momentos de mayor compromiso social, los vanguardistas latinoamericanos se mostraron excesivamente ansiosos por manifestar su resistencia al comercialismo de la industria cinematográfica, aunque reacios a abandonar el canon estético como principal indicador para medir el valor de la emergente cultura de masas.

### Referencias bibliográficas

- ABRIL, Xavier. “Radiografía de Chaplin”, Parte 1, *Amauta*, n. 20, enero de 1929, pp. 73-76. En: Borge, Jason (ed.). *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005, pp. 174-179.
- \_\_\_\_\_. “Difícil trabajo: Radiografía de Chaplin”, Parte 2, *Amauta*, n. 28, enero de 1930, pp. 27-30. En: Borge, Jason (ed.). *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005, pp. 179-183.
- ACHING, Gerard. *Masking and Power: Carnival and Popular Culture in the Caribbean*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- “Almoçaremos Piolim”, *Revista de Antropofagia*, v. 2, n. 2, 1929, p. 6.
- ANDRADE, Mario de. “Circo de cavalinhos”. En: *Taxi e Crônias no Diário Nacional*. San Pablo: Duas Cidades, 1976. pp. 403-405.
- BAJTÍN, Mijail. “Carnaval y Literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa”, *ECO Revista de la cultura de Occidente*, vol. 23, n. 129, 1971, pp. 311-338.
- \_\_\_\_\_. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2003.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. San Pablo: UNESP, 2003.
- BORGE, Jason (ed.). *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.
- BROADBENT, R.J. *A History of Pantomime*. Nueva York: Benjamin Blom, 1901.
- CASTAGNINO, Raúl. *El circo criollo: Datos y documentos para su historia, 1757-1924*. Buenos Aires: Lajouane, 1953.

- DAVIS, Janet M. *The Circus Age: Culture and Society Under the American BigTop*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2002.
- DELLUC, Louis. *Charlie Chaplin*. París: Maurice de Brunoff, 1921.
- EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*. Londres: Verso, 1981.
- FRANK, Waldo. “Retrato de Charles Chaplin”, *Contemporáneos*, n. 14, 1929, pp. 289-308.
- KRANIAUSKAS, John. “From the Archive: Introduction to Msiuacegui”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 10, n. 3, 2001, pp. 303-304.
- MALAND, Charles J. *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. “Arte, revolución y decadencia”, *Amauta*, n. 3, 1926, pp. 3-4.
- \_\_\_\_\_. “Esquema de una explicación de Chaplin”, *Amauta*, n. 18, octubre de 1918, pp. 66-71. En: Borge, Jason (ed.). *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005, pp. 167-173.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: G. Gili, 1987.
- MATTA, Roberto da. *Carnivals, Rogues, and Heroes: An Interpretation of the Brazilian Dilemma*. Notre Dame: University of Notre Dame, 1991.
- MUSSER, Charles. “Work, Ideology, and Chaplin's Tramp”. En: Robert Sklar y Charles Musser (eds.). *Resisting Images: Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple University Press, 1990, pp. 36-67.
- “Noticia do primeiro festim”, *Revista de Antropofagia*, v. 2, n. 3, 1929, p. 6.
- NÚÑEZ, Estuardo M. “Meditación del Circo”, *Amauta*, n. 17, 1928, pp. 58-59.
- REYES DE LA MAZA, Luis. *Circo, maroma y teatro, 1819-1910*. México D.F.: UNAM, 1985.
- RODRÍGUEZ, Luis Felipe. *Don Quijote de Hollywood (Peripezia tragi-cómica)*. La Habana: Molina, 1936.
- ROBINSON, David. *Charlie Chaplin: Comic Genius*. Nueva York: Abrams, 1996.
- SOLOMON, William. *Literature, Amusement and Technology in the Great Depression*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

STALLYBRASS, Peter y Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

TINHORÁO, José Ramos. “Circo brasileiro, local do universal”. En: *Cultura Popular: Temas e Questões*. San Pablo: Editora 34, 2001, pp. 55-84.

WIESSE, María. “Los problemas del cinema”. En: Borge, Jason (ed.). *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005, pp. 184-188.

---

**Fecha de recepción:** 1 de noviembre de 2022  
**Fecha de aceptación:** 12 de diciembre de 2022

**ARK CAICYT:**  
<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/jcir3i35w>

**Para citar este artículo:**

BORGE, Jason. “El payaso letrado Chaplin y la vanguardia latinoamericana”. Traducción al español de Ignacio Albornoz Fariña, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 233-257. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/441>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Jason Borge** es profesor titular de estudios culturales latinoamericanos de la Universidad de Texas, en Austin. Es autor de *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945* (Beatriz Viterbo, 2005), *Latin American Writers and the Rise of Hollywood Cinema* (Routledge, 2008), y *Tropical Riffs: Latin America and the Politics of Jazz* (Duke University Press, 2018). E-mail: [jason.borge@austin.utexas.edu](mailto:jason.borge@austin.utexas.edu).

\*\* **Ignacio Albornoz Fariña** posee un máster en Teoría del Cine (París VIII, 2016) y un máster profesional en Valorización del Patrimonio Audiovisual (París VIII, 2017). Actualmente se encuentra finalizando su tesis, bajo la dirección de Christa Blümlinger, en torno al cine documental chileno. Es autor de una docena de artículos científicos sobre temas diversos, como la valorización de los archivos, el cine documental latinoamericano, el cine-ensayo y la producción cinematográfica universitaria en Chile en los años setenta. También trabaja como traductor especializado en cine. Hasta la fecha, ha traducido al español artículos y libros de Marie-José Mondzain, François Albera, Maria Tortajada, Tom Gunning, Victor Freeburg, Érik Bullot, Peter Szendy y Jacques Rancière. Es colaborador habitual de la revista de crítica cultural *Santiago*, donde publica artículos sobre cine. Recientemente, ha editado el libro *Raúl Ruiz: potencias de lo múltiple*, un volumen colectivo que será publicado próximamente por Metales Pesados en Chile. E-mail: [ignacio.n.albornoz@gmail.com](mailto:ignacio.n.albornoz@gmail.com).



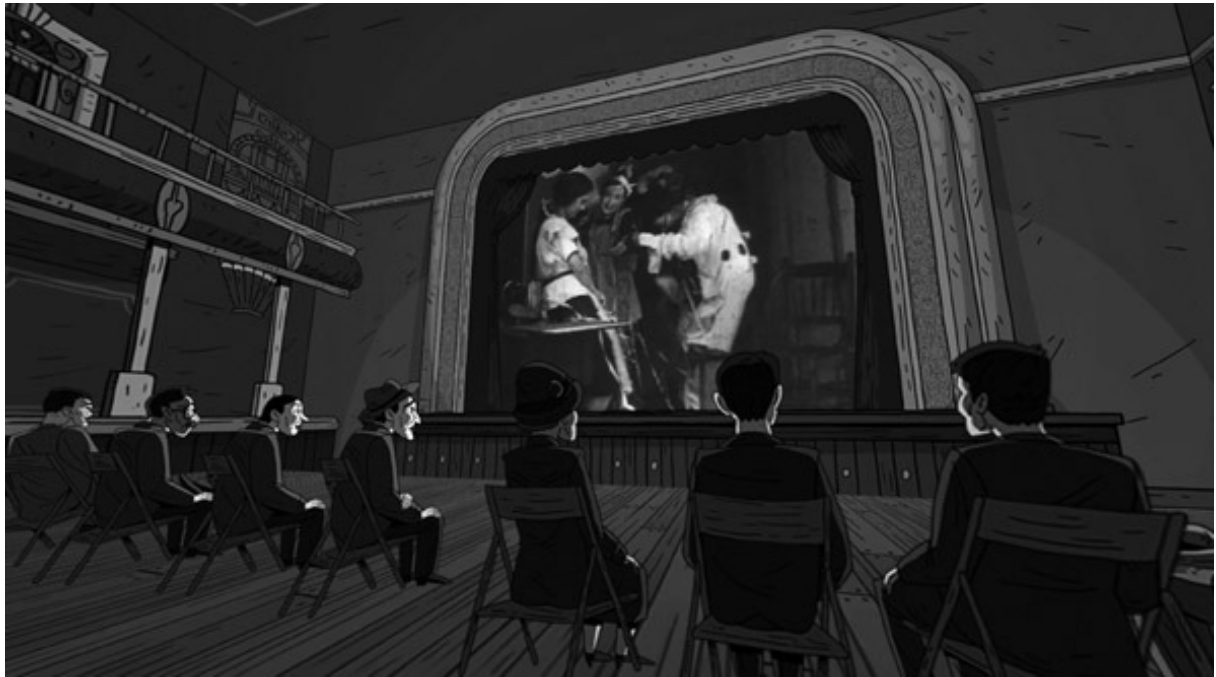
# ENTREVISTAS



# Inmersión en el alma

## Entrevista a Nazly López

Riccardo Boglione\*



El teatro Faenza en el proyecto transmedia *Entre Luces y Sombras*. Foto: Gentileza Nazly López

**R**ealidad virtual (RV) y cine, huelga decirlo, van ardorosamente de la mano desde hace tiempo, siendo en definitiva la primera, hasta cierto punto, una extensión del segundo: magnificación de uno de los propósitos –no siempre y no uniformemente– del cine, vale decir pensar el espectador como algo más que un testigo, un co-protagonista silencioso, en definitiva un actor más, sin guion, catapultado en escena.

También, temáticamente, varios experimentos con la RV se cruzan con el universo cinematográfico y su historia y, últimamente, algunos proyectos de este tipo han flirteado con el silente. Entre las más recientes encarnaciones del trabajo multimedial

podemos mencionar a *Benshi: Silent Film Narrators in Japan* que el Hamilton College de Clinton de Nueva York, bajo la dirección de Kyoko Omori, ha desarrollado en los últimos tiempos y que comprende posibles visitas, a través de la RV, a salas de cine de los años 20 de Tokyo o la inmersión en el set del *Cabinete del Dr. Caligaris* (1920) de Robert Wiene, posible a través de la interpretación VR *The Dream of Cesare*, producido por la alemana UFA-X Lab en 2019.

En América Latina, *Entre Luces y Sombras* permite a sus espectadores –si se me concede el neologismo– vivir de manera nueva una película clave del cine colombiano, y del continente, como *Alma provinciana*. Hablamos con su creadora, Nazly López, para saber más sobre este proyecto de inmersión que en 2021 ganó la primera edición latinoamericana del Crystal Owl-Festival Stereopsia Latam, en la categoría de “Mejor experiencia de patrimonio XR”.

**Riccardo Boglione: ¿Cómo se acercó al cine? ¿Siempre tuvo un interés especial por el cine silente, que luego “usó” en su proyecto de RV?**

**Nazly López:** Siempre tuve interés en el cine y quise estudiar esa profesión, pero me decanté por la Ciencia Política. Luego sí estudié cine, pero mi interés por el silente inició en los últimos semestres de la primera carrera, cuando fui a una oficina de un Ministerio y allí vi un cartel de la película *Bajo el Cielo Antioqueño* (Arturo Acevedo Vallarino, 1925). La visión del rostro de aquella mujer de otra época me cambió la vida para siempre. Cuando llegó el momento de hacer mi trabajo de grado me acerqué a la Fundación Patrimonio Fílmico, donde pude aprender sobre la historia del primer cine colombiano y acercarme a otras películas del periodo como *Garras de oro* (P.P. Jambrina, 1927) y la que para mí es la obra más entrañable del periodo, *Alma provinciana* (Félix Joaquín Rodríguez, 1926).

Dado mi interés por el cine, mi trabajo de grado buscó involucrar aquella pasión por las imágenes, con la carrera que estudiaba, por lo que analicé la idea de Nación en el cine

silente colombiano. Esta monografía fue posteriormente premiada y publicada bajo la forma de ensayo por el entonces Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá.

**RB: ¿Nos puede contar del proyecto *Entre Luces y Sombras*?**

**NL:** *Entre Luces y Sombras* es un proyecto transmedia que cuenta parte de la historia del cine silente colombiano, a través de la figura de don Félix Joaquín Rodríguez, director de *Alma provinciana*.

El universo transmedia está compuesto por una experiencia en realidad virtual de cuatro capítulos, que cuentan la vida de don Félix Joaquín. Un *comic* interactivo en realidad aumentada, que es la secuela de la experiencia RV y habla sobre la pérdida, hallazgo y restauración de la película *Alma provinciana*, y por último una serie animada que se encuentra en desarrollo, cuya premisa es el cine como máquina del tiempo.

La experiencia en realidad virtual, como ya mencioné, cuenta la vida de don Félix. Una vez que el usuario se pone las gafas, toma el cuerpo del pionero y se traslada a los inicios del siglo XX en Colombia, viendo la realidad social y política a través de los ojos del cineasta. Dentro de la historia el usuario interactúa con el relato. Por ejemplo, en el Capítulo III, que se titula “La vida y milagros de un cineasta en Bogotá”, el usuario se traslada a la plaza de Bolívar y, en medio del Carnaval estudiantil, debe buscar a los personajes que harán parte de *Alma provinciana*: la obrera, el campesino, el estudiante y el gamonal. Una vez que los encuentra, se activa una cámara de cine que tiene frente a sí y, cuando ya los ha filmado a todos, el usuario se traslada al teatro Faenza, aquel 13 de febrero de 1926, cuando se estrenó la película. Así se convierte también en un pionero, mientras aprende del contexto social y político del periodo.



La plaza de Bolívar en el proyecto transmedia *Entre Luces y Sombras*. Foto: Gentileza Nazly López

**RB: ¿Por qué puso al centro de su obra a Félix Joaquín Rodríguez?**

**NL:** Me parece muy interesante cómo se plantea la pregunta, porque justo en la realidad virtual el usuario es el centro del relato y como el usuario toma el cuerpo de Félix, Félix está literalmente en el centro.

A mi modo de ver, don Félix Joaquín Rodríguez es el primer autor del cine colombiano. Él fue un personaje apasionante, viajó siendo muy joven a los Estados Unidos donde aprendió la técnica del cine, y podría decirse que fue el único cineasta colombiano que, por ese entonces, recibió formación en el arte cinematográfico. Aunque no ha sido confirmado por los investigadores, es posible que también haya participado como montajista en otras películas del periodo, además que asumió en solitario todas las fases de realización de *Alma provinciana*.

Sin negar el aporte de otros contemporáneos suyos como los hermanos di Doménico y los Acevedo, la mirada de Félix brilla por su frescura, al reconocer un país que estaba en proceso de cambio y con el cual se pueden establecer puentes desde el presente, pues el deseo aspiracional de los subalternos (obreros, campesinos, mujeres) persiste, y los conflictos que subyacen a la “colombianidad” no se han zanjado. Desde luego todo lo que menciono se debe entender en su contexto, pues no se le puede pedir a un hombre de hace un siglo que promulgue las ideas progresistas de hoy, pero de lo que sí estoy convencida es que la mirada de Félix marca rupturas con el pensamiento burgués de sus contemporáneos y el pensamiento retardatario heredado del siglo XIX. Desde mi perspectiva personal, el estilo de su *Alma provinciana*, con sus dosis de humor, drama y visibilización de los conflictos sociales, incluso permea y habita hoy en el estilo de melodrama de las telenovelas colombianas. Don Félix está en el centro físico y espiritual de este proyecto, porque fue un ser excepcional que, a casi un siglo de su desaparición, sigue conmoviendo y motivando reflexiones sobre su corta obra.

**RB: ¿Cómo ubica la película *Alma provinciana* en el contexto del cine silente latinoamericano?**

**NL:** Realmente me hace falta mucho conocimiento para poder ubicar la película en el marco del silente latinoamericano. Me encantaría tener la posibilidad de acceder a los materiales de distintos países para entender mejor a esta generación de realizadores y los conflictos que subyacen en la representación de la sociedad en estas películas. Lo

que sí sé es que el cine colombiano sufrió franco atraso, pues mientras en países como México la producción de películas, solo en el año de 1917, supera la docena de títulos, en Colombia durante toda la década de los veinte apenas llega a esa cifra.

El primer largometraje de ficción no aparece hasta el año 1922. Se trata de *María* de Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, cinta que justamente cumple este año su centenario. El golpe de gracia para la incipiente industria de películas de los años veinte lo da la imposibilidad de incorporación de la tecnología del sonido y el privilegio dado al negocio de la distribución de cintas finalizadas, que usualmente eran extranjeras, por sobre la inversión en la producción local. Lamentablemente como el también pionero Gonzalo Acevedo lo manifiesta, en los *Primeros Ensayos de Cine Parlante Nacional* (1937), los cineastas de entonces proyectaron en el cine colombiano tanto sus sueños, como la sombra de sus fracasos.

Sin desviarme del tema y dado el panorama al que hice referencia, creo que la proeza de nuestra *Alma provinciana* es la manera como logra sobrevivir al tiempo, pues tras la temprana y trágica muerte de don Félix, la película permanece perdida casi medio siglo. Solo después de la mitad del siglo XX en que cinéfilos como Hernando Salcedo Silva y Jorge Nieto emprenden la tarea de búsqueda de estos materiales, es que logra ser hallada en manos de la viuda del cineasta, doña Clementina Pedraza. Ella dona la película a la Cinemateca Colombiana y la cinta es restaurada durante los años 80 y 90, para ser reestrenada en el año 2001. Esta es la única película del silente colombiano que llega al presente completa y en su montaje original, por lo que podemos verla, salvando la mediación tecnológica del proyector y el soporte análogo versus el digital, como la vieron los ojos de los años veinte. Eso la convierte en una joya para la propia cinematografía local y latinoamericana, teniendo en cuenta la gran tragedia de la desaparición del primer cine, que recorre todo el continente.

**RB:** Es interesante cuánto las gafas, que se usan para la RV, se asemejan -desde afuera- a los visores de fotos estereoscópicas de fines del siglo XIX. ¿Hizo algunas asociaciones al precine cuando desarrolló *Entre Luces y Sombras*?

**NL:** Realmente la asociación vino después y por una casualidad, pues el programador de la experiencia, Oscar Rodríguez, conserva como herencia un estereoscopio del año 1900. Desde luego, experimentó colocando su teléfono celular con la experiencia de *Entre Luces y Sombras* en lugar de las “vistas” que acompañaban originalmente al aparato y lo más emocionante es que funcionó, pues el principio es el mismo. En conclusión, se puede ver realidad virtual con un estereoscopio de hace un siglo; la diferencia radica en que las vistas de entonces eran tarjetas rectangulares con la misma imagen duplicada, mientras que los dispositivos actuales permiten contemplar lo que sería una fotografía esférica, que se puede ver en todas las direcciones.

**RB:** El otro punto de conexión con el precine –por la participación de todo el cuerpo y los sentidos propio de la RV– podrían ser los espectáculos de fantasmagorías de Robertson y otros. ¿Pensó en eso?

**NL:** Ahora que lo mencionas, es inevitable pensar que existe relación con las fantasmagorías, tanto por el engaño cognitivo que supone la realidad virtual para los sentidos, como por la teatralidad que existe en la puesta en escena, dentro del espacio narrativo en 360 grados.

Creo que lo que podría distanciar ambas experiencias es el hecho que la realidad virtual termina siendo una vivencia individual, mientras que el teatro o el cine, son colectivas. Por lo demás, la estimulación de los sentidos está a la orden de la historia, por ejemplo en experiencias como *Carne y Arena* (2017) de Alejandro González Iñárritu que, además de lo proyectado para las gafas RV, busca mediante una instalación, emular las condiciones de tránsito de los migrantes por el desierto. En el caso de *Entre Luces y*

*Sombras*, no contamos con esa instalación, pues la inmersión sólo estimula la vista y el oído. Pero creo que estos experimentos pueden considerarse una versión evolucionada de aquellos primeros juegos de percepción que antecedieron al cine.



El teatro Faenza en el proyecto transmedia *Entre Luces y Sombras*. Foto: Gentileza Lazly López

**RB:** Desde un punto de vista práctico, ¿cómo se puede acceder a *Entre Luces y Sombras*?

**NL:** En este momento estamos en la ruta de festivales por lo que la experiencia puede verse en eventos especializados de este tipo, que en la actualidad son pocos, pese a los esfuerzos de difusión de quienes se hallan interesados en los nuevos medios y sus narrativas. Nuestro desarrollo ha sido concebido para gafas Oculus Quest 2 y estamos esperando muy pronto salir al público a través de plataformas apropiadas para este tipo de contenidos. Sabemos que, por ahora, la realidad virtual tiene una distribución limitada y estamos bajo el mandato de las marcas que desarrollan la tecnología, sin embargo, esperamos que estas limitaciones se rompan en un futuro no muy lejano y

los contenidos puedan ser consumidos por usuarios más allá del círculo de los especialistas en este tipo de medios.

Quería mencionar, para finalizar, que en esta aventura ha sido fundamental el aporte del equipo creativo, Nancy Granada como productora, Oscar Rodríguez como programador, Juan & Diego y Jhonatan Núñez en la ilustración y Jhonnier Aristizabal como co-guionista de la experiencia.

---

**ARK CAICYT:**

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

**Para citar este artículo:**

BOGLIONE, Riccardo. "Inmersión en el Alma: Entrevista a Nazly López", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 258-266. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/433>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Riccardo Bogleione**, nacido en Génova, Italia, en 1970, está radicado en Montevideo desde 2006. Doctor por la Universidad de Pennsylvania es investigador, crítico de arte y curador. Se ocupa de temas vinculados a las vanguardias y escribe sobre artes plásticas para *La diaria*. Ha curado, entre otras, las exposiciones *Vibración Gráfica. Tipografía de vanguardia en Uruguay* (Museo Nacional de Artes Visuales, 2013), *José Gurvich: Ritmos de ciudad* (Museo Figari, 2018), *Teresa Vila. Los años abstractos, 1961-1968* (Museo García Urriburu, 2022) y co-curado *Nitrato oriental. Pre-cine y cine silente en Uruguay* (Teatro Solís, 2019). Dicta cursos sobre artes plásticas en instituciones públicas y privadas. Su última publicación, en coautoría, es *Diagramando la modernidad. Libro y diseño gráfico en América Latina, 1920-1940* (Editorial RM/La Bahía Ediciones, en prensa). E-mail: [boglionecurso@gmail.com](mailto:boglionecurso@gmail.com).



# RESEÑAS



**Sobre De Luna Freire, Rafael.**  
***O negócio do film. A distribuição***  
***cinematográfica no Brasil, 1907–1915***

Río de Janeiro: Museu de Arte Moderna do  
Río de Janeiro/ Cinemateca do MAM/  
PPGCine-UFF, 2022, 448 pp.,  
ISBN 978-65-88670-04-0

Emiliano Jelicié\*

**L**a reciente aparición de *O negócio do film* de Rafael de Luna Freire es un acontecimiento que merece no menos que una celebración en el ámbito de la investigación histórico-analítica de los inicios del cine en América del Sur. Constituye una prueba material de relevancia sobre el creciente interés que la academia sudamericana está poniendo en esta etapa histórica pero desde un ángulo inédito: no se trata ya de priorizar el análisis semiótico-estético de los films ni el recorte interpretativo de una filmografía según el eje nacional o temático (por mencionar solo algunos de los modos canónicos de aproximación histórica), sino el examen de sus formas de circulación, que en este caso tiene que ver con los tratos comerciales que hicieron posible que el cine llegara a los ojos de los espectadores en la plaza más importante del continente. La composición de lugar y de tiempo de la investigación (Brasil, 1907-1915) obedece al período que va de la conformación de un modelo de negocios adoptado por los agentes comerciales brasileiros según las directrices de los principales *trust* de la época a la sustitución por otro modelo a partir de la crisis de la Primera Guerra Mundial, lo que es casi lo mismo que trazar una línea temporal desde la emergencia de Pathé Frères como empresa dominante hasta el inicio de su decadencia.



El nuevo modelo surgió en un momento en que la industria cinematográfica avizoraba un futuro incierto a causa de la falta de inventiva de sus propuestas. Las principales empresas productoras entonces aplicaron un rescate del negocio tomando como referencias una noción más consciente de los públicos, la creación y satisfacción de necesidades de consumo más diversificadas (cobrando especial valor la veta artística y pedagógica del cine), y una idea de novedad constante. Basado en la sustitución de la venta por el alquiler de las películas, entonces, el nuevo esquema comercial se intuía como la organización perfecta para atraer a masas de espectadores mucho más vastas y diferenciadas, desalentando a los exhibidores a comprar *stocks* de cintas que, a diferencia de años anteriores, ya no eran productos para ser exprimidos durante cinco, siete o diez años, sino apenas unos pocos días o, en los casos de mayor éxito, algunas semanas. La eficacia de esta nueva dinámica exigía de un representante exclusivo en cada región o país que estuviera dispuesto a obedecer a Pathé en todo lo referido a los lineamientos contractuales de la comercialización y a las formas de promocionar el espectáculo, repitiendo de alguna forma esta estructura jerárquica con un centro definido para ejercer el control hacia el interior de cada jurisdicción nacional o regional. El representante de Pathé y centro neurálgico de esos negocios en Brasil era la aristocrática familia Ferrez, con el fotógrafo Marc a la cabeza, de estrechos vínculos con Francia y una organización típicamente endogámica al estilo –también– de los hermanos Pathé, pero acompañado en este caso por sus hijos (Julio y Luciano) y, aunque no oficialmente, su esposa (Marie Lefebvre), hasta la muerte de esta en 1914. En paralelo, cobraba especial relevancia el concepto de la “sala fija”, es decir, el tipo de locación destinada únicamente a exhibir cine, con la cual Ferrez podía acordar los convenios de exclusividad con los exhibidores. Las consecuencias de estos cambios eran múltiples, ya que de este modo no solo se aseguraba el compromiso de exhibir los films de Pathé bajo un esquema promocional que generaba expectativas y promesas de novedad constantes, con un enclave físico estable y definido, sino que también se conseguía mejorar la calidad y seguridad del espectáculo. Se evitaba así que las cintas fueran a parar a manos de exhibidores itinerantes que, lógicamente, hacían viajar las cintas a lugares inhóspitos e improvisados, para lo cual además se

requería de aparatos de proyección más ligeros para el transporte y, a la vez, menos aptos para la entrega de una imagen óptima según los cánones tecnológicos de la época. La familia Ferrez, que a fines de la primera década del siglo aún no tenía salas de cine a su cargo, veía esta transformación como una oportunidad inmejorable para el desarrollo de su negocio primigenio: la venta y alquiler exclusiva de los aparatos e insumos foto-cinematográficos de Pathé. La búsqueda constante por hacer del cine un negocio “redondo” se explica también por la producción de films propios y, finalmente, por el gerenciamiento de las principales salas de Río de Janeiro al incorporarse los Ferrez a la Compañía Cinematográfica Brasileña en 1912 y dar por disuelta la firma “Ferrez & Filhos”.

Las caracterizaciones hechas por de Luna Freire del periplo comercial de los Ferrez dejan traslucir una etapa del cine muy poco conocida u olvidada (y que de hecho suele confundirse sin más con la equívoca expresión “cine mudo”) que poco tendrá que ver con cómo se desarrollará el negocio a partir de la entrada de las *majors* estadounidenses a comienzos de la Gran Guerra. Es, de hecho, la etapa previa a la aparición de las *stars* hollywoodenses (se dice que en ese momento solo había lugar para una *étoile*: Max Linder), al sistema narrativo clásico, a los géneros tal como los conocemos y a las revistas de cine para las masas. Y, sin embargo, las películas ya eran un negocio que crecía a pasos agigantados y que llenaba los bolsillos de un puñado de emprendedores con sobrada audacia para actuar, sobre todo en los países de la periferia sudamericana, donde la concentración del capital en pocas manos era una posición muy codiciada y no necesariamente mal vista. Asimismo, la lógica del centro y la periferia regía el negocio a nivel internacional, como si se tratara de la relación entre la sede central y las dependencias extranjeras de una única empresa, y lo que ocurría en Brasil era lo que se pretendía para todos los países con capacidad de hacer resonar el producto cultural francés, como lo era también y, paradigmáticamente, la Argentina, con la familia Glücksmann a la cabeza y un esquema de negocios similar.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> A este respecto, véase el artículo escrito por el propio de Luna Freire y la investigadora argentina Diana Paladino, “Conexión latina: Relaciones entre los distribuidores cinematográficos de Brasil y

Este es un aspecto no menor de la investigación de Luna Freire si de lo que se trata es de tomar el estado de la cuestión brasilera de aquellos años como una maqueta para indagar otras latitudes donde el patrimonio documental es mucho más escaso o fragmentario, como ocurre en el caso argentino y tantos otros. La fuente arrolladora de información de primera mano de la que se vale el libro, basada en fotos, manuscritos, correspondencia, asientos contables y otros materiales del Fondo Ferrez, es clave para entender los alcances de la preservación archivística para los historiadores de cualquier procedencia. Además de ofrecer testimonios directos de los protagonistas de los acontecimientos, entonces, constituye una herramienta de arqueología indispensable para reconstruir los hechos en zonas todavía vírgenes de la investigación histórica.

Pero así como puede ponerse el foco en ciertas reglas generales, el estudio de Luna Freire también invita a descubrir las variantes que muestran a Brasil como una plaza muy particular, no solo por la excepcional escala de su geografía (que rápidamente va tendiendo a un desarrollo policéntrico del negocio y, por tanto, de un reparto mayor del poder por la vastedad de la demanda, a diferencia de lo que ocurre en un país mucho más pequeño y centralizado como la Argentina), sino también por ciertas peculiaridades intrínsecas, especialmente plasmadas en la inventiva de los agentes locales para intentar competir con el monopolio de Pathé. En este sentido, el capítulo II, “Los films cantantes como modo de presentación”, ofrece un interesante pantallazo de una serie de modalidades inéditas e irrepetibles del espectáculo cinematográfico que se dieron lugar en los primeros años del siglo y que tomaron empuje hacia el inicio de la segunda década, cuando el negocio estaba en pleno proceso de expansión y las butacas instaladas no alcanzaban a cubrir la cantidad de público existente. Hacia 1908, además, la demanda de films era muy superior a la oferta, lo que estimuló la producción cinematográfica local y alimentó, incluso, la creencia de que una industria nacional podría desplazar de a poco a los films

---

Argentina a principios de siglo XX, Marc Ferrez y Max Glücksmann” (*Imagofagia*, n. 24, diciembre de 2021, pp. 385–406), que constituye una primera aproximación a esta relación bilateral.

extranjeros (para el caso, de todos modos, Ferrez podía quedarse tranquilo porque era el principal importador de película virgen en Brasil). Pero también salieron a relucir los *films cantantes* o películas cantadas, que era una modalidad no necesariamente nueva ni tampoco autóctona, aunque tomaría una fisonomía propia en la etapa más álgida del proceso de apertura de la competencia. Se trata de una práctica con sonido que venía desarrollándose desde el suceso del “cinematógrafo parlante” –surgido en Brasil en 1904 y perfeccionado en los años subsiguientes, en el que se sincronizaba la proyección cinematográfica con un fonógrafo– pero con características marcadamente distintivas. Las películas cantantes eran intervenciones sobre los films en las que una o varias personas, generalmente músicos o actores, “doblaban” las acciones de la película. El doblaje podía realizarse adelante o atrás de la tela de proyección, y si bien comenzó siendo usado en películas extranjeras para singularizar los programas y producir un artefacto diferenciado del simple producto silente, más tarde se aplicó a los films locales, muchos de los cuales eran producidos de entrada con esa finalidad. De hecho, el formato experimentó una suerte de evolución que pasó de representaciones de solos o duetos de corta duración a exhibiciones más largas con grupos nutridos de coristas y actores contratados por los dueños de las salas, como ocurrió con la exitosa opereta-cinematográfica *A viúva alegre* (Julio Ferrez, 1909), con diálogos y líricas en portugués, en la versión rodada para el cine carioca Rio Branco. La hibridez de esta práctica tenía como contrapartida un componente aurático que hacía que un espectáculo se diferenciara de otro por las características de las *troupes* artísticas ofrecidas por cada exhibidor. Este es el motivo por el cual de Luna Freire propone que los films “cantantes deban ser analizados menos como un *producto* (es decir, películas cantantes brasileras), tal como generalmente hizo la historiografía en Brasil, que como un “modo de presentación”,<sup>2</sup> concepto tomado de un temprano estudio de Charles Musser sobre Edwin Porter.<sup>3</sup> El

---

<sup>2</sup> DE LUNA FREIRE, Rafael. *O negócio do film. A distribuição cinematográfica no Brasil, 1907–1915*. Río de Janeiro. Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro/ Cinemateca do MAM/ PPGCine-UFF, 2022, p. 113.

<sup>3</sup> MUSSER, Charles. “The Early Cinema of Edwin S. Porter”, *Cinema Journal*, v. 19, n. 1, octubre de 1979 (Republicado en Musser, Charles. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press, 1991.

éxito probado de films cantantes posteriores como *Paz e amor* (Alberto Botelho, 1910) o *O Rio por um óculo* (Emílio Silva, 1910), presentados en varias de las principales salas paulistas y cariocas para un público predominantemente burgués y metropolitano, habilita al autor a discutir la idea común de que estas películas eran parientes pobres de las obras teatrales propiamente dichas, para afirmar que “más bien deberían encararse como versiones al mismo tiempo más populares y modernas que el teatro, tal como el cine sería eventualmente definido por sus defensores”.<sup>4</sup> Evidentemente, con esta modalidad espectacular queda claro que era el sistema de “salas fijas” promovido por los Ferrez y sus socios el que más se beneficiaba, en desmedro de los distribuidores independientes y los exhibidores ambulantes, que no podían hacer frente a la logística que implicaba llevar una compañía artística a cuestas. Hacia 1912, viendo que el género “cine cantado” empezaba a experimentar un declive, algunos de los cines más lujosos de las principales ciudades decidieron contratar orquestas femeninas para actuar en las salas de espera, constituyendo un atractivo muy promocionado de la época que duró varios años y que colocó principalmente a la mujer europea o de origen europeo en un lugar destacado. Este aspecto se desarrolla al comienzo del libro y vuelve en el epílogo para enlazarse con un lúcido análisis sobre la relevancia de este tipo de shows musicales donde la mujer tenía una participación protagónica, así como sobre la ampliación de la injerencia femenina en otros aspectos del quehacer cinematográfico.

En definitiva, lo escrito es solo un adelanto que esperamos sirva de estímulo para quien no haya leído aún el libro, así como un intento de fundamentación de algunos de sus puntos centrales para quien quiera cotejar su lectura con la aquí propuesta. Lo cierto es que la investigación de de Luna Freire abre un surco nuevo en la historia de los inicios del cine en América del Sur, y todo investigador, historiador o mero aficionado a este período temprano de la cultura audiovisual no debería privarse de recorrerlo y de disfrutarlo.

---

<sup>4</sup> DE LUNA FREIRE, *op. cit.*, p. 119.

## Referencias bibliográficas

- DE LUNA FREIRE, Rafael. *O negócio do film. A distribuição cinematográfica no Brasil, 1907–1915*. Río de Janeiro. Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro/ Cinemateca do MAM/ PPGCine-UFF, 2022
- PALADINO, Diana y de Luna Freire, Rafael. “Conexión latina: Relaciones entre los distribuidores cinematográficos de Brasil y Argentina a principios de siglo XX, Marc Ferrez y Max Glücksmann”, *Imagofagia*, n. 24, diciembre de 2021, pp. 385–406. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/830> [Acceso: 1 de noviembre de 2022]
- MUSSER, Charles. “The Early Cinema of Edwin S. Porter”, *Cinema Journal*, v. 19, n. 1, octubre de 1979 (Republicado en Musser, Charles. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press, 1991.

---

**Fecha de recepción:** 2 de noviembre de 2022

**Fecha de aceptación:** 9 de diciembre de 2022

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/jaqv9rcdq>

**Para citar este artículo:**

JELICIÉ, Emiliano. “Sobre De Luna Freire, Rafael. *O negócio do film. A distribuição cinematográfica no Brasil, 1907–1915*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 267-273. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/437>> [Acceso dd.mm.aaaa]

---

\* **Emiliano Jelicié** es licenciado en Letras por la UBA. Se desempeña como docente de cine en la Universidad Nacional de las Artes y en la Fundación Universidad del Cine. Fue miembro del equipo de redacción de la revista electrónica *Otrocampo. Estudios sobre cine*, y ha publicado críticas y ensayos en diversos medios físicos y electrónicos. Es autor del libro *Borges va al cine*, junto a Gonzalo Aguilar, así como del volumen *La Cámara Opaca. Cine e ideología*, un estudio consagrado a la teoría cinematográfica francesa de los años setenta, y de la compilación de críticas y ensayos *El cine a quemarropas*, de Pauline Kael (todavía inédito). Actualmente se encuentra trabajando en un libro sobre la circulación y recepción del cine francés en la Argentina. E-mail: [emilianojelicie@hotmail.com](mailto:emilianojelicie@hotmail.com).

**Sobre De los Reyes, Aurelio y David M.J. Wood (comps.). *Las rutas del cine en América Latina, 1895-1910***

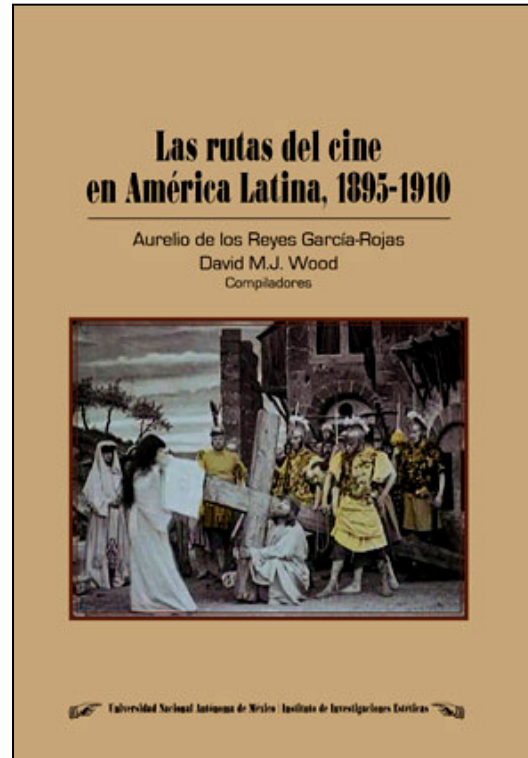
Ciudad de México: UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2021, 328 pp., ISBN 978-607-30-4754-8

Enrique Moreno Ceballos\*

**C**irculación, exhibición y consumo de la imagen en movimiento son las líneas de estudio que conforman *Las rutas del cine en América Latina, 1895-1910*, compilación de Aurelio de los Reyes y David

M.J. Wood realizada a partir del *II Coloquio Internacional de Cine*, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM durante los días 8 y 9 de junio del 2011. Por iniciativa de Violeta Núñez Gorriti y bajo el título “Las rutas del cine en América, 1895-1910”, el coloquio delimitó sus propósitos geográficos a los territorios de Latinoamérica y situó su temporalidad entre el arribo del cinematógrafo Lumière a la región y los periodos de relativa estabilidad en los ámbitos de la producción y la exhibición.

En abril del 2010, de los Reyes y Wood celebraron una primera edición del coloquio que derivó asimismo en una publicación: *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición*, integrada por textos que procuran fomentar el estudio del cine silente en las diversas regiones de América Latina a partir de nociones como visualidad, nación, modernidad y vanguardia.<sup>1</sup> Si bien este primer encuentro representa



<sup>1</sup> Véase OSPINA LEÓN Juan. “Sobre De los Reyes, Aurelio y David M.J. Wood (coords.). *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, 2017, pp. 220-227. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/109> [Acceso: 10 de agosto de 2022].

un tenaz corpus de imbricaciones disciplinarias y artísticas para el análisis del film silente, la compilación aquí reseñada funciona más como una auténtica travesía integrada por 11 textos y un anexo que parten de la Francia de los hermanos Lumière y atraviesan México, Cuba, Panamá, Guatemala, Colombia, Perú, Chile, Venezuela, Ecuador, Paraguay, Uruguay, Bolivia y Brasil, con todo y ciudades, distritos y municipios selectos.

Entre identidades locales y extranjeras, dispositivos variopintos, mapas y fuentes hemerográficas y cinematográficas, la compilación se torna en un vaivén de hallazgos, reconstrucciones y memorias que transitan naturalmente entre el ámbito académico y el conocimiento popular, desdibujando fronteras. Es precisamente este desbordamiento lo que libera a los textos de vigencia, transformándolos más bien en lugares originarios y puntos de retorno para las iniciativas de difusión y divulgación de conocimiento sobre cine silente que se han inaugurado en la región latinoamericana a lo largo de una década y algunos años más.

Destaca también que la mayoría de las voces y miradas recuperadas en la compilación son aquellas que pueden encontrarse en las bibliografías básicas de estudio de cine silente en América Latina<sup>2</sup> y que han dado continuidad a la labor investigativa, lo cual sugiere un sentido de comunidad e integridad, tan necesarios para afianzar este campo de conocimiento y sus iniciativas difusoras-divulgadoras.

Así pues, la compilación inicia con el revelador texto “Los hermanos Lumière en América del Sur (1896-1897)” de Jean-Claude Seguin, que se sitúa, primero, en Lyon, Francia, para compartir escritos de naturaleza diversa, entre correspondencia postal, artículos de interés industrial y cartas notariales que ilustran los orígenes comerciales

---

<sup>2</sup> Véase CUARTEROLO, Andrea y Rielle Navitski. “Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, año 3, n. 3, 2017, pp. 248-415. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/141> [Acceso: 10 de agosto de 2022].

del Cinematógrafo Lumière y su relación con los agentes enviados a la región latinoamericana: Gabriel Veyre y, particularmente, Claudius Fernand Bernard, una figura en la que Seguin profundiza<sup>3</sup> para expandir el relato que los trabajos de Aurelio de los Reyes inauguraron sobre el compañero Veyre en habla hispana.<sup>4</sup>

Los agentes Lumière se trasladarán entonces a México y con ellos el texto de Seguin transita después hacia Cuba, ya con Veyre por su cuenta, arribando luego a Colombia, Panamá y Venezuela. En los casos de Argentina y Uruguay, se habla con igual minuciosidad del empresario belga Camille Cerf, quien facilitó las licencias para la explotación del cinematógrafo a la sociedad Mallmann et Cie. en América Latina y esta, a su vez, al lionés Charles Étienne quien finalmente presentó el dispositivo en espacios como Montevideo y, más tarde, en Rosario y San Fernando.

Con la misma dedicación a las fuentes documentales y tesón en la reconstrucción de las rutas cinematográficas originarias, continúa en la compilación Aurelio de los Reyes con el texto “Geografía de la trashumancia cinematográfica en México”, que toma como base las tecnologías del ferrocarril mexicano y sus caminos para trazar regiones cinematográficas de acuerdo a la accesibilidad que numerosas poblaciones en el país alcanzaron con el transporte de tren. Para el estudio de estas rutas filmicas, el autor considera de gran importancia el cambio operado en ese orden propio de Europa y Estados Unidos entre los procesos de producción, distribución, circulación y consumo de cine que para México –y también que para América Latina– inician más bien con la exhibición, dando cuenta de las dinámicas capitalistas relacionadas con el poder económico y político que ostentaban, al momento, metrópolis como Lyon, París y Nueva York.

---

<sup>3</sup> Véase SEGUIN, Jean-Claude. “Claudius Fernand Bernard”, *Le Grimh, cine 1896-1906*, 2019. Disponible en: [https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=3576&Itemid=679&lang=es](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=3576&Itemid=679&lang=es) [Acceso: 10 de agosto de 2022].

<sup>4</sup> Entre otros, véase DE LOS REYES, Aurelio (trad.). *Gabriel Veyre, representante de Lumière: Cartas a su madre*. México: Filmoteca de la UNAM, 1996.

La reestructuración en los procesos cinematográficos también implica una descentralización geográfica regional, toda vez que De los Reyes sitúa a la Ciudad de México, por ejemplo, como periferia, en comparación con las metrópolis mencionadas, ante la escasa producción fílmica y la insuficiente llegada de películas nuevas a esta urbe entre 1896 y 1906. Los factores tecnológicos, como la instalación de luz eléctrica o el mismo tránsito ferrocarrilero, determinaron asimismo el acceso temprano al cinematógrafo y a novedades fílmicas para ciudades y municipios al interior de la República Mexicana.

En este tenor, Pedro Raigosa Reyna presenta el texto “Los orígenes del cine en Durango” que rescata las primeras experiencias de filmación en este territorio orquestadas por James White a nombre de Edison en 1897, así como las primeras temporadas de cinematógrafo a partir de 1898, en las que destaca la participación de exhibidores y exhibidoras trashumantes que pasaron por Durango y aparecen regularmente en las experiencias fílmicas inaugurales de otros pioneros del cine en México, como Enrique Mouliné, su esposa Ernestine Duré,<sup>5</sup> y Carlos Mongrand, todos de origen francés.

El enfoque regional prosigue con el artículo de Rodolfo Juárez Álvarez, titulado “¡Llegó el cine! Las primeras noticias sobre el cinematógrafo en Tlaxcala”, que arranca con un vasto panorama sociopolítico y económico de una Tlaxcala sumida en el llamado Prosperato, una suerte de dictadura similar a la de Porfirio Díaz, pero encabezada por el gobernador Próspero Cahuantzi, quien permaneció poco más de 26 años en el poder. Este contexto es importante para comprender los ideales progresistas sobre los que se crearon espacios culturales como el Teatro Xicohtécatl, que recibió al cinematógrafo en el año de 1900, bajo la operatividad de Francisco Barreiro.

---

<sup>5</sup> Raigosa Reyna cita Aurelio de los Reyes para destacar a Ernestina Duré como una “consumada proyectista”. Véase DE LOS REYES, Aurelio. *Cuando el cine llegó a México*. México: Cuadernos Mexicanos/SEP Conasupo, 1982, p. 31.

Si bien el Teatro Xicohtécatl se torna en el punto de partida desde el cual Juárez Álvarez desarrolla numerosas experiencias fílmicas, entre otras de la vena artística, acaecidas en Tlaxcala hasta 1909, encontramos posteriormente una serie de cartas topográficas del propio estado que postulan las posibles rutas del cine hacia poblaciones del interior como Panzacola, Zacatelco, Santa Ana Chiautempan y Apizaco.

Desde las profundidades geográficas mexicanas la compilación retorna al embarco de Gabriel Veyre en 1897 y se dirige con él hacia Cuba, a través del texto “Los extranjeros y el cine en Cuba” de Mario A. Naito López, que toma impulso discursivo de la primera presentación del cinematógrafo Lumière en La Habana para relatar las diversas experiencias de filmación por parte de camarógrafos extranjeros en la isla, mayormente estadounidenses, que a partir de la guerra hispano-cubano-americana guardaron en sus imágenes el hundimiento de acorazados, funerales, entre otros temas de interés general. Entre estas experiencias que podrían reconocerse como un franco intervencionismo cinematográfico, Naito López también recupera gratamente los rodajes pioneros de Enrique Díaz Quesada, la colaboración de éste con el mexicano Enrique Rosas, así como la extraordinaria labor de exhibición de la empresa cubano-mexicana Ortiz-Pino.

Como hilo conductor de la compilación, el cinematógrafo Lumière parte de Cuba para trasladarse a Panamá en el escrito “Balabrega y Veyre, precursores del cine en Panamá” de César del Vasto, que si bien rescata las actividades de exhibición del mismo Veyre, reconoce antes a John Balabrega que, en 1897, con el vitascopio Edison fue el primer impulsor de imágenes en movimiento en el país. Posteriormente, del Vasto estudia diversas actividades de producción fílmica y exhibición a cargo de figuras como el ecuatoriano Carlos Endara, el español Máximo Calvo Olmedo, la Fox Film Company de Estados Unidos, los italianos Carlos Valenti, en 1910, y los

hermanos del mismo origen, Vincenzo y Francesco di Domenico, que tuvieron lugar en el marco de la Guerra de los Mil Días.

El siguiente ensayo, “Las rutas del cine en Guatemala: su impacto en las procesiones de La Pasión, 1895-1910” de Fernando Urquizú, traza, por un lado, una cronología en torno a los primeros logros de exhibición cinematográfica en el territorio, llevados a cabo por Carlos Valenti –quien se hace presente una vez más en el circuito latinoamericano– y el artista español Justo de Gandarias con sus propósitos educativos. Por el otro, presenta un análisis de la apropiación iconográfica que las procesiones de la Pasión en la región guatemalteca experimentaron luego de que se proyectara el filme Pathé *La vida, pasión y muerte de Cristo*, dirigido por Ferdinand Zecca, durante 1907. Impresionan las reveladoras fotografías que acompañan al texto e ilustran las correspondencias entre determinadas esculturas de Jesús Nazareno y el filme de Zecca: la presencia y disposición de la Verónica, el parecido de los ropajes escultóricos con los vestuarios dentro del filme, el uso de escenografía y flores artificiales, entre otros.

Como lo demuestra el texto de Urquizú, el reconocimiento de las experiencias cinematográficas tempranas también es la reafirmación histórica, cultural y social de los espacios regionales latinoamericanos, con todo y sus imbricados transnacionales. Así lo estudia José Nieto Ibáñez en “Los camarógrafos itinerantes en la Barranquilla de finales del XIX y comienzos del XX. De Ernesto Vieco a Carlos Poeti”, texto en el que se postula, a través de fuentes documentales como escritos testimoniales, que el verdadero pionero de las exhibiciones fílmicas en Colombia fue Ernesto Vieco y no Gabriel Veyre. Vieco habría arribado a Barranquilla con su vitascopio en 1897, desplazándose después hacia Bucaramanga y Bogotá e inaugurando, así, una cronología de camarógrafos itinerantes que Urquizú desarrolla hasta el año de 1911.

Un recuento similar se halla en el escrito de Violeta Núñez Gorriti, “El cine en América, 1896-1910: empresarios y rutas”, pero con especial atención a Lima, Perú,

entre 1898 y 1910, espacio en el que también el vitascopio Edison habría inaugurado la actividad fílmica con impulso de los extranjeros C.J. Vifquain y W.H. Alexander, el 2 de enero de 1897 en el Jardín Estrasburgo. Núñez Gorritti presenta una minuciosa investigación sobre los mencionados precursores, cuyos nombres de pila serían postulados como Charles Joy y William Harvey respectivamente, y los contrasta, también, con las ausencias documentales que conciernen las identidades de A. Jobler y Jorge de Nizzolz, presentadores posteriores del cinematógrafo Lumière en la capital peruana.

El texto de Núñez Gorritti se desborda desde Perú hacia otros puntos de la región latinoamericana para nombrar empresarios, dispositivos, así como destinos de exhibición en diferentes países desvirtuando cualquier prejuicio histórico al respecto de una América Latina “incomunicada” o “desconectada” de las tecnologías novedosas. En este tenor regional, Yolanda Sueiro Villanueva comparte sus investigaciones alrededor del exhibidor H. Kaurt con el texto “Diarios de viaje. Primera entrega: la enigmática H de Kaurt”. Dicha figura es mencionada anteriormente en trabajos como los de Núñez Gorritti, pero se torna en objeto de investigación para Sueiro Villanueva al punto de fechar cada exhibición registrada en la hemerografía y fuentes secundarias que este pionero de la precinematografía y del cine realizó en lugares como Brasil, Puerto Rico, México, Chile, Perú, y España.

Wilma Granda Noboa presenta el último texto de la compilación titulado “Los biógrafos transeúntes en el Ecuador. La imagen a lomo de mula, 1901-1908” que parte de las experiencias de exhibición y producción fílmicas en Guayaquil, que la autora denomina “de los biógrafos transeúntes”, noción que cubre las múltiples dinámicas de desplazamiento que los empresarios exhibidores emplearon en la etapa temprana de la cinematografía. Destacan las experiencias pioneras del exhibidor mexicano Julio Quiróz en 1901, las del italiano Carlos Valenti, quien filma y proyecta *La procesión del Corpus en Guayaquil* en 1906, así como las funciones de gramófono Gaumont con

vistas móviles y parlantes que los Hermanos Casajuana ofrecen al público ecuatoriano en el mismo año.

En lo que respecta al anexo de la compilación, éste resulta de un valor histórico documental incalculable ya que reúne las primeras crónicas escritas sobre el cinematógrafo Lumière, el vitascopio Edison y otros dispositivos en su llegada a la región latinoamericana, con trabajo de investigación y comentarios de Lucio Mafud, Alfonso Gumucio Dagron, Ary Bezerra Leite, Eliana Jara Donoso, Jorge Alberto Moreno, Rito Alberto Torres, Luciano Castillo, Manuel Cuenca, Álvaro Sanjurjo Toucon y los ya mencionados Fernando Urquizú, Aurelio de los Reyes, Vuiueta Núñez Gorriti y Yolanda Sueiro Villanueva.

Así concluye esta travesía, base imprescindible para todos los interesados en la investigación y el estudio del cine silente en América Latina. El trabajo compilatorio de Aurelio de los Reyes y David Wood no solo implica el reconocimiento histórico de una región como espacio contundente de actividad cinematográfica más que centenaria, imbricada con las manifestaciones de cultura colectiva propias de cada localidad, también es una celebración de los esfuerzos académicos del tiempo presente que se desbordan hacia las causas sociales y su relación con la imagen en movimiento.

### **Referencias bibliográficas:**

- CUARTEROLO, Andrea y Rielle Navitski. “Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, año 3, n. 3, 2017, pp. 248-415. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/141> [Acceso: 10 de agosto de 2022].
- DE LOS REYES, Aurelio. *Cuando el cine llegó a México*. México: Cuadernos Mexicanos/SEP Conasupo, 1982.

DE LOS REYES, Aurelio (trad.). *Gabriel Veyre, representante de Lumière: Cartas a su madre*. México: Filmoteca de la UNAM, 1996.

OSPINA LEÓN Juan. “Sobre De los Reyes, Aurelio y David M.J. Wood (coords.). *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, 2017, pp. 220-227. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/109> [Acceso: 10 de agosto de 2022].

SEGUIN, Jean-Claude. “Claudius Fernand Bernard”, *Le Grimh, cine 1896-1906*, 2019. Disponible en: [https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=3576&Itemid=679&lang=es](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=3576&Itemid=679&lang=es) [Acceso: 10 de agosto de 2022].

---

**Fecha de recepción:** 22 de agosto de 2022

**Fecha de aceptación:** 1 de noviembre de 2022

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/i575jafd1>

**Para citar este artículo:**

MORENO CEBALLOS, Enrique. “Sobre De los Reyes, Aurelio y David M.J. Wood (comps.) *Las rutas del cine en América Latina, 1895-1910*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 274-282. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/419> > [Acceso dd.mm.aaaa]

---

\* **Enrique Moreno Ceballos** es Doctorando en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México y Maestro en Estética y Arte por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Autor y co-autor de textos sobre cine mudo, cine latinoamericano de los años setenta y gestión de festivales cinematográficos para el Museo Amparo, *Framework: The Journal of Cinema and Media* y el Festival de Cine Mudo de Pordenone en Italia. Ha presentado conferencias y ponencias sobre la participación de las mujeres en el cine en la Cineteca Nacional de México, el Instituto Mexicano de Cinematografía, el Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, la bienal Women and The Silent Screen de la Universidad de Columbia, Nueva York, entre otros. Actualmente es profesor a nivel maestría para Cinema de la Escuela de Cinematografía y Medios Audiovisuales y curador filmico para el Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos. También es fundador y director general del *Festival Internacional de Cine Silente México*. E-mail: [enriqueceballos89@gmail.com](mailto:enriqueceballos89@gmail.com)

**Sobre Srur, Alfredo, José Antonio  
Navarrete, Andrea Cuarterolo y  
Emiliano Jelicié. *Alejandro C. Del  
Conte. Memorias de un soñador***

**Buenos Aires: Centro de Investigación  
Fotográfico Histórico Argentino,  
CIFHA/ Fundación Alfonso y Luz  
Castillo/ ArtexArte, 2021, 292 pp. 183,  
ISBN 978-987-48043-1-0**

Georgina Torello \*

**U**n pasado fragmentario, donde las pérdidas se miden en porcentajes descorazonadores, hace al campo de la fotografía y, en especial, del primer cine. Entrelazado al mito –los mitos– de origen de la imagen reproducida mecánicamente, está el siniestro o la indiferencia. Con lo extraviado, con esa presencia-ausencia, los historiadores construyeron parte del relato. Inevitablemente. Al presente, por el contrario, incumbe el movimiento, la mutación: fabulosos hallazgos –materia de nuevos mitos– obligan a revisar presupuestos, modificar porcentajes, repensar las bases.

De esta entidad es *Alejandro C. Del Conte. Memorias de un soñador*, catálogo de la exhibición homónima. El volumen supone, a un tiempo, múltiples rescates. Reintegra a la historia de la fotografía y el cine silente una figura clave del ambiente cultural argentino de la primera mitad del siglo XX, por un lado; por el otro, rectifica la cualidad efímera de toda exhibición, a través de una cuidadísima publicación, lidiando, eficazmente, con la dificultad ontológica de captar, en el papel, parte de lo que fue por un brevísimo periodo de 2021, cúmulo de materialidad (gelatina y bromuro de plata, papel, vidrio), espacialidad (los tres pisos de ArtexArte, en Lavalleja 1062, Buenos Aires),



recepción (públicos, reseñas en periódicos, investigaciones). Consciente de los peligros que acechan en el futuro al recuerdo, es rescate y rescate del rescate.

### **El libro (como) muestra**

Con simples, áridos, datos biográficos (nacido en Buenos Aires el 25 de abril de 1897 y fallecido en la misma ciudad el 2 de marzo de 1952), Alfredo Srur, el curador de la muestra y el catálogo, abre el discurso sobre Alejandro C. Del Conte. No le queda otra opción. Esta “figura central en el mundo del arte fotográfico durante la primera mitad del siglo XX y uno de los primeros en darle perspectiva latinoamericana a la actividad” (p. 5) –su segunda frase– tras una vida de trabajo febril y de reconocimiento nacional e internacional por sus pares, fue prácticamente olvidada. Se necesita re-presentarlo. Comenzar de cero. Para ello, el volumen ofrece al lector (al visitante), tras la introducción, dos investigaciones, una llevada a cabo por José Antonio Navarrete, otra por Andrea Cuarterolo y Emiliano Jelicié que, caleidoscópicas, recomponen la caleidoscópica actividad de Del Conte. Le sigue una generosa selección de sus obras y, como cierre, la traducción de los textos al inglés. Un gesto neto y necesario, este último, que permite proyectar al personaje más allá de las fronteras hispanohablantes. Conjuero moderno contra las ignorancias dentro de una academia, aparentemente global y globalizada, pero en la que la lengua de las investigaciones es un factor determinante en la consideración, difusión, cita y legitimación de temáticas, protagonismos, prácticas.

En “A modo de introducción a la exposición”, Srur circula por la trayectoria de Del Conte (de la que, siempre exorcizando el olvido, dejo parcial y breve registro aquí): su temprana integración, como redactor, a la revista *PBT* (1913-1916); la fundación de *Film Gráfico. Revista Semanal Cinematográfica del Norte de la República* (1917-1918), *Correo Fotográfico Sudamericano* (1921-1959) y *Chasirete* (1925-1927); la autoría, entre otros, de *Formulario Fotográfico* (1939), *Ampliaciones fotográficas: técnica y recursos* (1940), *Fotografía*

*en colores* (1944); la realización de la actualidad *Tucumán durante las Fiestas del Centenario* (1916) y de la ficción sonora *La Barra de Taponazo* (1932); su foco en la actividad gremial y, para ello, la construcción de redes internacionales con fotógrafos y cineastas latinoamericanos, norteamericanos y europeos; la participación en numerosas instituciones; y, finalmente, la producción de un considerable corpus fotográfico, del que el Centro de Investigación Fotográfico Histórico Argentino (CIFHA) conserva unos quinientos negativos, parte de ellos objeto de la muestra.<sup>1</sup>

A reintegrarlo en el relato sobre foto-clubismo latinoamericano, devolviéndole la centralidad perdida, se aboca José Antonio Navarrete. Parte, para ello, del *Primer Salón Internacional Sudamericano de Fotografía Artística*, organizado en Montevideo en 1939, cristalización de un renovado interés por la fotografía artística que encuentra en el foto-club su modelo organizativo, y en el que participaron instituciones de Argentina, Brasil, Chile y Uruguay. Un impulso que duraría más de dos décadas y se extendería por el continente incluyendo a Cuba y México y del que nuestro hombre sería participante activísimo. En perfecta sintonía con ese empuje latinoamericanista, en el mismo 1939, Del Conte extiende la labor de difusión que ya realizaba desde 1921 con la revista *Correo Fotográfico Sudamericano*, lanzando como parte de ella la colección “Biblioteca Fotográfica” con su libro *Formulario Fotográfico*. Navarrete se detiene en el prefacio –y esta reseña lo sigue– porque en sus contenidos programáticos y pedagógicos es posible entender el proyecto entero:

Para dotar a los países de América Latina de una literatura fotográfica propia, hasta ahora ausente, hemos decidido crear la biblioteca que se inicia con este volumen. Se trata, indiscutiblemente, de llenar un verdadero vacío y aunque ello nos signifique un esfuerzo, ya que debemos empezar por crear el hábito de leer en nuestros cultivadores de la fotografía, lo hacemos con la satisfacción que puede significarnos abrir rumbos de cultura en esta rama del arte en el continente (p. 20).

---

<sup>1</sup> El contenido del acervo es consultable, previo registro, en: <https://archivo.cifha.org.ar/index.php/alejandro-c-del-conte>

Pero fue con el *Correo Fotográfico Sudamericano* que Del Conte afinó progresivamente sus objetivos: en los orígenes pensada como publicación “técnica e informativa” (p. 22), entrados los años 30, la dimensión artística tomó protagonismo, incluyendo la crítica de las exposiciones a producciones individuales o colectivas locales, informando sobre las realizadas en el ámbito latinoamericano, difundiendo actividades, concursos y convocatorias. La investigación de Navarrete lo sitúa, además, como protagonista de la reflexión sobre las últimas tendencias de la fotografía artística para el ámbito latinoamericano, como referente, como “crítico erudito” (p. 26), fuera de fronteras. Pero señala, asimismo, su capacidad de volver sobre sus posiciones, revisarlas, buscar nuevas soluciones.

El rescate de Del Conte es especialmente clave, para la historia del cine silente y, en consecuencia, lo es para la revista que aloja la reseña: su “aparición” en el campo exige –y es exigencia placentera– desarticular la mirada centralista, capitalina, que ha marcado el relato de la época, para instalar un poderoso proyecto lanzado por él desde Tucumán.<sup>2</sup> En base al material de archivo conservado en CIFHA, los investigadores Andrea Cuarterolo y Emiliano Jelicié, desde un enfoque regional que viene

---

<sup>2</sup> El abordaje regional en el contexto académico argentino es relativamente reciente. Véase: KELLY HOPFENBLATT, Alejandro. “Panorama sobre la situación de los estudios de cine en Argentina a partir del año 2000”. En: Zavala, Lauro y Johnnier Aristizábal Santa (eds.). *Los estudios sobre cine en Latinoamérica (2000-2017)*. Bogotá: Editorial Uniagustiniana, 2020, pp. 13-52. Cabe citar, al respecto, los proyectos impulsados por el CIyNE (Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine) como “Modalidades de producción y de representación en los cines regionales de Argentina: diversificación de la producción y debates en torno a las identidades regionales”, coordinado por Ana Laura Lusnich y el “Índice, relevamiento y análisis de noticias y artículos sobre la cinematografía en las provincias argentinas, a partir de las revistas de cine del período silente y clásico (1914-1959)”, por nuestra recordada Lesly Peterlini y Mar Constanza Grela Reina. Resultado del primer proyecto es la publicación de LUSNICH, Ana Laura, Andrea Cuarterolo y Silvana Flores (comps.). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: EUDEBA, 2022. Sobre cine silente dicha publicación contiene el artículo “Entre filmar la aldea y filmar el mundo: las producciones de ficción regionales durante el período silente”, por Cuarterolo y Jelicié.

consolidándose, junto con el transnacional, en las últimas décadas en Latinoamérica,<sup>3</sup> recomponen su tempranísima actividad en el campo del espectáculo; y, especialmente, el rol decisivo que tuvo en el norte del país, a través de la fundación de la ya citada publicación gremial *Film Gráfico* (1917-1918). Reinstalar hoy esta revista en el campo de los estudios silentes supone una suerte de sisma en la tranquila geografía de la cinematografía nacional. Una fuga del centro hacia el norte que permite evidenciar un, hasta ahora inédito, dinamismo de la zona, con Del Conte a la cabeza: tanto en lo que toca a la formación y progresiva consolidación del gremio, a su mediación entre la zona y las distribuidoras metropolitanas, a los impulsos de producción cinematográfica, a las relaciones entre publicaciones especializadas, a la configuración de las carteleras fuera del área capitalina, a las tensiones entre agentes. Y si, en el contexto del catálogo, este artículo es indispensable para entender a Del Conte; para los estudios sobre cine silente, el análisis minucioso, detectivesco, del material, no solo devela un panorama complejo de nombres, relaciones, compañías, tensiones y (proyectos de) alianzas, sino que es cantera –como toda investigación que se precie– de futuras investigaciones.

En la faceta creativa de Del Conte fotógrafo, llevada a cabo desde mediados de los años 20, se entra con la “Selección de obras”.<sup>4</sup> De ellas, Srur señala en su introducción “la inusual y armoniosa convivencia de la estética familiar con la publicitaria” (p. 10), dando como ejemplo entre muchos la foto de tapa, inequívoca promoción de las películas AGFA, en la que de espaldas figuran Angelina Rimoldi de Del Conte, su

---

<sup>3</sup> Por un estado de la cuestión en las investigaciones de Latinoamérica, que incluye y problematiza el enfoque regional, véase: ZAVALA, Lauro y Johnnier Aristizábal Santa (eds.). *Los estudios sobre cine en Latinoamérica (2000-2017)*. Bogotá: Editorial Uniagustiniana, 2020. En el campo específicamente silente, por una bibliografía que reúne buena parte de lo hecho en este sentido, véase: 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: 7 de diciembre de 2022].

<sup>4</sup> Es necesario mencionar que el rescate se desborda, incluso, fuera del catálogo: en su sitio, ArtexArte, proporciona al lector el plano original de la muestra, invitándolo a transitarla/imaginarla y pasar de un piso a otro, siguiendo la colocación exacta de los materiales (<https://artexarte.com.ar/pasadas/muestra-alejandro-c-del-conte/>).

esposa, y su hijo, Estanislao Del Conte. El apunte sirve para “recorrer” la galería, para enmarcar otras cualidades de su trabajo como la gestualidad versátil de los retratados (que actúan, holgadamente, tanto la rigidez del retrato de estudio como la espontaneidad de la instantánea), la exploración de los espacios, los ensayos de fotografía erótica.

### **La dimensión mítica**

La intuición propia del cartonero del siglo XXI enfrentado al mar de posibilidades procuradas por el volquete, informa Srur al principio del catálogo, permitió el rescate de más de 5.000 unidades documentales provenientes del archivo de Del Conte. La prensa que cubrió la muestra, cediendo al *coté* sensacionalista que ofrecía el salvataje heroico, empezó por allí su relato. Esta reseña lo cierra con él. Prefiere dejar a quien lee –ahora que sabe dónde puede encontrar a Del Conte– pensando en el vacío que (le) hubiera quedado si todo esto se hubiera perdido.

### **Referencias bibliográficas**

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: 7 de diciembre de 2022].

CUARTEROLO, Andrea y Emiliano Jelicié. “Entre filmar la aldea y filmar el mundo: las producciones de ficción regionales durante el período silente”. En: Lusnich, Ana Laura, Andrea Cuarterolo y Silvana Flores (comps.). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: EUDEBA, 2022, , pp. 27-59.

KELLY HOPFENBLATT, Alejandro. “Panorama sobre la situación de los estudios de cine en Argentina a partir del año 2000”. En: Zavala, Lauro y Johnnier

- Aristizábal Santa (eds.). *Los estudios sobre cine en Latinoamérica (2000-2017)*. Bogotá: Editorial Uniagustiniana, 2020, pp. 13-52.
- LUSNICH, Ana Laura, Andrea Cuarterolo y Silvana Flores (comps.). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: EUDEBA, 2022.
- SRUR, Alfredo, José Antonio Navarrete, Andrea Cuarterolo y Emiliano Jelicié. *Alejandro C. Del Conte. Memorias de un soñador* [Catálogo de la exhibición]. Buenos Aires: Centro de Investigación Fotográfico Histórico Argentino, CIFHA/Fundación Alfonso y Luz Castillo/ ArtexArte, 2021.
- ZAVALA, Lauro y Johnnier Aristizábal Santa (eds.). *Los estudios sobre cine en Latinoamérica (2000-2017)*. Bogotá: Editorial Uniagustiniana, 2020.

---

**Fecha de recepción:** 1 de diciembre de 2022

**Fecha de aceptación:** 20 de diciembre de 2022

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/y8hl8kqsq>

**Para citar este artículo:**

TORELLO, Georgina. "Sobre Srur, Alfredo, José Antonio Navarrete, Andrea Cuarterolo y Emiliano Jelicié. *Alejandro C. Del Conte. Memorias de un soñador*", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 283-289. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/431>> [Acceso dd.mm.aaaa]

---

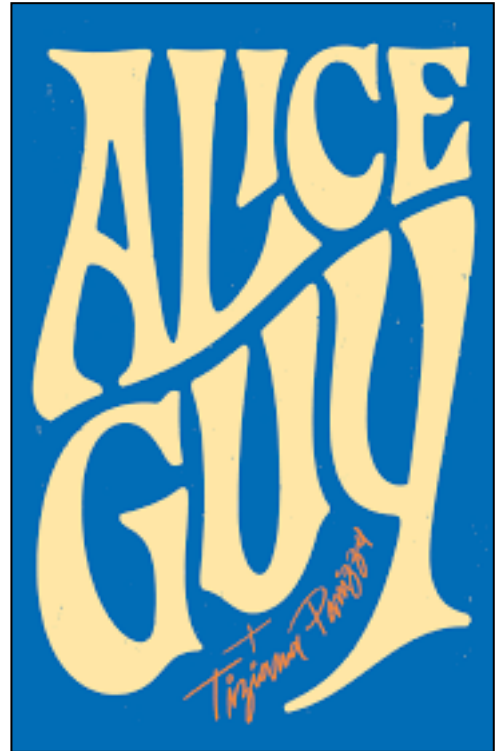
\* **Georgina Torello** (Ph.D., University of Pennsylvania) es Profesora Adjunta de Literatura Italiana en el Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR, Uruguay). Es investigadora del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Se especializa en estudios 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 Latinoamérica*. E-mail: [georgina.torello@gmail.com](mailto:georgina.torello@gmail.com).

**Sobre Guy, Alice.**  
**Memorias (1873-1968), trad. Pablo**  
**Fante, prólogo Tiziana Panizza**

Concón: Banda Propia, 2021, 292 pp.,  
ISBN 978-956-6088-05-9

Andrea Cuarterolo\*

**L**a primera vez que escuché el nombre de Alice Guy fue hace unos 15 años. Estaba cursando un seminario de posgrado que giraba sobre el pasaje del cine silente al sonoro y Eduardo Russo, el profesor a cargo, no dejaba de referirse a esta cineasta sensacional que había realizado films de ficción antes que el mismísimo Georges Méliès. Yo estaba terminando mi tesis de doctorado sobre las relaciones entre cine y fotografía en la Argentina de entre siglos y creía tener bastante conocimiento sobre mi período de estudio, sin embargo; no me fue fácil encontrar las películas de esta pionera, que eran todavía casi desconocidas en Latinoamérica. Luego de buscar en vano en –los hoy ya arcaicos– videoclubes especializados de la ciudad, pude dar en la web con una copia de la que todavía es mi obra preferida de su nutrida filmografía: *Les résultats du féminisme* (Francia, *Las consecuencias del feminismo*, 1906). Recuerdo que al terminar de ver en la pantalla de mi computadora este breve y sorprendente corto de poco más de 7 minutos, mi primera reacción fue: ¿cómo puede ser que no conociera a Alice y sus extraordinarias películas? Porque, justamente, lo más asombroso de la historia de Guy no es que una joven mujer haya logrado ocupar un lugar importante en la naciente industria cinematográfica, sino que su nombre haya desaparecido casi por completo de la historia del cine. En efecto, como afirma Jane Gaines en su ya fundamental libro *Pink-Slipped*, las mujeres tuvieron más posiciones de poder durante el período silente que en ningún otro momento de la historia del cine, ocupando puestos fundamentales



como productoras, directoras, guionistas o montajistas, que hoy desafían la idea instalada por la historiografía tradicional de que fueron los hombres quienes fundaron la industria del cine.<sup>1</sup> Sin embargo, desde el preciso momento en que el medio se institucionalizó y dejó de ser aventura, experimentación y juego, esas mujeres –entre ellas, la misma Alice– fueron no solo completamente desplazadas de la industria, sino también borradas de la memoria del cine. Como escribió George Orwell, “la historia la escriben los vencedores”<sup>2</sup> y, por años, fueron también hombres como Georges Sadoul<sup>3</sup> o Paul Rotha los que estuvieron a cargo de redactar la genealogía del séptimo arte. No obstante, como señala la escritora Carla Montero, “el paso del tiempo también da voz a los vencidos”<sup>4</sup> y, en las últimas décadas, hemos visto surgir una serie de iniciativas como el *Women Film Pioneers Project*<sup>5</sup> de la Universidad de Columbia, las colecciones *Pioneers: First Women Filmmakers*<sup>6</sup> y *Cinema’s First Nasty Women*<sup>7</sup> editadas por Kino Lorber o el proyecto *Women They Talk About*<sup>8</sup> del American Film Institute, entre otros, que buscan rescatar del olvido a estas pioneras del cine. La

<sup>1</sup> GAINES, Jane M. *Pink-Slipped. What Happened to Women in the Silent Film Industries?*. Urbana: University of Illinois Press, 2018.

<sup>2</sup> ORWELL, George. “Revising History”, *Tribune*, Londres, 1944.

<sup>3</sup> Como explica Tiziana Panizza en el prólogo del libro que aquí reseñamos, Sadoul, autor de la influyente serie de libros *Historia del cine mundial*, recién menciona a Alice Guy en las ediciones publicadas a partir de 1954, luego de la conferencia de Luis Gaumont (hijo de Léon Gaumont), “Madame Alice Guy Blanché, the First Woman Filmmaker”. GUY, Alice. *Memorias (1873-1968)*, trad. Pablo Fante, prólogo Tiziana Panizza Concón: Banda Propia, 2021, p. 16.

<sup>4</sup> Citado en CEBALLOS, Isabel. “La historia la escriben los vencedores, pero el paso del tiempo también da voz a los vencidos”, *Eldiario.es*, 6 de junio de 2016. Disponible en: [https://www.eldiario.es/cantabria/cultura/carla-montero\\_128\\_3965520.htm](https://www.eldiario.es/cantabria/cultura/carla-montero_128_3965520.htm) [Acceso: 1 de noviembre de 2022].

<sup>5</sup> Disponible en <https://wfpp.columbia.edu>.

<sup>6</sup> Disponible en: <https://kinolorber.com/product/pioneers-first-women-filmmakers-blu-ray>

<sup>7</sup> *Cinema’s First Nasty Women* es una colección de DVD/Blu-ray que presenta una serie de películas mudas, casi desconocidas, sobre protestas feministas, *slapsticks* anárquicos y sugerentes juegos de género. La colección, que rescata a un conjunto de importantes comediantes mujeres de la época, incluye 99 films de Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia, Suecia y Dinamarca, producidos entre 1896 y 1926 y provenientes de 13 archivos y bibliotecas cinematográficas internacionales. Véase HENNEFELD, Maggie y Laura Horak (eds). *Cinema’s First Nasty Women* (booklet). New York: Kino Lorber, 2022. Disponible en: [https://www.dropbox.com/s/ocwexgqmo52bhhz/NastyWomen Booklet Integrated v1.pdf](https://www.dropbox.com/s/ocwexgqmo52bhhz/NastyWomen%20Booklet%20Integrated%20v1.pdf) [Acceso: 1 de noviembre de 2022].

<sup>8</sup> Disponible en: <https://aficatalog.afi.com/women-they-talk-about/>

traducción al español de las *Memorias* de Alice Guy constituye otro importante paso en este sentido. El libro –publicado por la editorial chilena Banda Propia– junto con el reciente film de Pamela Green *Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché* (2018) han sido fundamentales para difundir la obra de esta cineasta en América Latina.

Alice Guy fue partícipe y testigo privilegiada de algunos de los sucesos más importantes de la historia del cine temprano: estuvo presente en la primera proyección de los Hnos Lumière en París; vivió de cerca el terrible incendio del Bazar de la Caridad en 1897; vislumbró la potencialidad del cine de ficción cuando sus inventores aún creían que era “una invención sin futuro”; fue una pieza indispensable en el desarrollo de la poderosa productora y distribuidora Gaumont; participó de los inicios de la industria cinematográfica norteamericana en los tiempos de Fort Lee, cuando todavía Hollywood no era ni siquiera un proyecto; y fue la primera mujer en diseñar, construir y dirigir su propio estudio de cine (Solax). Conoció y trabajó con algunos de los hombres más importantes y poderosos del momento, desde referentes del ámbito de la ciencia, la cultura y las artes como Gustave Eiffel, Émile Zola, Georges Demeny, Enrico Caruso o Auguste y Louis Lumière, hasta personalidades del mundo del cine como León Gaumont, Charles Chaplin, Paul Capellani, Siegmund Lubin o Henri Langlois. Sus memorias constituyen una fuente de primera mano ineludible para reconstruir estos años heroicos de la cinematografía, pero también están repletas de pequeñas anécdotas, detalles curiosos y lúcidas reflexiones sobre el quehacer fílmico que ponen en evidencia la frescura y sensibilidad de su mirada femenina. En este sentido, su historia no es solamente la Historia con mayúsculas de los grandes nombres del cine –ya suficientemente realzados por la historiografía tradicional– sino también la historia de los invisibles que, como ella, constituyeron instrumentos fundamentales de ese período formativo de la industria, pero fueron desterrados de la memoria institucional. Así, su biografía rescata el papel de los trabajadores anónimos –muchos de ellos también mujeres– como secretarias, figurantes, artistas, decoradores,

coloristas, asistentes, pequeños técnicos e inventores, que fueron sus cómplices y cuya creatividad y esfuerzo quedaron plasmados en sus maravillosas películas.

El relato de Guy es también un documento indispensable para reconstituir su extensa filmografía. Como le sucedió a otras realizadoras del período, en las historias del cine canónicas muchas de las películas de Alice le fueron erróneamente atribuidas a colaboradores hombres, entre ellos su marido, favoreciendo la invisibilización de su trayectoria. En sus memorias esta pionera se ocupa, entonces, de describir minuciosamente los films que dirigió, aportando datos precisos que dan cuenta de su incuestionable autoría. Aunque muchas de las películas que hoy circulan de Guy son comedias ligeras o ingenuas, como *Le fée aux choux* (*El hada de los repollos*, 1896), *Le matelas alcoolique* (*El colchón alcohólico*, 1906) o *Course à la saucisse* (*Carrera de salchichas*, 1907), sorprende en su recuento la cantidad de films que realizó sobre temas que podríamos considerar controvertidos para la época y que ponen en evidencia la gran libertad creativa de la que gozaron estas pioneras en los primeros años del medio. En *Madame a des envies* (*Madame tiene deseos*, 1906), por ejemplo, Guy no solo elige como protagonista a una mujer encinta, sino que la convierte en una embarazada gozosa e irreprimible que no puede contener sus deseos de comer, fumar o tomar alcohol. En la ya mencionada *Les résultats du féminisme*, construye un relato satírico sobre el miedo masculino al feminismo mediante un ingenioso planteo de inversión de roles que se adelanta más de cien años a polémicos films posteriores como *Majorité opprimée* (*Mayoría oprimida*, 2010) o *Je ne suis pas un homme facile* (*No soy un hombre fácil*, 2018) de Eléonore Pourriat. En *The Lure* (*El señuelo*, 1914), aborda el “delicado” tema de la trata de blancas, asesorándose con una joven abogada especializada en el tema. Luego de conocer a una importante promotora del control de la natalidad, Guy, incluso, tiene la idea de hacer una película de propaganda sobre el tema, pero no logra conseguir quien la financie. Sus pormenorizadas descripciones constituyen, por tanto, un testimonio invaluable para reconstruir estas cintas, muchas de las cuales hoy se encuentran lamentablemente perdidas.

Un capítulo aparte, de especial interés para los lectores de nuestra revista, es el referido a la relación de esta pionera con Latinoamérica. Durante su infancia, la cineasta residió dos años en Chile, en la cosmopolita Valparaíso. Su padre, instalado allí desde 1848, estaba dedicado al negocio editorial y había fundado dos de las primeras librerías de ese puerto y de la ciudad de Santiago. Los hermanos de Alice eran chilenos, pero su madre quiso que ella naciera en Francia, por lo que en 1873 volvió a su país natal a parir, dejando luego a la pequeña a cargo de su abuela en Ginebra. Regresó por ella tres años después y juntas viajaron nuevamente a Chile para instalarse en la pequeña hacienda que los Guy poseían en Valparaíso. Aprendió el español con su querida nana india Conchita y, a pesar de su corta edad, conservó recuerdos imborrables de esos años vividos entre fabulosos paisajes y costumbres extrañas. Tiziana Panizza se pregunta en el prólogo del libro “si la crianza de niños conocedores de otros mundos, por viaje o lectura, determina la realidad del adulto abierto y perceptivo que serán” (p. 12). Sin referentes cinematográficos en los que inspirarse, ¿pudo esta infancia rodeada de libros, historias extraordinarias y viajes a lugares lejanos moldear la imaginación que vemos luego plasmada en sus fantásticas películas?

Además del lúcido y riguroso estudio preliminar de la cineasta e investigadora chilena Tiziana Panizza, el libro se completa con una serie de documentos interesantes como una carta de su hija, publicada en la primera edición francesa de sus memorias; un prólogo escrito por Guy e incluido en el manuscrito original de su biografía; una cronología de su vida y una filmografía que, lamentablemente, todavía constituye una investigación en curso. El libro es, en suma, un valioso testimonio de primera mano para todo aquel que quiera acercarse a la obra de esta cineasta fundamental, pero también a la historia del cine en sus años formativos de la mano de una de sus incuestionables protagonistas.

### Referencias bibliográficas

CEBALLOS, Isabel. “La historia la escriben los vencedores, pero el paso del tiempo también da voz a los vencidos”, *Eldiario.es*, 6 de junio de 2016. Disponible en:

[https://www.eldiario.es/cantabria/cultura/carla-montero\\_128\\_3965520.htm](https://www.eldiario.es/cantabria/cultura/carla-montero_128_3965520.htm)

[Acceso: 1 de noviembre de 2022].

GAINES, Jane M. *Pink-Slipped. What Happened to Women in the Silent Film Industries?*. Urbana: University of Illinois Press, 2018.

GUY, Alice. *Memorias (1873-1968)*, trad. Pablo Fante, prólogo Tiziana Panizza. Concón: Banda Propia, 2021.

HENNEFELD, Maggie y Laura Horak (eds). *Cinema's First Nasty Women* (booklet). Nueva York: Kino Lorber, 2022. Disponible en:

[https://www.dropbox.com/s/ocwexgqmo52bhhz/NastyWomen\\_Booklet\\_Integrated\\_v1.pdf](https://www.dropbox.com/s/ocwexgqmo52bhhz/NastyWomen_Booklet_Integrated_v1.pdf) [Acceso: 1 de noviembre de 2022].

ORWELL, George. "Revising History", *Tribune*, Londres, 1944.

---

**Fecha de recepción:** 18 de noviembre de 2022

**Fecha de aceptación:** 15 de diciembre de 2022

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/x31yqbgf8>

**Para citar este artículo:**

CUARTEROLO, Andrea. "Sobre Guy, Alice. *Memorias (1873-1968)*, trad. Pablo Fante, prólogo Tiziana Panizza", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 290-295. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/447>> [Acceso dd.mm.aaaa]

---

\* **Andrea Cuarterolo** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y como docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Quilmes. Se especializa en el estudio del cine silente y la fotografía en Argentina y Latinoamérica y es autora del libro *De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840-1933* (CdF Ediciones, 2013) y co-editora de los volúmenes *Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado* (EUDEBA, 2022), *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (Imago Mundi/Cinemateca Nacional de México, 2017) y *Diez miradas sobre el cine y audiovisual* (Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2018). Desde 2016 co-dirige el Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) y la Asociación de Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano (PRECILA). Es directora, junto a Georgina Torello, de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. E-mail: [acuarterolo@gmail.com](mailto:acuarterolo@gmail.com)

**Sobre Utrera, Laura. *De cómo el cine hizo realista a Horacio Quiroga***

Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2020,  
380 pp., ISBN: 978-9915-40-210-9

María Constanza Grela Reina\*

**L**a figura de Horacio Quiroga es objeto de profusos abordajes en los estudios culturales latinoamericanos; por la relevancia de su trabajo y su empeño en la renovación del campo literario de su época, su nombre no pasa desapercibido. Laura Utrera en *De cómo el cine hizo realista a Horacio Quiroga*

afrontó el desafío de generar un acercamiento original y lúcido en torno al escritor uruguayo y uno de sus temas más estudiados: la relación entre las letras y la imagen cinematográfica. Su particular enfoque acerca el cine a la literatura y la literatura al cine. A través de un análisis íntegro de las notas y los artículos críticos redactados por Quiroga, pero también de sus cuentos sobre cine, se empeña en demostrar cómo la imagen silente influyó en su composición literaria y colaboró en el “efecto de real” presente en sus escritos, al mismo tiempo que renovó la idea de realismo en la literatura rioplatense. Los objetivos trazados por Utrera también buscan demostrar una continuidad discursiva entre géneros tan disímiles como la crítica y la narración de temática cinematográfica.

Para desarrollar esta tarea, la autora, se sumergió en el acervo hemerográfico disponible en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno y en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken de la Ciudad de Buenos Aires (entre otros), allí se concentró en las publicaciones periódicas especializadas en cine de las primeras décadas del siglo XX ya que estas jugaron un rol fundamental en el momento de nacimiento y consolidación



del cine y se constituyeron como plataforma de difusión/promoción de la invención. Con una mirada atenta hace foco en las notas, crónicas y críticas que Quiroga publicó entre los años 1918 y 1931, periodo en el que se difundió en Argentina el cine silente de Hollywood y en el que empezaron a aparecer las primeras manifestaciones sonoras.<sup>1</sup> Cabe destacar, que es a partir de este hito, que el autor abandonó la escritura crítica sobre cine. La producción de escritos de este género se rastrea en las revistas: *El Hogar*, *Caras y Caretas*, *Revista Atlántida*, *Mundo Argentina* y *La Nación*.

El texto delinea a Quiroga como un actor social atento a las transformaciones de su época, un interesado en mantenerse constantemente actualizado en temas de ciencia y tecnología por lo que, ante la creación del cinematógrafo –un nuevo dispositivo óptico–, no quedó ajeno. Fue un espectador privilegiado, un cinéfilo, un visitante cotidiano de la sala oscura, una personalidad formada que reflexionó sobre lo que pasó ante sus ojos y, en consecuencia, un precursor de quienes se dedicaron a pensar sobre cine. Utrera demuestra que Quiroga forma parte de los nuevos escritores que invadieron el terreno de los intelectuales de élite. Estos agentes desarrollaron nuevos formatos de escritura dentro de medios de difusión masivos como las revistas de variedades y los magazines ilustrados. En este contexto Quiroga se preguntó acerca de la fuerza mimética del flamante artefacto y se alineó en las filas de quienes celebraron al cine como arte moderno que permite el registro del espacio y tiempo de manera continua. A su vez, defendió la cinematografía de quienes la menospreciaron por considerarla un entretenimiento de masas.<sup>2</sup>

Utrera explica que, en las notas del período, publicadas por autores anónimos, predomina la crónica por sobre la crítica y que muchas se limitan tan solo a relatar el argumento de los films, abandonando casi por completo la reflexión. En este sentido, sostiene que la profesionalización de la crítica en Argentina se consolida a partir de la

---

<sup>1</sup> UTRERA, Laura L. *De cómo el cine hizo realista a Horacio Quiroga*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2020, p. 70.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

emergencia de Horacio Quiroga.<sup>3</sup> A través del análisis de notas precisas, descubre una recurrencia de temas y formas, pero sobre todo una sistematización en sus textos. En primer lugar, detecta el privilegio del cine extranjero y principalmente hollywoodense a partir del cual ensaya una definición del arte cinematográfico. En sus escritos es posible apreciar la búsqueda de la especificidad del cine y la diferenciación o distanciamiento respecto del arte teatral con el cual (en sus inicios) se encontró enlazado; desde su perspectiva el cine es “el arte más realista de todos”.<sup>4</sup> Asimismo, sostiene que Quiroga creó una perspectiva teórica que le permitió analizar la dirección, los argumentos y la actuación contemplando el estudio del gesto, el movimiento y rol de las estrellas cinematográficas, cuando aún el lenguaje audiovisual estaba en pleno desarrollo. La conformación y culto del *star system*, como el magnetismo que generan las divas y vampiresas de la pantalla grande, suponen uno de sus tópicos más reiterados. Además, destaca su conocimiento sobre aspectos técnicos, formales y estéticos, en el que sobresalen comentarios sobre el uso del primer plano y los planos de acercamiento. Por último, sus líneas también permiten ver un juicio sobre la industria cultural impuesta desde Hollywood.<sup>5</sup> La autora coloca a Quiroga en afinidad con otros escritores del Río de la Plata que se acercaron al terreno del cine, en tanto afirma que “quienes asumieron la tarea de escribir y pensar seriamente en cine hicieron de él un territorio por explorar, un objeto de discusión y teoría”.<sup>6</sup>

La marca distintiva del trabajo crítico de Quiroga radica en su insistencia en la significación más real que posee el cine silente sobre las otras artes. Esta idea se sostiene en la fuerza mimética que otorga el dispositivo y en las nociones de economía, verdad, brevedad y efecto que posibilita. Retomando a Quiroga, la autora, interpreta que “el detalle de la imagen cinematográfica imprime una significación *real*, pues en una proyección no hay maquetas que simulen un paisaje, sino cosas *vivas*

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 45.

sin trucos de bambalinas”,<sup>7</sup> en este sentido el realismo en este cine es un realismo de los indicios.

En la segunda parte del volumen, la autora aborda los cuatro cuentos cinematográficos escritos por Quiroga: “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”, “El espectro”, “El Vampiro” y “El puritano”. Estas narraciones tienen en común que sus personajes son asiduos espectadores o seductoras estrellas de cine y que la tecnología y la ciencia aparecen como asuntos recurrentes que, entre otras cosas, posibilitan apariciones espectrales. En esta sección, Utrera fundamenta su hipótesis acerca de la continuidad discursiva entre las crónicas cinematográficas y los cuentos y examina los recursos que generan efectos de realidad en los relatos de temática cinematográfica. Desde su óptica, estos cuentos revelan los aportes modernizadores que el cine propone a la imaginación de Quiroga y que, en consecuencia, actualizan su escritura.

La cabal investigación desarrollada por la autora, además de desmenuzar la producción crítica y narrativa de Quiroga, también alcanza la indagación del protoguión denominado “La Jangada”, que apenas quedó como un bosquejo de film y de la versión cinematográfica de “La gallina degollada” que hoy se conserva incompleta. Asimismo, dedica un interesante espacio a observar las potencialidades filmicas de su obra literaria y sus repercusiones en la pantalla. En esta línea se destaca el análisis de *Prisioneros de la tierra* (1939) film argentino de Mario Soffici basado en los cuentos “Un peón”, “Los destiladores de naranja”, “Los desterrados” y “Una bofetada”; *Escarnio* (2004) cortometraje español de Raúl Cerezo inspirado en “La gallina degollada”, quizá la obra más reconocida y recreada del autor; *Almohadón de plumas* (1988) sobre el cuento homónimo dirigido por el uruguayo Ricardo Islas; y *Inesquecível* (2007), película brasileña de Paulo Sérgio Almeida que retoma el cuento “El espectro”.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 125.

Además, en un interesante apartado, se retoma la experiencia de Quiroga como fotógrafo en una expedición a las ruinas jesuíticas en la provincia de Misiones, una de sus facetas menos explorada. Lo cierto es que no solo desarrolló el trabajo práctico en torno a la fotografía sino que, según explica Utrera, es posible rastrear en sus escritos el imaginario de la fotografía en cuentos como “El retrato” y “Cámara oscura”. Citando a André Bazin, la autora sostiene que ambos cuentos muestran que “las virtudes estéticas de la fotografía residen en su poder de reverso de lo real”.<sup>8</sup> Por otra parte, señala que el viaje a la provincia mesopotámica significó un hecho trascendental en la vida de Quiroga ya que esa vivencia marcó un punto de inflexión en su universo simbólico. Allí el autor recoge ambientes, tipos, especies, flora, fauna, que más tarde aparecerán plasmados en su obra.<sup>9</sup>

Como corolario de su trabajo coloca un anexo en el que da cuenta de la copiosa comunicación existente entre Horacio Quiroga y el brasileño José Bento Monteiro Lobato quien, al igual que él, era un cinéfilo y defensor de la profesionalización de la escritura. De esta manera, Utrera demuestra el intercambio cultural establecido entre Argentina y Brasil.

*De cómo el cine hizo realista a Horacio Quiroga* supone un innovador aporte al estudio de la figura del escritor uruguayo, exponente singular del campo intelectual latinoamericano de principios de siglo XX, modernizador de las convenciones de su época que perfeccionó y reflexionó sobre el oficio de escribir sistemáticamente. El libro supone un retrato de su obra y exhibe cómo el cine inyectó de realidad sus escritos. De igual forma, demuestra como su obra tiende puentes entre el cine y la literatura –universos a priori distintos–, a la vez que conecta la escritura narrativa y la escritura crítica-periodística.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 237.

## Referencias bibliográficas

UTRERA, Laura L. *De cómo el cine hizo realista a Horacio Quiroga*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2020.

---

**Fecha de recepción:** 20 de noviembre de 2022

**Fecha de aceptación:** 10 de diciembre de 2022

**ARK CAICYT:**

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

**Para citar este artículo:**

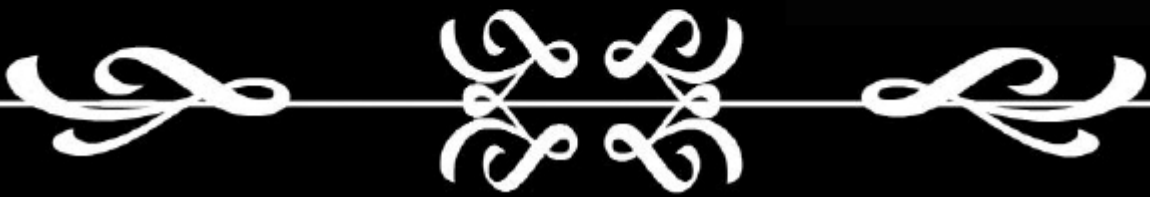
GRELA REINA, María Constanza. “Sobre Utrera, Laura. *De cómo el cine hizo realista a Horacio Quiroga*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 296-301. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/445>> [Acceso dd.mm.aaaa]

---

\* **María Constanza Grela Reina** es licenciada en Artes y profesora en Educación Media y Superior de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesora de las materias Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales e Introducción a los Lenguajes de las Artes Combinadas de la carrera de Artes, FFyL, UBA. Integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA. E-mail: [constanzagrela@gmail.com](mailto:constanzagrela@gmail.com).



# DOCUMENTOS



# “Mi ‘simple vista’ con Chaplin” por Silvestre Bonnard

Ángel Miquel\*

**E**n febrero de 1919, Carlos Noriega Hope empezó a enviar colaboraciones cinematográficas al diario *El Universal* y al magazín *El Universal Ilustrado*. Al incursionar en el periodismo luego de haber probado suerte en la etnografía, este capitalino de 23 años adoptó el seudónimo de Silvestre Bonnard. Y no sólo se valió del nombre de ese personaje de Anatole France para enmascararse, sino que frecuentemente hizo aparecer en sus escritos al personaje mismo, al que añadió ciertos rasgos, como el oficio de escribir crónicas de cine.<sup>1</sup>

En su primer año como periodista, Silvestre Bonnard exploró asuntos que no eran tratados por colegas de otras publicaciones. Fue por ejemplo el único en combatir la piratería de películas y escribió la primera breve historia del cine local;<sup>2</sup> también propuso la edición de una página semanal completa de información fílmica, lo que resultaba innovador en la prensa mexicana.<sup>3</sup> Sin embargo, sus productos más frecuentes fueron notas en las que comentaba los estrenos. Lo guiaba en esto un credo que expresó así:

Somos espectadores de buena fe que transmitimos los pensamientos que ha engendrado un fotodrama, y, a Dios gracias, no se encuentra en nosotros el agrio comentario ni el magistral concepto que falla irrevocablemente sobre una obra de arte. No, la verdad cinematográfica, al

---

<sup>1</sup> La admiración en el México de esos tiempos por el escritor francés fue manifiesta en los seudónimos que varios periodistas utilizaron apropiándose de personajes suyos; además de Bonnard encontramos en los años veinte a El R.P. Adone Doni en *El Herald* y a Jerónimo Coignard y Jacobo Dalevuelta en *El Universal Ilustrado* (en el último caso se trata de una “adaptación” del nombre Jacobo Tournebroche).

<sup>2</sup> SILVESTRE BONNARD, “Los piratas del cine”, *El Universal*, 27 de julio de 1919 y “El cinematógrafo en México”, *El Universal*, 16 de septiembre de 1919, suplemento, p. 3, respectivamente.

<sup>3</sup> La primera de esas páginas, publicada en *El Universal* el 22 de marzo de 1919, contenía dos notas tomadas de publicaciones estadounidenses (*The New York Herald* y *Cine Mundial*) y otra de Silvestre Bonnard, además de fotos de estrellas.

revés de lo que pasa en otros órdenes artísticos, no ha sido todavía aprisionada entre una malla de ideas y teorías, sino que es algo cambiante, efímero, una opinión personal que refleja un estado del espíritu, dejando siempre un margen de elegante y discreta indulgencia para que otro opine exactamente lo contrario.<sup>4</sup>

De este modo, a diferencia de otros periodistas que se valían de un lenguaje especializado para proponer análisis críticos con pretensiones de objetividad, Noriega Hope se caracterizó por utilizar en sus notas sobre películas la aproximación subjetiva y de intención literaria propia de la crónica.

La irrupción de Silvestre Bonnard en el periodismo coincidió con el inicio de una transformación crucial en las esferas de la distribución y la exhibición en México, al establecerse las primeras sucursales permanentes de productoras de Hollywood. A partir de ese momento, un comercio que había privilegiado la puesta en circulación de películas italianas y francesas, viró definitivamente hacia el cine del vecino país.<sup>5</sup> El cronista fue uno de los primeros en manifestar ese cambio: de veinte películas comentadas por él durante 1919, quince fueron norteamericanas y cinco italianas.

El entusiasmo mostrado por Noriega Hope en su primer año como periodista tuvo como recompensa que *El Universal* lo comisionara para ir a conocer “la capital del cine”.<sup>6</sup> Permaneció alrededor de dos meses ahí, orientado por los propósitos de “visitar todos los *studios* de Los Ángeles, inquirir los secretos de la técnica y entrevistar a las estrellas, cometas y nebulosas de este firmamento cinematográfico”.<sup>7</sup> Entre sus guías se destacó Manuel R. Ojeda, otro mexicano trasladado a la ciudad unos años antes.<sup>8</sup> Las experiencias de Noriega Hope se reflejaron en una docena de artículos aparecidos en *El*

<sup>4</sup> NORIEGA HOPE, Carlos. “Oh, las películas americanas”, *El Universal Ilustrado*, 7 de marzo de 1919, p. 12.

<sup>5</sup> Véase MIQUEL, Ángel. “A Difficult Assimilation: American Silent Movies and Mexican Literary Culture”, *Film History*, vol. 29, n. 1, 2017, pp. 85-90.

<sup>6</sup> “Nuestro compañero Carlos Noriega Hope representará a *El Universal* en Los Ángeles”, *El Universal Ilustrado*, 28 de diciembre de 1919, p. 12.

<sup>7</sup> NORIEGA HOPE, Carlos (Silvestre Bonnard). *El mundo de las sombras. El cine por dentro y por fuera*. México: Andrés Botas e hijo, 1921, p. 41.

<sup>8</sup> La experiencia de Ojeda como actor secundario en Hollywood resultaría más adelante de alguna importancia para la creación de cintas en México. Véase RAMÍREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Cineteca Nacional, 1980, pp. 207-211.

*Universal* bajo el título genérico de “Apuntes de viaje de un repórter curioso”, que a su regreso recogió, junto con otras notas, en el primer libro sobre el séptimo arte aparecido en el país: *El mundo de las sombras. El cine por fuera y por dentro*.

En la compleja descripción de Hollywood de Silvestre Bonnard, lo más atractivo para el gran público fueron las muestras del sistema estelar que se desarrollaba ahí como un eco de lo ocurrido en los años previos en algunas industrias europeas.<sup>9</sup> Por eso los anuncios del libro decían:

Quien desee conocer ese santuario oliente a rosas y azucenas de la mujer bonita que se dedica al arte; quien quiera conocer a Mabel Normand íntima; a Nay Nallison con sus sonrisas de ángel y sus titilaciones de seda; a la insinuante Kimball Young (...) y a tantas otras estrellas del cine que lucen en el cielo de Los Ángeles, no tiene más que leer *El mundo de las sombras* (...) Noriega Hope descorre el velo del camerino y penetra, y habla, y describe con ojos de pensador y artista, aunque sin olvidarse de que es hombre y buen caballero.<sup>10</sup>

Además de a esas estrellas, Noriega Hope había entrevistado durante su estancia a Antonio Moreno, Douglas Fairbanks, Max Linder y Mack Sennett. Y como recrea la siguiente crónica, también logró encontrarse con quien se convertiría en una de las personalidades más trascendentes surgidas de esa industria. Aparecido por primera vez en *El Universal* el 4 de abril de 1920, p. 5, el presente texto integró, asimismo, el capítulo 6 de *El mundo de las sombras*, de donde se toma.

---

<sup>9</sup> Lyda Borelli y otras actrices italianas habían sido las primeras en beneficiarse a partir de 1914 de la promoción del sistema de estrellas hecho por la prensa mexicana. Véase MIQUEL, Ángel. “Del teatro al cine: Enrique Borrás en la Ciudad de México (1908-1915)”, *Vivomatografías. Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 48-63.

<sup>10</sup> Anuncio, *Don Quijote*, 28 de diciembre de 1921, s/p.

**NORIEGA HOPE, Carlos (Silvestre Bonnard). *El mundo de las sombras. El cine por dentro y por fuera*. México: Ediciones Andrés Botas e hijo, 1921**



## CAPITULO VI

## MI "SIMPLE VISTA" CON CHAPLIN

**Sumario:—Charlie y Meldred.—Un matrimonio original.—El periodista inglés.—La cortesía para México.—La simple vista.—Un "Overland" desventurado.**

En Los Angeles pude comprender que el matrimonio Chaplin no era del todo feliz. A veces la señora pasábale días enteros filmando películas en los alrededores y cuando alguien preguntaba cortesmente a Charlie respecto de su consorte, éste respondía con indiferencia: "Imagino que se encuentra bien. Hace una semana que está en "location" (grabando escenas al aire libre) con toda su compañía." Y Charlie solía cambiar entonces de conversación.

Me diréis que esto no tiene nada de particular, porque se trata de un matrimonio americano y porque la mujer sajona tiene los mismos derechos que el marido. Sin embargo, Midred Harris ha sido el prototipo de la esposa delicada y gentil, que ama a su marido sobre todas las cosas. Ni su pasión por el cinematógrafo ni su amor por un perro "airdale" que mima y consiente, pudieron acabar con el cordial afecto que tenía por Charlie. Quizá todo esto fuese obra de la admiración, pues cuentan las crónicas que cuando Mildred era una pobre "extra" de Universal City, recorría de noche a noche los cinematógrafos de Broadway en busca de una película chapliniana. Cierta ocasión, en algún "party" desconocido, Charlie y Mildred se conocieron y se amaron. Se amaron con esa rapidez americana que a nosotros nos desconcierta y nos vuelve

## CARLOS NORIEGA HOPE

escépticos. ¡Casarse a los ocho días de haberse conocido...! Pero todo salió a las mil maravillas: el matrimonio, ungido por la devoción pública, halló florido el sendero y pasaron meses en la más completa felicidad. Ciertamente que Mildred, a los quince días de la boda, continuó filmando películas con su propia compañía, pues por sabido se calla que, tan pronto como ascendió a compañera de Chaplin, trepó igualmente hasta el estrellato de un sólo golpe. Charlie hubo de continuar haciendo comedias junto con Edna Purviance, a quien besa cinematográficamente con el mismo cómico tesón de antaño. Estas cosas incongruentes no deben llamarnos la atención, pues no vienen a ser más que el resumen de la vida norteamericana.

Cuando llegué a la capital del cine, Charlie y Mildred se amaban. Al menos tal era el rumor popular, y debo decir, con toda franqueza, que ese "rumor popular" es una cosa terrible en Los Angeles. Parece la ciudad florida una enorme casa de vecindad, donde todos los inquilinos hablan y murmuran del prójimo. Las "estrellas" solo recortan a sus compañeras y los "studios" son, en esencia, una olla de grillos. Todo esto me atrevo a escribirlo confidencialmente, y espero que nadie se dará por aludido en Los Angeles y envíe una larga rectificación, como sucedióme hace tres meses debido a ciertas indiscreciones de Manuel Ojeda. Pues bien, poco después de mi llegada, repito, solicité una entrevista con Charlie Chaplin a nombre de "El Universal".

Todo lo que se diga acerca de las terribles dificultades con que tropiezan los periodistas en el "studio" de Chaplin, son pálidos reflejos de lo que allí sucede.

Desde luego, cuando hube enviado una carta solicitando la entrevista, Mr. W. R. Smith, representante de varios periódicos de Londres, a la sazón desempeñando la misma comisión que yo llevaba, me dijo en el "lobby" de un hotel citadino:

## EL MUNDO DE LAS SOMBRAS

—Compañero: va usted a perder su tiempo lamentablemente. Chaplin me negó una entrevista y usted sabe que es mi paisano...

. El señor Smith, Enviado Especial a Los Angeles de varios importantísimos periódicos del Reino Unido, sonrió entonces, flemáticamente, desde el fondó de un enorme sillón de cuero y quizás se burló un poco, allá en su interior, de mi ingenuidad latina.

Este señor Smith es un tipo interesante: alto y anguloso, con el pelo corto de un rubio casi rojizo y una enorme nariz aguileña. Nunca habla de balde y nunca se mueve sin fruto, como debe corresponder a un redactor de periódicos británicos. En realidad, fué para mí un amable compañero, y desde que la suerte nos puso en contacto en el Departamento de Publicidad de un "studio", nunca dejó de acompañarme, grave y silenciosamente, en mis recorridos por las ciudades de cartón y de madera. Sospeché que Mr. Smith me acompañaba, las más de las veces, con el objeto de ahorrar el precio del automóvil; ya que todo lo hacíamos a escote, pero luego he acabado por comprender que estas suposiciones mías eran falsas e infundadas, ya que el salario correspondiente al Enviado Especial de varios periódicos del Reino Unido basta y sobra para caminar en automóvil todo el santo día. Sea como fuere, lo cierto es que Mr. W. H. Smith ofrecióme graciosamente el placer de su compañía en muchas ocasiones y que, por su conducto, obtuve entrevistas y recorrí lugares vedados. Formó parte del trío de cicerones que me llevaron de la mano por los vericuetos de la ciudad maravillosa (Manuel Ojeda, Roberto Turnbull y este flemático súbdito de Su Majestad) y deploro que hasta hoy su nombre y su anguloso continente hayan surgido de mi memoria.

Mr. Smith, Enviado Especial de varios periódicos del Reino Unido (así rezaban sus tarjetas), siguió arrojando densas bocanadas de humo, mirándome en silencio.

## CARLOS NORIEGA HOPE

--Señor--le dije--pierdo toda esperanza, pues, claro es que Chaplin hubiera preferido para una entrevista a los periódicos del Reino Unido que a un periódico de México.

Mi interlocutor hundióse aún más en el sillón y me lanzó otra negra bocanada, esta vez de falsos conceptos, ya que no de humo:

--Oh.... sin embargo, todo puede suceder.... México muy típico... Chaplin quizás quiera saber de las revoluciones...

--Yo sonrei, ¡qué le vamos a hacer! y allá en el fondo de mi espíritu sentí la única rabia concreta que Mr. Smith fué capaz de despertarme.

Pasaron los días. Mr. Smith y yo seguimos visitando "studios" y nunca olvidaré la presbiteriana seriedad con que interrogaba en plena entrevista, mi admirable colega:

--Dígame, señorita... ¿cuántas veces se ha casado?

Las estrellas de cine no contestaban generalmente a esta pregunta; pero Mr. Smith nunca se desconcertó, y creo, sinceramente, que este dato era, para él, de un valor inapreciable, pues tanto a Mabel Normand como a Viola Dana soltó la frase indiscreta. Cierta vez, una actriz cuyo nombre me guardo, respondió un poco indignada:

--Me he casado muchas veces; pero nunca me casaría con usted!

Mr. Smith no se inmutó, sino que, imperturbable, siguió tomando notas y arrojando humo, denso y maloliente, de tabaco de Virginia.

Pero una tarde que regresamos juntos, fatigados y con un hambre canina, pues por sabido se calla que en Norteamérica se come como Dios manda hasta las seis de la tarde, me encontré con una misiva. El sobre tenía este membrete: "Charles Chaplin Studios.—524 La Brea Ave. Hollywood, Cal." Lo abrí con cierta oculta tristeza, pues Mr. Smith, como buen periodista, había ya leído con el rabo del ojo el letrero anterior. La abrí, repito, y fui leyendo:

## EL MUNDO DE LAS SOMBRAS

"Estimado señor: Me permito manifestarle que Mr. Chaplin tendrá el gusto de estrechar su mano mañana por la tarde, aun cuando me encarga que manifieste a usted la imposibilidad en que se encuentra de concederle una entrevista.—Sinceramente, Edward Bibby, Director de Publicidad."

¡Yo estrecharía la mano de Chaplin, y su paisano, el Enviado Especial de varios periódicos del Reino Unido, desconocía la sensación que producen los cinco dedos de la diestra chapliniana! Esto dije a voz en cuello, y Mr. Smith, con la flema maravillosa que siempre lo envolvía, siguió arrojando humo, y con toda dignidad dirigióse hacia su amado sillón de cuero. Apenas si las narices aguilieñas enrojecieron breves instantes.

Lector: Este pequeño triunfo no se debió a mí, naturalmente. Chaplin quiso demostrarme de esta manera que, a pesar de la propaganda anti-mexicana, tenía simpatías por México, y en cambio negó a Mr. Smith la entrevista o la "simple vista", porque al fin y al cabo era uno de tantos súbditos de Su Majestad Británica. En otras palabras, Mr. Smith no tendría derecho a indignarse al no ser recibido, en tanto que yo podría atribuirlo a la campaña desarrollada contra mi país. He aquí la clave del asunto. Sospecho que el señor Enviado Especial no lo comprendió de esta manera, porque estas cosas son un poco sutiles, y estoy seguro que, a partir de esa ocasión, los varios periódicos del Reino Unido no volvieron a estampar el nombre del cómico millonario.

Escribir una cuartilla acerca de la impresión producida en mi espíritu por el simple contacto de los dedos chaplinianos, sería un poco difícil. Baste decir que, cuando arribé, al día siguiente al "studio", fui introducido desde luego al "set" donde trabajaba Chaplin; que lo ví, lo olí y lo admiré con los cinco sentidos, porque esa visión rápida sería única en mi vida, y que después de un "shake-hands", serio y británico, me pusieron de patitas en la calle.

## CARLOS NORIEGA HOPE

Me imagino que, para muchas venerables personas, este detalle será infantil, pues no valen la pena tantas palabras para comentar el simple hecho de oprimir una mano humana. No obstante, Chaplin pesa hoy—hablando en plata—más que todos los soberanos de la tierra, y ha llegado a sugestionar de tal manera a ciento once millones de yanquis, que su nombre es una institución. Por todo esto, el simple hecho de estrechar su mano es trascendental como departir breves minutos con el Presidente Wilson, e infinitamente más difícil que hablar media hora con M. Deschanel.

A propósito de esto, recuerdo una anécdota que me platicó Eddy Bibby, el director chapliniano de la publicidad:

—Cierta ocasión—me decía—llegó hasta nosotros un individuo de extraño aspecto: cabellos largos y lacios, ojos de un azul enfermizo, y largas y afiladas manos. Llegó hasta mi despacho y me dijo: "Caballero, soy un inventor desconocido. Acabo de perfeccionar un aparato cinematográfico que revolucionará al mundo, y quiero que Mr. Chaplin sea el primero en obtener los frutos de mi invento."

—Muy bien —dijo Bibby;— sírvase decirme de qué se trata y hablaré del asunto con Charlie.

—"No, caballero—repuso el inventor,—esto sólo puedo tratarlo personalmente."

Y tanto insistió el individuo, que Chaplin ordenó a Bibby que le llevara a su presencia. Como a la sazón filmaba una película, el inventor tuvo que permanecer largos minutos en espera de tratar el asunto, y entre tanto, dedicó toda su atención a contemplar las escenas. Cuando terminó, Chaplin acercóse y se puso a sus órdenes.

—Señor—murmuró el visitante,—me llamo Taylor y no soy inventor. He inventado solamente un recurso para llegar hasta usted con el fin de contemplarlo mientras filma sus escenas. Ahora estoy satisfecho, y puede usted, si gusta, mandarme a la cárcel...

Chaplin indignóse un poco y acabó por decir:

## EL MUNDO DE LAS SOMBRAS

—Bueno... Taylor, tomaremos el té.

Y Taylor tuvo el altísimo honor de contar, personalmente, el número de terrones de azúcar que suele poner en su taza mister Charles Chaplin Esq.

Hasta aquí mis recuerdos acerca del Rey de la Comedia. Respecto a Mildred Harris, o sea la señora Chaplin, muy poco puedo decir. Desgraciadamente no logré entrevistarla. Sólo ví a Mildred una vez en la calle principal de Los Angeles, guiando un automóvil maravilloso. Detrás venía un modesto "Overland", un poco despintado, y casi recuerdo que mostraba junto a la portezuela derecha una enorme abolladura. Sin embargo, toda la gente veía fijamente ese humilde automóvil. Mr. Smith, mi distinguido acompañante, me dijo:

—Mire. Allí va Chaplin.

—¿Cómo?—respondí.—¡Me parece imposible que use un viejo "Overland!"

Mr. Smith plegó sus delgados labios, mordió fuertemente su pipa y tuvo el veneno suficiente para responder:

—¡Claro!... ¡Si es un abominable tacaño!

Sospecho que esta frase, preñada de odio, fué una venganza del señor Enviado Especial de varios periódicos del Reino Unido...

## Referencias bibliográficas

- MIQUEL, Ángel. “A Difficult Assimilation: American Silent Movies and Mexican Literary Culture”, *Film History*, vol. 29, n. 1, 2017, pp. 84-109.
- \_\_\_\_\_. “Del teatro al cine: Enrique Borrás en la Ciudad de México (1908-1915)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 48-63. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/171> [Acceso 29 de julio de 2022].
- NORIEGA HOPE, Carlos (Silvestre Bonnard). *El mundo de las sombras. El cine por dentro y por fuera*. México: Ediciones Andrés Botas e hijo, 1921.
- \_\_\_\_\_. “Oh, las películas americanas”, *El Universal Ilustrado*, 7 de marzo de 1919, p. 12.
- “Nuestro compañero Carlos Noriega Hope representará a *El Universal* en Los Ángeles”, *El Universal Ilustrado*, 28 de diciembre de 1919, p. 12.
- RAMÍREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Cineteca Nacional, 1989.
- SILVESTRE BONNARD, “Los piratas del cine”, *El Universal*, 27 de julio de 1919
- \_\_\_\_\_. “El cinematógrafo en México”, *El Universal*, 16 de septiembre de 1919, suplemento, p. 3, respectivamente

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/pusoj4nk3>

**Para citar este artículo:**

MIQUEL, Ángel, “Mi «simple vista» con Chaplin’, por Silvestre Bonnard”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 302-313. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/407>> [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, 2021). E-mail: [miquel@uaem.mx](mailto:miquel@uaem.mx).

# Convocatoria para el n. 9

El Comité Editorial de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* se complace en anunciar la convocatoria para su noveno número, que será publicado en **diciembre del 2023**. Se aceptarán contribuciones en español, portugués e inglés que aborden algún aspecto del precine y el cine latinoamericano durante su período silente, pudiéndose éstas inscribirse en alguna de las siguientes secciones:

1. Artículos de investigación
2. Traducciones
3. Rescates
4. Entrevistas
5. Reseñas
6. Documentos
7. Dossier

Dichas colaboraciones deberán ser inéditas y no estar siendo evaluadas para ninguna otra publicación. Se deberá seguir las pautas y el procedimiento de envío descrito en la Política Editorial y en las Directrices para autores. Los envíos pueden hacerse durante todo el año con sistema de flujo continuo pero sólo podrán ser considerados para el octavo número aquellos textos que sean enviados antes del **1 de agosto de 2023**. Los que lleguen luego de esa fecha serán tenidos en cuenta para el número siguiente.

---

## Convocatoria abierta a dossiers temáticos

Como anunciamos oportunamente, desde este número *Vivomatografías* publicará un dossier temático en cada edición. Por ese motivo, los invitamos a enviar propuestas de dossier para el 10mo número, que se publicará en el 2024. El Comité Editorial seleccionará una propuesta y el editor a cargo de la misma será responsable de que los autores participantes envíen sus trabajos (de 3 a 7 artículos seleccionados por invitación o convocatoria abierta) antes del **1 de agosto de 2024**. Al igual que los artículos de investigación, estos trabajos serán sometidos a evaluación de pares.

CONVOCATORIA PARA EL 5TO DOSSIER TEMÁTICO:

**“El nuevo cine silente latinoamericano y otros experimentos afines”**

Coordinado por

Andrea Cuarterolo (CONICET/UBA) y

Georgina Torello (UdelaR)



Inserto atrevidamente como cita, fragmentado en compilaciones o rescatado (*found footage*), hecho objeto de ambientaciones u homenajes melancólicos, canibalizado su estilo para crear nuevas narrativas o aplicaciones retro o 3D, sonorizado, coloreado o metamorfoseado a través de programas de inteligencia artificial, el cine silente ha sido revisitado en la época sonora de manera constante, casi obsesiva. Del hipotético corpus total (impracticable y, para nuestros propósitos aquí, baladí) se podría seleccionar, entreverando los procedimientos mencionados: desde los tempranos *Go Down Death* (Spencer Williams, 1944), *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) o *La valigia dei sogni* (Luigi Comencini, 1953) a los más cercanos *Histoire(s) du cinema* (Jean Luc Godard, 1988); *Of freaks and men* (Alekséi Balabánov, 1998), *Decasia* (Bill Morrison, 2002), *Vincere* (Marco Bellocchio, 2009), *The Heart of the World* (Guy Maddin, 2000), *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011), *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012) o *Tabú* (Miguel Gomes, 2012).

América Latina no ha sido la excepción a este fenómeno. Baste pensar en las poderosas compilaciones y usos de la revolución mexicana en *Memorias de un mexicano* (Carmen y Salvador Toscano, 1950), *Epopéyas de la Revolución* (Gustavo Carrero, 1961) o *México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1970); en la reconstrucción de la memoria utilizada en la criticadísima *El amante de las películas mudas* (Pablo Torre, 1993); en el curioso experimento emprendido por Luis Ospina y Jerónimo Atehortúa Arteaga *Mudos testigos* (discutido en el 7mo número de *Vivomatografías*), para crear una ficción contemporánea utilizando únicamente fragmentos de antiguos films silentes colombianos; o en la radical operación pergeñada por el artista plástico Jorge Macchi, para su versión de *La pasión de Juana de Arco* (2003) –una video-proyección, en blanco y negro, de diez segundos, donde el relato está conformado, casi exclusivamente, por los intertítulos originales del film de Carl TH. Dreyer (1928) y fragmentos de la música de Gottfried Bottger y, donde la imagen, en cambio, queda reducida a fugaces *stills*. Macchi selecciona una sola entre las estrategias narrativas del silente, para exacerbarla. La sucesión de intertítulos se vuelve trama verbal que titila –se mueve– con cada pasaje de fotograma; que incluso podría prescindir si quisiera olímpicamente de la fotografía. La reducción extrema de los recursos está presente, asimismo en *Hiroshima* (2009), del director Pablo Stoll, donde el silencio vertebra la monótona cotidianidad de Juan, el protagonista. Stoll cruza, con eficacia, la narración adherente a lo cotidiano, propia del cine contemporáneo, con la falta de la voz, entendida como estrategia estética (y de las más extrañantes) del silente. En el extremo opuesto parecen colocarse Esteban Sapir que aplica, juguetonamente, toda (o casi) la batería de técnicas silentes (desde las tomas-detalle, hasta animaciones, fundidos, sobreimpresiones y sombras), para contar en *La antena* (2007), sobre una distópica ciudad donde el Sr. T.V. hipnotiza peligrosamente al público; Lucía y Pepe Puenzo, que en el corto *Más Adelante* (2010), narran la historia de un cineasta que, en 1910, es contratado por un oligarca para filmar, como parte de los festejos del Centenario, un film conmemorativo que imagine la Argentina de 2010; o el director argentino Raúl Perrone, con obras como *P3ND3J05* (2013), *Favula* (2014) o *Ragazzi* (2014). Por último, podemos mencionar algunas experiencias de intervención sobre las películas originales como la emprendida por el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” sobre el film *Muñequita porteña* (José Agustín Ferreyra, 1931), cuyos diálogos originales grabados en discos Vitaphone, hoy perdidos, fueron reimaginados por los dramaturgos Santiago Loza y Ariel Gurevich y recreados en vivo por actores profesionales.

En los últimos años, la academia ha comenzado a reflexionar sobre el fenómeno, tanto fuera (Flaig y Groo, 2016) como dentro de las fronteras latinoamericanas (un ejemplo, por todos, la charla “5 años de cine silente contemporáneo”, celebrada durante el *5to. Festival Internacional de Cine Silente México - FIC Silente MX*, en 2020, integrada Raquel Gutiérrez, Gabriele Perrone, Aurelio de los Reyes, Praxedis Razo). Inscribiéndose en esa línea, *Vivomatografías* propone, a través de esta convocatoria, pensar los múltiples procedimientos que el silente ha impulsado en el continente. Formas de nostalgia que invitan a reflexionar sobre la(s) historia(s) del cine, las (discutidas, problemáticas) divisiones entre silente y sonoro, los procesos de recepción de los públicos y, desde luego, los objetos de investigación en la academia.

Las temáticas pueden enmarcarse en los siguientes ejes, aunque no se limiten a ellos:

- Operaciones de compilación documental
- *Found footage*, apropiaciones artísticas y otros reciclajes de la imagen silente latinoamericana
- Ficciones con el cine silente latinoamericano como tema
- La utilización de recursos estéticos y narrativos en el cine latinoamericano contemporáneo
- La utilización de IA en el cine silente latinoamericano
- Recepciones del nuevo cine silente (públicos, festivales, publicaciones)
- El archivo y la reincorporación de materiales
- Formulaciones teóricas

Aceptaremos propuestas para el próximo dossier hasta el **1 de agosto de 2023**. Estos trabajos serán sometidos a evaluación de pares y deben seguir las mismas pautas y procedimientos que los artículos de investigación.

#### **FECHAS IMPORTANTES**

- **Fecha límite de envío de contribuciones para el 9no número:** 1 de agosto de 2023
- **Fecha límite de envío de contribuciones para el dossier temático (“El nuevo cine silente latinoamericano y otros experimentos afines”):** 1 de agosto de 2023
- **Fecha límite para el envío de propuestas para el dossier temático del 10mo número:** 1 de octubre de 2023