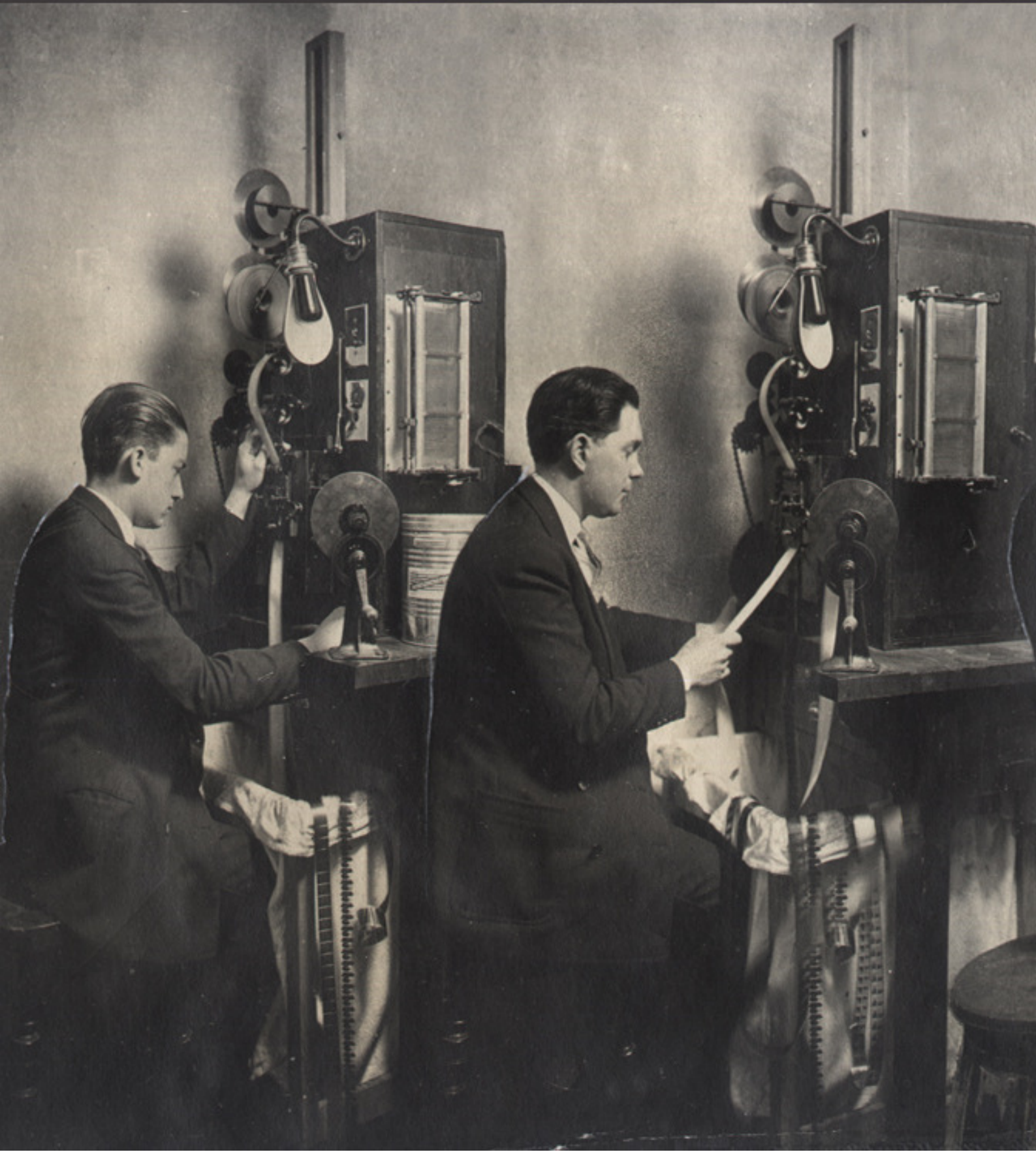


# VIVOMAT GRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

Año 1 - N°1 - Diciembre de 2015 - ISSN 2469-0767



VIVOMAT  GRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

---

Año 1 - Nro. 1 - Diciembre de 2015

## DIRECTORAS

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

## COMITÉ DE REDACCIÓN

**Francisco Álvez Francese**  
Universidad de la Republica, Uruguay  
**Eduardo Correa**  
Cinemateca Uruguaya, Uruguay  
**Marcelo Damonte**  
Universidad de la República, Uruguay  
**Gloria Ana Diez**  
Universidad de Buenos Aires, Argentina  
**Natacha Muriel López Gallucci,**  
Universidad Estadual de Campinas, Brasil  
**Juan Sebastián Ospina León,**  
Universidad de California, Berkeley, EE.UU.  
**Laura Utrera**  
Universidad Nacional de Rosario, Argentina  
**Mónica Villarroel Márquez**  
Cineteca Nacional de Chile, Chile

## COMITÉ CIENTÍFICO

**Paolo Cherchi Usai**  
George Eastman House, Estados Unidos  
**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.

## ENTIDAD EDITORA:

**Núcleo de Estudios sobre Precine y Cine  
Silente Latinoamericano (PRECILA)**

<https://grupoprecila.wixsite.com/inicio>  
[grupoprecila@gmail.com](mailto:grupoprecila@gmail.com)

## PATROCINAN ESTA REVISTA:



Espacio Interdisciplinario  
Universidad de la República  
Uruguay



Instituto de Artes del Espectáculo  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires



SOCIEDAD IBEROAMERICANA  
DE HISTORIA DE LA  
FOTOGRAFIA



## Foto de tapa:

Los fotógrafos Antonio Merayo y Alberto Etchebehere en la cabina de impresión de la Casa Valle, ca. 1920. Colección Andrea Cuarterolo

***Vivomatografías. Revista de estudios sobre  
precine y cine silente en Latinoamérica.***

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

# Sumario

## EDITORIAL

Andrea Cuarterolo y Georgina Torello 1-5

## ARTÍCULOS

- ❖ **O espectador como passageiro: os simuladores de viagem do primeiro cinema no Brasil (1906-1908)** 6-32  
Carolina Azevedo Di Giacomo
- ❖ **Primeras exhibiciones audiovisuales en la ciudad de Zacatecas: Precine y cinematógrafo (1898-1930)** 33-71  
Daniel C Narváez Torregrosa
- ❖ **Whiteness and the Ideal of Modern Mexican Citizenship in Tepeyac (1917)** 72-95  
Mónica García Blizzard
- ❖ **Fantasías de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX** 96-127  
Andrea Cuarterolo

## TRADUCCIONES

- ❖ **Cine temprano y modernidad en América Latina** 128-170  
Ana M. López. Traducción de Francisco Álvez Francese
- ❖ **El cine temprano como cine global: La ambición enciclopédica** 171-183  
Tom Gunning. Traducción de Riccardo Boglione y Georgina Torello

## RESCATES

- ❖ ***Canta y no llores, corazón* (o el precio de una honra) (Juan Pérez Berrocal, 1925, Chile)** 184-191  
Mónica Villarroel M.

## ENTREVISTAS

- ❖ **Salvar almas. Entrevista a Nelson Carro** 192-202  
Georgina Torello
- ❖ ***Garras de oro. Herida abierta en un continente: entrevista a Ramiro Arbeláez*** 203-217  
Juan Sebastián Ospina León

## RESEÑAS

- ❖ **Sobre Miquel, Ángel. *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México (1910-1916)*** 218-223  
Pablo Alvira
- ❖ **Sobre Cuarterolo, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*** 224-229  
Jorge Sala
- ❖ **Sobre Iturriaga, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*** 230-237  
José Miguel Palacios
- ❖ **Sobre Paz Leston, Eduardo. *Victoria Ocampo va al cine*** 238-242  
Mariana Amieva

## DOCUMENTOS

- ❖ **Otras “vivomatografías”. Los editoriales de las primeras revistas de cine latinoamericanas** 243-254  
Andrea Cuarterolo y Georgina Torello

# Editorial

Andrea Cuarterolo

Georgina Torello

Directoras



Los fotógrafos Antonio Merayo (izq.) y Alberto Etchebehere (medio) y el animador y escenógrafo Andrés Ducaud (der.) en la cabina de impresión de la Casa Valle, ca. 1920. Colección Andrea Cuarterolo

“**E**l ambiente es propicio, incuestionablemente, al arte silencioso”, se lee en el primer número de la revista *Semanal Film*, publicada en Montevideo en 1920: algo absolutamente aplicable hoy, si pensamos lo propicio no ya, obviamente, en el sentido de la difusión inmediata, urgente, de las producciones cinematográficas, como proponía aquella revista, sino de la reflexión, académicamente rigurosa y en cierto sentido militante, sobre lo que ha sido y significado el cine silente en Latinoamérica. Con ese ánimo nace *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, publicación virtual *peer reviewed*, de frecuencia anual, y abocada a

divulgar artículos académicos, provenientes de todo el globo, que indaguen y reescriban qué representó (en el doble sentido) la cinematografía temprana en nuestro continente.

El sedimento de varias acciones conjuntas, en las últimas décadas, apoya la iniciativa: la presencia de investigaciones sobre cine silente de la región en congresos generalistas y especializados (Congreso ASAECA, Coloquio Interdisciplinario de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano de Montevideo, Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano, Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, Coloquio Internacional de Cine Mudo en Iberoamérica); la publicación de números monográficos sobre el tema en revistas especializadas (*Imagofagia*, 2013) y, por supuesto, de volúmenes específicos (parte de ellos reseñados en este número). El ambiente se vuelve cada vez más “propicio”, también, por el rescate y la puesta en circulación de películas que durante décadas yacieron olvidadas en distintos archivos, y que las recientes celebraciones bicentenarias de la independencia de varios países de Latinoamérica volvieron a poner en circulación, causando una especie de cataclismo en el repertorio hasta ahora conocido y, por ende, en el canon que a partir de él se había establecido.

*Vivomatografías* pretende, desglosando la variedad de enfoques y rescates actuales en áreas temáticas, hacerse eco de ese cataclismo. Muestra de ello, así como de muchos otros procesos, son las investigaciones que aquí se presentan. Daniel C. Narváez Torregrosa da cuenta, a partir de un exhaustivo trabajo de archivo, de las modalidades de inserción de la imagen proyectada fija y en movimiento en México en “Primeras exhibiciones audiovisuales en la ciudad de Zacatecas: Precine y cinematógrafo (1898-1930)”. Carolina Azevedo Di Giacomo, en su artículo “O espectador como passageiro: os simuladores de viagem do primeiro cinema no Brasil (1906-1908)”, recupera la traslación temprana de una práctica estadounidense como los simuladores de viaje (*Hale’s Tour*) a la realidad brasileña, analizando, a partir de ella, las variaciones vernáculas respecto al modelo y, en consecuencia, los efectos locales de esa práctica en el espectador de cine temprano. Sobre las dinámicas de apropiación y distancia respecto a los modelos hegemónicos (europeos y norteamericanos), trabaja Mónica García Blizzard en “Whiteness and the Ideal of Modern Mexican Citizenship in *Tepeyac* (1917)”, centrándose en el tópico de la blancura

como signo de una tensión racial rastreable desde la colonia y diferenciada respecto de aquella cultivada en Hollywood. En “Fantasías de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX”, Andrea Cuarterolo parte de una minuciosa investigación en fuentes fílmicas y extra-fílmicas, documentales y literarias para desentrañar algunos de los mitos y verdades que rodean los inicios de estos géneros en la Argentina, un país que, según los principales especialistas en la temática, fue no sólo un centro neurálgico de esta producción fílmica clandestina durante los comienzos del siglo XX, sino que además fue la cuna de la que se cree la primera película pornográfica de la historia del cine, *El satario*.

La sección “Traducciones” pretende hacer disponibles en el ámbito latinoamericano miradas críticas sobre el periodo y, por consiguiente, propiciar nuevos diálogos. Dos trabajos permiten cumplir con esa meta. Gracias a la generosidad de sus autores, se publica el fundacional ensayo de Ana M. Lopez “Early Cinema and Modernity in Latin America”, un referente de los estudios sobre el cine temprano en nuestra región, con traducción de Francisco Álvez Francese, y el sugestivo y provocador artículo de Tom Gunning, “Early cinema as global cinema: the encyclopedic ambition”, traducido por Riccardo Boglione y Georgina Torello. Ambos artículos, de manera diferente, obligan a discusiones transversales que, esperemos, se proyecten en investigaciones futuras.

En formatos disímiles, las secciones “Rescates” y “Entrevistas”, muestran los avances que distintas instituciones del continente están operando en el campo archivístico. Mónica Villarroel Márquez delinea un panorama amplio de la ficción superviviente en Chile para centrarse, luego, en el rescate de *Canta y no llores, corazón (o el precio de una honra)*, de Juan Pérez Berrocal (Chile, 1925), esfuerzo de la Cineteca Nacional de Chile, de la que la investigadora es directora. En primera persona, en cambio, hablan Ramiro Arbeláez y Nelson Carro sobre sus aportes a la filmografía colombiana y uruguaya. En “*Garras de oro. Herida abierta en un continente*”, por Juan Sebastián Ospina León, y “*Salvar Almas*”, sobre la uruguaya *Almas de la Costa* (Borges, 1924), por Torello, amén de las informaciones y datos brindados, se suma, en los dos casos, la trama entretenida y casi detectivesca de los rescates.

La pujanza de los estudios sobre precine y cine silente aparece, asimismo, en la “ocupación” del campo editorial. Las reseñas aquí presentes son sólo (y es un *mea culpa* placentero) una parte de los volúmenes publicados en los pasados cinco años (límite fijado en las bases de la revista). Una pequeña muestra de la efervescencia citada se revela en la reseña de Pablo Alvira sobre *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México (1910-1916)*, por Ángel Miquel; de José Miguel Palacios sobre *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*, por Jorge Iturriaga; de Jorge Sala sobre *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*, por Andrea Cuarterolo y de Mariana Amieva sobre *Victoria Ocampo va al cine*, por Eduardo Paz Leston.

Para finalizar el recorrido de lo que el lector va a encontrar en estas páginas, la sección “Documentos” plantea lúdicamente la *mise en abyme*: los editoriales de revistas especializadas de la época (1918-1930) que apadrinan, con sus radiantes proyecciones al futuro, este primer número de *Vivomatografías*.

Para acercarnos al cierre de esta breve presentación, unas pocas palabras sobre el título de nuestra revista son debidas y funcionales. Poniendo el acento en la experiencia primigenia del público ante la fotografía en movimiento en tierra rioplatense, elegimos el “vivomatógrafo”, primer proyector que llegó a la Argentina, inventado por el inglés Robert William Paul. A esa “grafía” original, decidimos superponer las “grafías” de los investigadores actuales que, en torno a él, se proponen de aquí en más. Un nombre, sin duda, metafóricamente fértil, además de testimonio de un diálogo abierto, continuo y no carente de polémicas e incomprensiones, entre América Latina y Europa (y, por supuesto, otros centros hegemónicos de producción cinematográfica).

Queremos agradecer, en este primer número, la insigne participación en el comité científico de los investigadores Paolo Cherchi Usai, Luciana Corrêa de Araújo, Laura Isabel Serna, Antonio Costa, André Gaudreault, Tom Gunning, Ana M. López, Ángel Miquel, Eduardo Morettin, Paulo Antonio Paranaguá, Bernardo Riego, Eduardo Russo y Daniel Sánchez Salas, que apoyaron este proyecto desde su fase germinal y a todos los archivos, instituciones y asociaciones culturales y académicas que patrocinaron esta

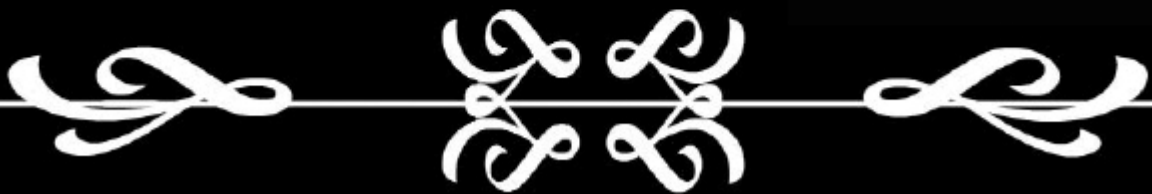
publicación: el Archivo General de la Universidad (Universidad de la República, Uruguay), la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICILA), el Espacio Interdisciplinario (Universidad de la República, Uruguay), el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” (Universidad de Buenos Aires), la Asociación Argentina de Cine y Estudios Audiovisuales (ASAECA), la Cineteca Nacional de Chile, el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (Universidad de Buenos Aires), el Grupo de Estudios Audiovisuales (GestA), Comisión Sectorial de Investigación Científica (Udelar) y la Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía. Nuestro profundo reconocimiento también a los esfuerzos de Francisco Álvez Francese, Eduardo Correa, Marcelo Damonte, Gloria Ana Diez, Natacha Muriel López Gallucci, Juan Sebastián Ospina León, Laura Utrera y Mónica Villarroel Márquez, nuestro lujoso comité de redacción, cuya intervención fue fundamental para llevar a buen término esta primera edición y de nuestro programador Juan Pereyra, pieza indispensable en el desarrollo y puesta en funcionamiento de esta revista. Igualmente, otros agradecimientos son debidos, por su generosa colaboración en la revisión de textos, a Pablo Alvira, Virginia Frade y Beatriz Tadeo Fuica. Por último, nuestra gratitud para todos los autores y evaluadores que con sus esmeradas contribuciones hicieron posible este primer número.

Respaldadas por un equipo excepcional, pero sabiendo que, por cuanto feliz, estamos todavía en una fase germinal y por ende compleja de la formación de un corpus bibliográfico sólido sobre nuestro tema, concluimos con las palabras escritas, en 1918, en otra revista de época, *Film. Revista Cinematográfica Argentina*. Así terminaba el prólogo de su primera entrega y así queremos que termine el nuestro: “consciente de todas las dificultades que a nuestra empresa puedan oponerse, abrigamos la esperanza de vencerlas, sin emplear otros medios que una independencia serena y una cultura de la cual serán jueces nuestros lectores”.

Buenos Aires-Montevideo, diciembre de 2015



ARTÍCULOS DE  
INVESTIGACIÓN



# O espectador como passageiro: os simuladores de viagem do primeiro cinema no Brasil (1906-1908)

Carolina Azevedo Di Giacomo\*

**Resumo:** Os *Hale's Tours* –salas de cinema travestidas de vagões de trem– surgidas em 1905 nos EUA, são um fenômeno privilegiado para a discussão acerca do espectador do primeiro cinema. A partir do exame de periódicos paulistanos, cariocas e porto-alegrenses de 1906 a 1908, este artigo busca compreender as relações que se estabeleceram entre atração e público nos simuladores de viagem que foram comercializados no Brasil do período. Para isso, será necessário recorrer a outras formas de circulação e consumo de imagens do século XIX ligadas à experiência da viagem.

**Palavras-chave:** primeiro cinema; espectador; passageiro; *Hale's Tours*; ferrovia.

---

## El espectador como pasajero: los simuladores de viaje del primer cine en Brasil (1906-1908)

**Resumen:** Los *Hale's Tours* –salas de cine disfrazadas de vagones de tren– surgidos en 1905 en los EE.UU., constituyen un fenómeno privilegiado para debatir sobre los primeros espectadores de cine. A través del análisis de San Pablo, Río de Janeiro y Puerto Alegre publicados entre 1906 y 1908, este artículo busca comprender las relaciones establecidas entre atracción y público en los simuladores de viaje, comercializados en esa época en Brasil. Para eso se recurrirá a otras formas de circulación y consumo de imágenes del siglo XIX ligadas a la experiencia del viaje.

**Palabras clave:** primer cine; espectador; pasajero; *Hale's Tours*; ferrocarril.

---

## Spectator as passenger: the thrill rides of the early cinema in Brazil (1906-1908)

**Abstract:** The *Hale's Tours* –movie theatres disguised as train wagons– emerged in 1905 in the USA and are a privileged phenomenon for the discussion concerning the spectator in early cinema. From the examination of journals published in São Paulo, Rio de Janeiro and Porto Alegre between 1906 and 1908, this article aims to understand the relationships established between attraction and audience in thrill rides commercialized in Brazil at the time. To achieve that purpose, we will resort to other forms of circulation and consumption of 19th century images related to the travel experience.

**Keywords:** early cinema; spectator; passenger; *Hale's Tours*; railroad.

*Assim como nos leva à savana, para ver um leão, o cinema pode nos levar ao Nordeste para ver retirantes. Nos dois casos, a proximidade é produto, construção técnica. [...] Porque garante a distância real, entretanto, a proximidade construída é uma prova de força: oferece a intimidade sem o risco, vejo o leão, que não me vê. E quanto mais próximo e convincente o leão estiver, maior o milagre técnico, e maior o poder de nossa civilização. [...] O espectador é membro protegido da civilização industrial, e o leão, que é de luz, esteve na mira da câmara, como podia estar na mira de um fuzil.*

(Roberto Schwarz, “O cinema e ‘Os fuzis’”)

### Trilhos paralelos<sup>1</sup>

Quando os primeiros filmes começaram a ser produzidos e exibidos na década de 1890, o veículo mais rápido do mundo era o trem. Filmar uma locomotiva em movimento era considerada a forma mais precisa de mostrar a capacidade do cinema para registrar a velocidade da vida moderna.<sup>2</sup> Apenas algumas décadas antes, haviam surgido invenções como o telégrafo, a fotografia, o revólver, a montanha russa, o telefone. A população das cidades aumentava e o trânsito se complexificava. Essas inovações contribuíram para o surgimento de uma nova forma de percepção e a experiência dos sujeitos urbanos era totalmente reformulada. Essas transformações têm suas bases na industrialização da produção e na circulação de mercadorias, produzidas em massa. A estrada de ferro, emblema da modernidade, ao mesmo tempo em que dependeu da industrialização, contribuiu para a sua expansão.

São inúmeras as ligações entre a ferrovia e o cinema. Do mesmo modo que o espectador pode ter a ilusão de movimento enquanto permanece imóvel em sua poltrona, o passageiro, igualmente sentado em sua cabine, viaja a uma velocidade antes jamais imaginada.<sup>3</sup> Da relação entre o trem e o cinema surgiu também um dos mais

---

<sup>1</sup> Este artigo é baseado nos resultados da pesquisa de Iniciação Científica “O espectador como passageiro: os simuladores de viagem do primeiro cinema e a sua presença no Brasil”, realizada sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Agradecemos a Gláucia Pires Oliveira pela versão do resumo em espanhol e a Ariel Bravo pela versão em inglês.

<sup>2</sup> KIRBY, Lynne. *Parallel Tracks: the railroad and silent cinema*. Durham: Duke University Press, 1997, p. 20.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 3.

elementares movimentos de câmera, o *traveling*,<sup>4</sup> que consiste justamente em seu posicionamento em um veículo em movimento (tendo sido o trem um dos mais comuns nos primórdios).

A partir de 1905, a equação entre a janela do trem e a tela de cinema encontrou sua expressão máxima com o surgimento, nos Estados Unidos, dos *Hale's Tours and Scenes of the World*, em cujo interior os espectadores tomavam parte na simulação de uma viagem. A atração consistia em uma sala de cinema decorada para parecer um vagão de trem. O objetivo era fazer o espectador sentir-se como se estivesse viajando, sem sair do lugar. Os filmes eram acompanhados pelo balanço dos assentos, ventiladores e efeitos sonoros. Em 1907 já havia cerca de quinhentas salas desse tipo nos EUA e o fenômeno logo se espalhou pelo mundo, tendo simulado também viagens de barco, bonde ou carro, chegando inclusive ao Brasil.<sup>5</sup> Como veremos adiante, no exame de anúncios em periódicos paulistanos, cariocas e porto-alegrenses dos anos 1906 a 1908, pelo menos dois simuladores de viagens foram comercializados em nosso país no período: o Auto-Tours, que exibia filmes, e o Ferro-Carril Asiático, que utilizava pinturas panorâmicas.

O trem representava coerência, regularidade, ordem e racionalidade. Por um lado, ele criava novos acessos e possibilidades; por outro, isso só podia ser possível concomitantemente à destruição de tradições e povos nativos, já que os novos ritmos de consumo e produção capitalistas estavam sendo impostos de modo violento. Além da desintegração de valores tradicionais, é preciso lembrar que, para o passageiro, o principal medo ligado à viagem era, provavelmente, o da desintegração literal: o acidente.<sup>6</sup>

Ao longo do século XIX, o desejo por ver a tecnologia sair do controle, num misto de prazer e terror, chegou a ser responsável pela criação e enorme sucesso de espetáculos

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>5</sup> Sobre os *Hale's Tours*, ver: FIELDING, Raymond. "Hale's Tours: Ultrarealism in the pre-1910 motion Picture". In: FELL, John L. (Ed.), *Film Before Griffith*. University of California Press: Berkeley and Los Angeles, California, 1983; GAUTHIER, Philippe. "The movie theater as an institutional space and framework of signification: Hale's Tours and film historiography". In: *Film History* 21, no. 4, 2009; RABINOVITZ, Lauren. "Thrill Ride Cinema: Hale's Tours and Scenes of the World". In: *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and American Modernity*. New York: Columbia University Press, 2012.

<sup>6</sup> KIRBY, Lynne. *Op. Cit.*, p. 30.

que encenavam inundações, incêndios e, claro, grandes acidentes de trem, “transformando o choque em espetáculo palatável”.<sup>7</sup> Não é a toa que George C. Hale, criador dos *Hale’s Tours*, tenha empresariado um espetáculo de combate a incêndios.<sup>8</sup> Assim como essas atrações, os simuladores de viagem do primeiro cinema lidavam com a ansiedade gerada pelo perigo iminente da vida moderna.

Na cidade “rápida, caótica, fragmentada e desorientadora [...], o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial”.<sup>9</sup> Bondes elétricos, automóveis em alta velocidade, as máquinas nas fábricas, a própria multidão. Tudo isso passou a alimentar a imaginação dos sujeitos urbanos, sendo fontes constantes de medo. Na virada do século, Ben Singer mostrou através de diversas imagens do sensacionalismo popular, como os jornais faziam a crítica dos perigos modernos ao mesmo tempo em que contribuía para o sentimento de tensão generalizada. É nesse contexto que cresceram as atrações que buscavam o entretenimento através do “comércio de choques sensoriais”.<sup>10</sup> No Brasil, a “metrópole-modelo” da virada do século XIX para o XX foi o Rio de Janeiro, que passou “a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima”.<sup>11</sup> Um dos emblemas mais relevantes dessas transformações urbanas, o bonde elétrico, que chegou à então capital federal em 1892 e, em São Paulo, em 1900, representava o perigo iminente do atropelamento ao mesmo tempo em que se tornava sinal de distinção social para aqueles que a ele se associavam.<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> “transformation of “shock” into eagerly digestable spectacle”. *Ibidem*, p. 62. Todas as traduções das citações escritas originalmente em língua estrangeira são de nossa autoria.

<sup>8</sup> FIELDING, Raymond. *Op. Cit.*, p. 118.

<sup>9</sup> SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 96.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>11</sup> SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. In: NOVAIS, Fernando A. (Coordenador-geral); SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 522.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 550. São inúmeras as charges, publicadas na imprensa brasileira da época, que chamam a atenção para o perigo que os bondes representavam. Algumas delas podem ser vistas em SEVCENKO, Nicolau. *Op. Cit.*, pp. 547, 549, 560.

O choque também é importante para a compreensão da forma específica do primeiro cinema, para a qual Tom Gunning introduziu, nos anos 1890, a expressão “cinema de atrações”, cujo objetivo era descrever os filmes e o modo de vê-los até o ano de 1906, quando o cinema passaria a se organizar cada vez mais em função da tarefa de narrar. O cinema de atrações solicita constantemente a atenção do espectador.<sup>13</sup> Segundo ele, em vez de desenvolver histórias, os primeiros filmes “ênfatizam o estímulo direto do choque ou surpresa”.<sup>14</sup>

Este é, portanto, outro cinema, que implica outro espectador. E este talvez tenha tido sua experiência mais radical justamente nos simuladores de viagem, pois o endereçamento direto ao público ganha, aqui, o sentido de foco da experiência cinematográfica. O espanto, ideia comumente usada por Gunning para descrever a estética de atrações, está diretamente ligado ao filme de viagem e a seu sujeito fisicamente estimulado, em oposição ao espectador contemplativo do cinema posterior, narrativo.

### **Viajar sem sair do lugar**

Para compreender os simuladores de viagem, é preciso, então, tomar o cinema como uma prática de exibição de imagens que dialoga com todo um conjunto de outras práticas com as quais era possível ter contato nas cidades modernas, tendo sido mais uma das consequências da modernização do sujeito observador.<sup>15</sup> Testemunhos da época revelam que era comum ver turistas desembarcando dos trens em uma cidade estrangeira e correndo para fotografar e comprar cartões postais para a família, que serviam como comprovação da viagem.<sup>16</sup> Junto com os postais, os principais responsáveis por disseminar imagens ligadas à viagem na virada do século XIX para o

---

<sup>13</sup> GUNNING, Tom. “The cinema of attractions: early film, its spectator and the Avant-Garde”. In: ELSAESSER, Thomas. (Ed.) *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, 1990, pp. 56-57.

<sup>14</sup> “emphasizing the direct stimulation of shock or surprise”. *Ibidem*, p. 59.

<sup>15</sup> Segundo Crary, “ao longo do século XIX, o observador teve de operar cada vez mais em espaços urbanos fragmentados e desconhecidos, nos deslocamentos perceptivos e temporais das viagens de trem, do telégrafo, da produção industrial e dos fluxos da informação tipográfica e visual.” CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 20.

<sup>16</sup> GUNNING, Tom. “‘The Whole World Withing Reach’: Travel Images Without Borders”. In: RUOFF, Jeffrey (Ed.). *Virtual Images: Cinema and Travel*. Durham: Duke University Press, 2006, p. 27.

XX foram o estereoscópio e as placas de lanterna mágica.<sup>17</sup> Tanto o estereoscópio,<sup>18</sup> dispositivo individual que dá a impressão de profundidade pela junção de duas imagens semelhantes, como a lanterna mágica, projetor de imagens que surgiu no século XVII, reúnem convenções que serão importantes para o cinema.

As placas de lanterna mágica, que eram desenhos feitos à mão diretamente no vidro, mostravam criaturas diabólicas, histórias bíblicas, cenas cômicas, vistas de pontos turísticos famosos e muitos outros temas. A partir dos anos 1850, com o surgimento da técnica que possibilitou a fixação da imagem fotográfica à superfície de vidro, essas projeções passaram a exibir fotografias, muitas delas de viagens. Durante o século XIX, diversos homens fizeram fama e fortuna com conferências educativas ilustradas pela lanterna mágica, que era a forma dominante de projeção de imagens antes do cinema, sendo que as conferências de viagem eram particularmente populares.<sup>19</sup> Delas, o primeiro cinema herdará muitas convenções, como a mistura de cenários pintados com objetos reais, tipos de enquadramento, de construção narrativa etc.

Em paralelo à lanterna mágica surgiu, na década de 1790, outra forma de recepção de imagens, nomeado panorama, que consiste em uma pintura disposta em 360 graus diante da qual os espectadores podiam mover-se por uma plataforma central para apreciar cada detalhe da imagem. A atração, que fez muito sucesso na Europa e nos Estados Unidos, tinha como um dos temas mais comuns, mais uma vez, paisagens de lugares distantes. O espectador, imerso nesse ambiente, tinha a impressão, portanto, de estar presente no local representado pela pintura.

Outro espaço, cujo mote visava para a ideia de transitar por diferentes países em um passeio que podia durar apenas algumas horas, era o das exposições internacionais.<sup>20</sup> Estas feiras eram um “espetáculo idealizado para ser consumido visualmente pelos

---

<sup>17</sup> CRARY, Jonathan. *Op. Cit.*, p. 116-133.

<sup>18</sup> URICCHIO, William. “Stereography”. In: ABEL, Richard (Ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. New York: Routledge, 2005, p. 611.

<sup>19</sup> MUSSER, Charles. “Illustrated lectures”. In: ABEL, Richard (Ed.). *Op. Cit.*, p. 307.

<sup>20</sup> A primeira teve lugar em Londres, no ano de 1851, e, até meados do século XX, esses eventos aconteciam em intervalos de poucos anos em diversos países.

cidadãos das grandes cidades”,<sup>21</sup> cujos pavilhões estavam à serviço da venda de imagens e produtos dos diferentes países participantes. Essas imagens buscaram ligar seus produtores ao que havia de mais moderno na época.

E foi justamente em uma exposição desse tipo (a *St. Louis World's Fair*, em Missouri, EUA, 1904) que Raymond Fielding, responsável pelo primeiro estudo moderno dos *Hale's Tours*,<sup>22</sup> acreditou ter surgido a atração. Hoje sabemos que não há evidências que provem esta estreia, tendo sido definida como data oficial o maio de 1905, no parque de diversões *Electric Park*, na cidade de Kansas, nos EUA. Entretanto, ainda assim, segundo Tom Gunning, a relação entre os *Hale's Tours* e o evento de St. Louis continua significativa. Para ele, os *Hale's Tours* “tomaram emprestado [das exposições internacionais] um espectador recém-definido, que estava acostumado a ilusões virtuais de viagem”.<sup>23</sup> Essa nova cultura visual é caracterizada por Gunning como “uma nova fé no poder do conhecimento visual; uma concepção de mundo como imagem consumível, apresentada por meio do colapso do espaço e do tempo; e um endereçamento visual agressivo pretendendo deslumbrar o espectador”.<sup>24</sup>

São muitas as formas de recepção de imagens de viagem que podem ser relacionadas aos simuladores do primeiro cinema. Em vez de listá-las de modo exaustivo, nosso objetivo é salientar que o espectador, ao surgir o cinema, estava acostumado às imagens projetadas, fixas e em movimento, às narrativas construídas a partir de imagens<sup>25</sup> e, o que nos interessa aqui, o espectador já sabia o que era “viajar sem sair do lugar” com essas inúmeras formas de acessar a experiência da viagem por meio das imagens.

---

<sup>21</sup> MORETTIN, Eduardo Victorio. “As exposições universais e o cinema: história e cultura”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 31, no. 61, 2011, p. 232.

<sup>22</sup> FIELDING, Raymond. *Op. Cit.*

<sup>23</sup> “borrowed from these forms a newly-defined spectator accustomed to virtual illusions of travel”. GUNNING, Tom. “The world as object lesson: cinema audiences, visual culture, and the St. Louis World's Fair, 1904”. In: *Film History* 6, no. 4, 1994, p. 440-441.

<sup>24</sup> “a new faith in the power of visual knowledge; a conception of the world itself as a consumable picture, imaged through the collapse of space and time; and an aggressive visual address aimed at dazzling the viewer”. *Ibidem*, p. 441.

<sup>25</sup> A coletânea de artigos organizada por Leo Charney e Vanessa Schwartz tem diversos exemplos de pesquisas nesse sentido. Ver: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Para continuar nosso trajeto, faremos a descrição dos simuladores brasileiros de viagem que pudemos mapear por meio da pesquisa de fontes primárias.<sup>26</sup> Primeiro trataremos do Ferro-Carril Asiático, um panorama de viagens instalado em salões que imitavam vagões de trem. Apesar da atração não utilizar vistas cinematográficas, sua análise contribui para a compreensão do contexto de exibição de imagens de viagem no começo do século XX no Brasil. Em seguida, comentaremos as principais características do simulador Auto-Tours, instalado no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, este sim, uma sala de cinema travestida de automóvel.

### **Ferro-Carril Asiático: o “mais útil divertimento” de seu tempo**

Segundo as fontes anteriormente consultadas por aqueles que pesquisaram o período,<sup>27</sup> o Ferro-Carril Asiático teria passado apenas pela cidade do Rio de Janeiro e permanecido em funcionamento de fevereiro a setembro de 1907. Agora, a partir do exame de periódicos da época, sabemos que, na verdade, a atração teve diferentes temporadas em São Paulo e no Rio de Janeiro que duraram, no total, dois anos. Primeiro ele passou pela capital paulista, onde se instalou na Rua Onze de Junho, número 8, no edifício do antigo Frontão Paulista, do início de abril ao fim de maio de 1906. O Frontão, local que já havia sido arena de jogos esportivos, parece ter sido um ambiente cujos frequentadores faziam parte da elite paulistana.

Um dia depois da estreia da atração em São Paulo, o novo divertimento é descrito como “o ‘*great-attraction*’ do nosso público”,<sup>28</sup> o que já mostra algum desejo de equiparar-se à modernidade estrangeira que dará o tom de todo o texto. Vejamos alguns trechos:

---

<sup>26</sup> Foram consultados diversos periódicos cariocas, paulistas e porto-alegrenses, no período de 1906 a 1909, cuja lista pode ser consultada nas referências bibliográficas deste artigo. Há pistas que apontam para outras versões dos simuladores de viagem em nosso país, como um espaço que exibiu o filme nacional hoje perdido, “Viagem à serra do mar” (1911) em Curitiba (sobre isso, ver: LOPEZ, Ana M. “Early Cinema and Modernity in Latin America”. *Cinema Journal* 40, No. 1, Fall 2000, p. 56) e a “Exposição Nacional Comemorativa do 1º Centenário da Abertura dos Portos do Brasil” (1908) no Rio de Janeiro, que não serão abordadas neste artigo por conta da insuficiência de dados encontrados sobre esses eventos até o presente momento.

<sup>27</sup> GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996, p. 276; ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p. 194.

<sup>28</sup> VIAGEM à Terra Santa. *Correio Paulistano*, São Paulo, 04-04-1906, p. 4.

O espectador, viajante ou quer que seja, munido de um bilhete de 1.<sup>a</sup> ou 2.<sup>a</sup> classe, adquirido pela ninharia de tres ou dois mil réis, vencerá toda essa immensa extensão de oito mil leguas refestelado commodamente num comboio que o transportará [...] numa velocidade phantastica de 96.000 kilometros por hora, ou sejam 1.600 por minuto! [...] Entra a pessoa na moderna Babylonia da rua Onze de Junho [...] e encontra-se de um momento para outro na velha *gare* de Kaifa. Adquire à entrada o seu bilhete de excursão e [...] aguardará o comboio, que *chegará* com uma pontualidade britannica. [...] Na 1.<sup>a</sup> classe, principalmente, o excursionista encontrará todas as commodidades necessarias, mobiliario fino, *puffs*, espelhos e, num plano superior, mesinhas para libações avulsas.

A um dado signal, os passageiros se encaminharão para o embarcadouro, onde estará encostado o comboio, de tamanho natural, composto de locomotiva, carro de bagagens e correio, tres carros-salões de 1.<sup>a</sup> classe [...], e finalmente, dois outros vagões de 2.<sup>a</sup> classe, todos illuminados a luz electrica. Embarcados os *excursionistas* e recebidos os bilhetos pelo guarda-trem, por-se-á o comboio em *movimento*.

Começa a illusão, que é a mais perfeita possivel, e que aumenta à proporção que o comboio ganha *distancia*.

O *viajante* ouve distinctamente o resfolegar da locomotiva galgando declives, sente o rangido aspero das rodas nas curvas e a trepidação que o sacode todo, emquanto pelas janellinhas de venezianas suspensas se lhe descortina aos olhos o panorama estupendo. [...]E depois de meia hora de uma viagem aprazivel através de terras extranhas que infundem no espirito um mysticismo salutar, despertando *reminiscencias* da patria e da familia, acha-se o *excursionista* onde? Em Jaffa dirão... Não, senhor. Na immensa Babylonia da rua Onze de Junho.<sup>29</sup>

O primeiro ponto que chama a atenção é a forma como o espectador é referido. Em diversos momentos do texto, o público é chamado de “viajante”, “excursionista” e “passageiro”. O próprio espetáculo é também chamado de “viagem” e “excursão”. A atração não está apenas nas vistas da Palestina, mas, talvez principalmente, na rara possibilidade que o espectador teria de sentir-se como se fosse um turista. Em segundo lugar, é preciso comentar a ênfase que o texto confere à ilusão que o espectador vivencia, a de estar em outro lugar que não o salão da rua Onze de Junho. E isso só é possível porque o aparelho lança mão de diversas estratégias para dar a sensação de uma imersão no ambiente da viagem. Tudo começa na compra da passagem, passando pela sala de espera, pela “chegada” do vagão, pelo funcionário que faz o papel de guarda-trem, os efeitos sonoros e a movimentação do carro.

---

<sup>29</sup> Respeitaremos a ortografia da época, reproduzindo os trechos tal como os encontramos nos documentos originais.

À respeito da origem do divertimento, o mesmo texto nos diz que, antes de vir para o Brasil, o Ferro Carril Asiático “obteve [sucesso] na exposição de Paris em 1900”. Mais adiante, vem a confirmação da natureza da atração: “A tela em que foi trabalhado com requintada arte o panorama da Terra Santa tem 30 metros de comprimento por 8 de largura e é movida em 9 cilindros.” Trata-se, portanto, de um panorama pintado em uma longa tela, que se desenrola pelas janelas do falso vagão.

Na famosa Exposição Universal de Paris, inaugurada em abril de 1900, havia vários panoramas e dioramas, empenhados em apresentar aos visitantes imagens das colônias francesas. Encomendada por uma companhia ferroviária, também estava presente no evento a atração “Panorama Transiberiano”, que consistia na ilusão de uma viagem de trem de Moscou a Pequim. Os espectadores permaneciam sentados, enquanto telas pintadas se desenrolavam nas janelas do vagão de trem que estava, na verdade, parado.<sup>30</sup>

Foi só depois de passar por São Paulo que a atração foi para o Rio de Janeiro, instalando-se no Pavilhão Internacional (Avenida Central, 154), empresariado por Pascoal Segreto. Essa avenida era considerada o “símbolo maior das reformas urbanas de Pereira Passos, [que] desde cedo [...] atraiu o interesse dos exibidores [de cinema], sequiosos de conquistar o abastado público frequentador da região”.<sup>31</sup> Lá permaneceu de julho de 1906 até abril de 1908. Primeiro (de 7 de julho de 1906 até 26 de janeiro de 1907) exibiu o mesmo programa que os paulistas viram, “Viagem à Palestina” e, depois (de fevereiro a setembro de 1907), a “Viagem à Volta do Mundo”. Em seguida, sob o nome de Estrada de Ferro Mundial (de outubro de 1907 até abril de 1908), no mesmo Pavilhão Internacional, foram realizadas as chamadas “Viagens à volta do mundo em 25 minutos”, que iam de Buenos Aires ao Japão.

---

<sup>30</sup> TOULET, Emmanuelle. “Cinema at the Universal Exposition, Paris, 1900”. In: *Persistence of Vision*, no. 9, 1991, p. 18.

<sup>31</sup> MORAES, Julio Lucchesi. *Sociedades culturais, sociedades anônimas: distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890 – 1922)*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História: São Paulo, 2014, p. 272. A prefeitura de Pereira Passos (1902-1906), como se sabe, foi responsável pelo alargamento das ruas da então capital federal. Foi ele que criou o marco que foi a Avenida Central, essencial no processo de estabelecimento das primeiras salas fixas de cinema. Melo e Souza, citando um dos memorialistas cujas lembranças utiliza em seu livro, mostra a importância desta avenida entre 1908 e 1910, quando ela passou a ser um local de encontro obrigatório da elite política e social do Rio (SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2004, p. 47.)

Cerca de três meses depois da estreia, dois jornais cariocas publicaram um texto longo e interessantíssimo sobre a atração, que começa com uma justificativa do sucesso do simulador nos “países cultos da Europa”.<sup>32</sup> O que é interessante notar é que a passagem do Ferro-Carril por São Paulo é ignorada. Sabemos que a capital paulista era mais provinciana e considerada culturalmente inferior.<sup>33</sup> Foi mais importante, então, salientar o ineditismo da atração e a aproximação da então capital federal com a Europa. Mais à frente, lemos que o panorama recebeu “a mais justa e lisongeira apreciação do público inteligente e civilizado”. Segundo a descrição, o aparelho causa a “completa illusão de se estar viajando em trem de ferro, a grande distancia e velocidade”, o que, por aparecer aqui como um aspecto positivo do simulador, mostra a eficácia que este teve em reproduzir a sensação de tomar parte no que havia de mais moderno na época.

Ao final, a sensação de ter feito uma viagem real quando na verdade o espectador tinha assistido ao panorama é reiterada pelas seguintes palavras: “grandiosa novidade, que constitue um mecanismo original e engenhosissimo e que reputamos a melhor e a mais util diversão da actualidade”. Fica claro o desejo de afirmação do simulador por meio de seu enobrecimento. “Ser identificado como moderno” no Brasil da época, estava ligado, segundo Sevcenko, a “uma obrigatória associação com símbolos cosmopolitas, em especial aqueles que conotam origem europeia ou norte-americana, consolidando a prática *chic* de ser *snob*”.<sup>34</sup> A atração, por ter sido apreciada na Europa, é descrita como culta, civilizada e atualizada. E, assim, o jornal a defende como digna da atenção da elite carioca.

A revista *O Malho* publicou alguns anúncios do Ferro-Carril, nos quais se pode ver a ênfase à “pontualidade britânica”, que vimos no texto que descrevia a atração em São Paulo: uma longa lista dos horários precisos de “saída” dos “trens”, que podemos observar no recorte reproduzido abaixo. A aniquilação do espaço e do tempo que a estrada de ferro instaurou<sup>35</sup> ganha aqui um caráter extremo: é possível percorrer oito mil léguas em apenas 30 minutos.

---

<sup>32</sup> MARAVILHOSO espetáculo. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 30-09-1906, p. 5; Idem. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3-10-1906, p. 4

<sup>33</sup> SOUZA, José Inácio de Melo. *Op. Cit.*, p. 44.

<sup>34</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Op. Cit.*, p. 534.

<sup>35</sup> Segundo Schivelbusch, a ferrovia foi responsável pela aniquilação do “tradicional *continuum* do espaço-tempo que caracterizava a tecnologia dos transportes antigos”. Aniquilação que também caracteriza outras tecnologias modernas como o telégrafo, o telefone e o cinema. Ver:



**Ferro Carril Asiatico**  
**VIAGEM A' TERRA SANTA**  
**3 MIL LEGUAS EM 30 MINUTOS**  
**IDE VER A MAIOR MARAVILHA DO SÉCULO**

Todos os dias de 1 da tarde ás 4.30 e das 7 ás 12 da noite.

**AVENIDA CENTRAL 154**

**TARIFAS -- VIAGEM ATÉ JERUSALÉM**

1ª classe adultos . . . .	3\$000
idem crianças . . . .	1\$000
2ª classe adultos . . . .	2\$000
idem crianças . . . .	\$500

*Observação -- Para collegios e familias particulares, orga-nizam-se trens especiais a preços convenciona-dos.*

**HORARIO**

Haverá diariamente trens diurnos e nocturnos

Os diurnos começarão a correr a 1 hora da tarde, de 55 em 55 minutos do modo seguinte:

1- trem 1 da tarde
2- trem 1.55 .. "
3- trem 2.10 .. "
4- trem 2.45 .. "
5- trem 3.20 .. "
6- trem 3.55 .. "
7- trem 4.30 .. "

Os trens nocturnos começam a correr ás 7 horas da noite, assim:

1- trem ás 7
2- " ás 7.05
3- " ás 8.20
4- " ás 9
5- " ás 9.40
6- " ás 10.15
7- " ás 10.50
8- " ás 11.25
9- " ás 12

*O Malho*, Rio de Janeiro, 22-09-1906, ano 5, nro. 210, p. 6.

De 04 de fevereiro a 26 de setembro de 1907, os anúncios cariocas referentes ao Ferro-Carril Asiático passam então a promover uma outra atração do mesmo tipo. Agora os visitantes do Pavilhão Internacional teriam a possibilidade de fazer uma "Viagem à volta do mundo", que passava pelos seguintes lugares: Argentina, Chile, California, Japão, China, Índia, Egito, Áustria, Grécia, Itália, Espanha, Argel, Nova Iorque.<sup>36</sup> Mais uma vez, aparece a ideia de tornar a viagem algo mais acessível: "Os senhores querem viajar, conhecer mundos, passear capitães, e gastar pouco dinheiro? Nada mais fácil. Vão alli à estação do Ferro Carril Asiático, na Avenida Central, tomem uma passagem de 1ª classe, por dois mil reis (!) e aí está..."<sup>37</sup>

A partir de 14 de outubro de 1907 passamos a encontrar anúncios que divulgam uma outra

viagem mundial bastante similar, no mesmo Pavilhão da Avenida Central. É a Estrada de Ferro Mundial, que realizou as chamadas "Viagens a volta do mundo em 25 minutos". Até o dia 6 de abril de 1908 é possível encontrar referências a essa atração, um panorama que mostrava as vistas de uma viagem de Buenos Aires até o Japão.<sup>38</sup>

Como vimos, essas atrações foram instaladas em lugares nobres de São Paulo e do Rio de Janeiro, e estiveram ligadas à instrução, diversão e religião. Seus anúncios e comentários da imprensa enfatizaram com frequência seu conforto, citando a ventilação dos carros,

---

SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The Railway Journey: the industrialization of time and space in the 19th Century*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986, p. 36.

<sup>36</sup> *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06-06-1907, p.8.

<sup>37</sup> *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18-03-1907, p. 2. Agradecemos à pesquisadora Danielle Crepaldi Carvalho por ter chamado nossa atenção para este anúncio.

<sup>38</sup> *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 21-11-1907, p. 8. Apesar de algumas diferenças (como o título e a duração), é possível que exhibisse os mesmos painéis da atração anterior, apenas alterando alguns aspectos para parecer uma novidade e chamar a atenção do público.

por exemplo, o que nos remete aos esforços que empresários e parte da imprensa estavam empreendendo na época no sentido de melhorar a reputação desses espaços de divertimento, elevando seu status aos olhos da elite. Era, em resumo, uma diversão familiar, que buscava reproduzir alguns dos aspectos ligados aos transportes modernos: velocidade, pontualidade, novidade e civilidade.

### Auto-Tours e os filmes do tipo *phantom ride*

O Auto-Tours teve três temporadas diferentes, passando pelo Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, de março de 1907 a maio de 1908. Aparentemente, como veremos adiante, a atração, então sob o título de Cinema-Automóvel, retornou ao Rio, de julho até agosto de 1908. A primeira instalação no Rio de Janeiro permaneceu no número 27 da Praça Tiradentes pelo menos de 20 de março de 1907 até o dia 31 do mesmo mês, exibindo vistas cinematográficas das cidades estadunidenses de Nova Iorque, São Francisco e Washington, percorridas em automóvel.

Logicamente, não havia diferença entre 1ª e 2ª classes, como era o caso dos trens do Ferro-Carril, já que se tratava de um automóvel. Vejamos estes dois anúncios:

<p><b>FERRO-CARRIL ASIÁTICO</b></p> <p><b>ALTA NOVIDADE</b></p> <p>VIAGEM À VOLTA DO MUNDO</p> <p>Vistas de paisagens e clámax, dos principais portos e cidades do mundo</p> <p>Exibição Instructiva</p> <p>TABELA DAS ENTRADAS</p> <table> <tr> <td>1ª classe</td> <td>25000</td> </tr> <tr> <td>2ª classe</td> <td>15000</td> </tr> <tr> <td>3ª classe</td> <td>1500</td> </tr> <tr> <td>4ª classe</td> <td>500</td> </tr> </table> <p>Diariamente de 1 às 5 da tarde e das 7 às 11 da noite</p> <p><b>AVENIDA CENTRAL 154</b></p>	1ª classe	25000	2ª classe	15000	3ª classe	1500	4ª classe	500	<p><b>AUTO-TOURS</b></p> <p><b>27 - Praça Tiradentes - 27</b></p> <p>Junto ao MOULIN ROUGE</p> <p><b>HOJE HOJE</b> <b>e todas as noites</b></p> <p>Surpreendente novidade para esta capital</p> <p>As cidades de <b>New-York</b> <b>S. Francisco da California</b> <b>Washington</b></p> <p>percorridas em automó- vel.</p> <p><b>EFEITO SURPREHENDENTE</b> <b>Ilusão completa</b></p> <p>Todas as noites, das 7 1/2 à meia- noite. Aos domingos, das 2 da tarde à meia- noite.</p> <p><b>PREÇOS</b></p> <table> <tr> <td>Adultos</td> <td>15000</td> </tr> <tr> <td>Crianças</td> <td>5000</td> </tr> </table>	Adultos	15000	Crianças	5000
1ª classe	25000												
2ª classe	15000												
3ª classe	1500												
4ª classe	500												
Adultos	15000												
Crianças	5000												

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31-03-1907, p. 16. Acervo/CPDoc JB.

No interessante recorte acima, podemos ver os anúncios da “Viagem à volta do mundo”, do panorama Ferro-Carril Asiático, e do passeio de automóvel do Auto-Tours, lado a lado. Mais do que as diferenças (de preço e horário de exibição), o recorte nos faz pensar sobre as semelhanças entre os aparelhos. Os anúncios mostram que, ao contrário do que se pode

pensar, os simuladores de viagem não tiveram uma evolução linear, com o cinematográfico substituindo o panorâmico. As duas atrações, na verdade, competiam pelo mesmo público, interessado nas novidades estrangeiras e desejoso por tomar contato com vistas de lugares distantes. Não fica nem mesmo explícito que as vistas eram cinematográficas, no caso do Auto-Tours. Até mesmo as palavras utilizadas para descrever a atração, como “ilusão completa”, também eram, como vimos, usadas para fazer referência ao Ferro-Carril.

Outra semelhança está na busca por legitimação no sucesso que as atrações teriam obtido no estrangeiro. Mas, como podemos perceber por uma nota, publicada por ocasião da estreia do Auto-Tours no Rio de Janeiro, enquanto o panorama ferroviário buscava amparo no sucesso europeu, a atração cinematográfica buscava-o na reputação norte-americana: “É esta uma das ultimas invenções do genio americano, digna de ser vista e apreciada pelos amadores de novidades”.<sup>39</sup> É importante chamar a atenção para esse esforço por legitimação, dado que o automóvel é (e era na época) muito associado aos Estados Unidos. Foi em 1908 que a Ford lançou o famoso Modelo T, que participou da popularização desse meio de transporte. Em nosso país, “era como uma modalidade esportiva que os carros eram encarados em suas primeiras aparições na cena urbana [...], o que contribuiu de forma decisiva para sua instantânea identificação com o clímax da modernidade”.<sup>40</sup> A imprensa brasileira, portanto, relacionou o Auto-Tours a uma nação que procurava se associar ao moderno via inovações tecnológicas – uma delas, o carro e outra, o cinema.

A atração foi depois para São Paulo, instalando-se no Salão Progredior, que ficava no número 38 da Rua Quinze de Novembro, de 19 de julho até pelo menos 18 de agosto de 1907. Na nota reproduzida abaixo, há um maior detalhamento do Auto-Tours, com referência ao fato das vistas serem cinematográficas:

---

<sup>39</sup> *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20-03-1907, p. 2.

<sup>40</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Op. Cit.*, p. 558.



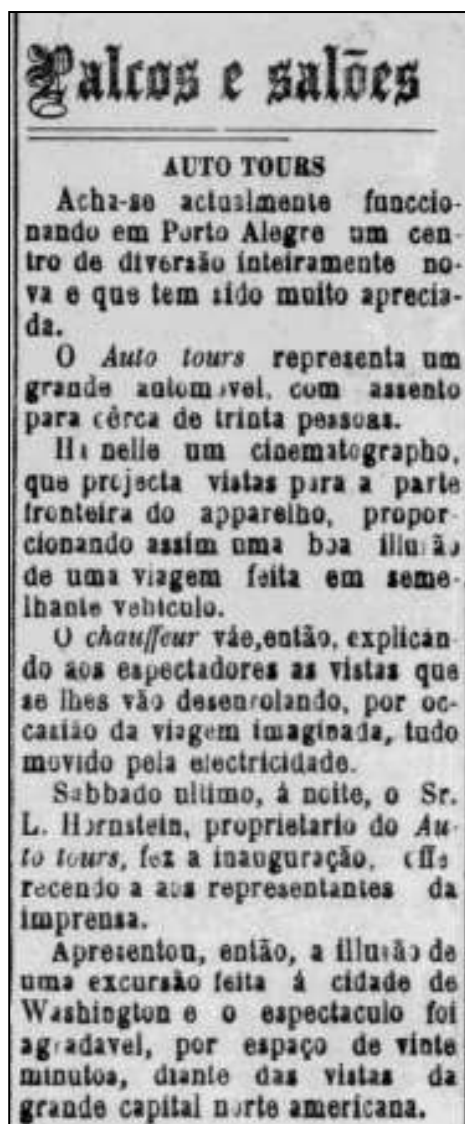
*Correio Paulistano*, São Paulo, 21-07-1907, p. 5.

Em primeiro lugar, tomamos conhecimento também de outros aspectos da simulação: há efeitos sonoros e jatos de vento lançados contra os espectadores. A partir da descrição acima também podemos imaginar o tipo de imagem exibida. Eram, muito provavelmente, filmes do tipo *phantom ride*, dado que são descritas como “apanhadas mesmo de um automovel em movimento”. A ênfase para as “surpresas e sobressaltos” do passeio sugere que uma das principais atrações do aparelho estava justamente na possibilidade do espectador tomar contato com a excitação sensorial do tráfego moderno. Era comum que esses filmes, sobre os quais falaremos mais adiante, tomados de veículos em movimento, usassem determinados tipos de vistas, como a passagem por túneis ou pontes, que enfatizavam o fato de que o espectador podia compartilhar seu ponto de vista com o do veículo.

Como dissemos, o Auto-Tours também passou por Porto Alegre, tendo sido instalado no Hotel Brazil, que ficava no número 327 da importante Rua dos Andradas, de 18 de abril até pelo menos 29 de maio de 1908. A atração consistia no mesmo passeio de automóvel pelos Estados Unidos, no qual “o espectador assiste ao panorama de cidades e outras vistas de sensação”.<sup>41</sup> Parece, então, ter sido um típico programa de variedades, que misturava *phantom rides* com vistas panorâmicas, do mesmo tipo a que se podia assistir nos *Hale's Tours*.

<sup>41</sup> *Correio do Povo*, Porto Alegre, 19-04-1908, p. 2 apud TRUSZ, Alice. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre, 1861-1908*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História: Porto Alegre, 2008.

Alguns aspectos do simulador podem ser inferidos do recorte abaixo:



*A opinião pública*, Pelotas, 24-04-1908, p. 2.

Nota-se a pequena quantidade de pessoas que o carro comportava por vez, o que nos ajuda a ter ideia do tamanho da sala de projeção: muito maior que um carro para 4 pessoas, mas certamente menor que muitos salões fixos que instalar-se-ão nesta e em outras cidades no período. Se fosse grande demais, certamente a ilusão perderia sua força. Outro elemento interessante é que o próprio exibidor parece ter feito o papel de condutor, seguindo a tradição dos conferencistas de viagens, comuns nas projeções da lanterna mágica. Fica clara, nesse texto, a novidade do aparelho, que não teve precedentes na cidade. Segundo Trusz, a imprensa local teve dificuldades até mesmo em encontrar palavras para se referir ao simulador.<sup>42</sup>

Depois de exhibir filmes de Washington, o *Auto-Tours* passou a levar seus espectadores para uma viagem imaginária a São Francisco, programa que permaneceu em cartaz de 4 a 17 de maio de 1908.<sup>43</sup> A

partir do dia 18 de maio, ao que parece, os filmes exibidos passaram a ser vistas de Nova Iorque, incluindo a ponte do *Brooklyn*, como havia sido nas outras cidades.

Mas como eram os filmes vistos pelos espectadores no interior do *Auto-Tours*? Os *tours* simulados são, assim como o primeiro cinema em geral, também definidos pelo programa de variedades, mas com uma especificidade: a seleção dos filmes obedecia, é claro, ao objetivo da atração, que era imitar uma viagem. Na tela, que simulava uma

<sup>42</sup> TRUSZ, Alice. *Op. Cit.*, 225.

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp. 228, 229.

janela para o exterior do veículo, os espectadores assistiam a filmes de um dos gêneros mais populares do primeiro cinema, o travelogue, ou filme de viagem. Esses filmes, geralmente de curta metragem, lidavam com temas e formas diversos que iam desde vistas de cidades distantes até filmes de ficção.<sup>44</sup>

Um dos subgêneros mais importantes do travelogue foi o *phantom ride*, que surgiu já no final do século XIX. Esses filmes eram produzidos a partir da dianteira ou traseira de veículos em movimento. Os trilhos que apontam para o horizonte, os postes telegráficos que passam rapidamente e todos os outros objetos em quadro, que servem de marcação para o fluxo do movimento, sugerem para o espectador uma posição especial: a de *passageiro*<sup>45</sup> da viagem representada na tela.

A respeito da simulação de viagem a São Francisco, que ocorria no interior do Auto-Tours, a partir de um anúncio publicado no *Correio do Povo*, Trusz comenta que

o espectador não só teria a oportunidade de conhecer uma outra cidade norte-americana, mas uma cidade que não mais existia, que já era passado, pois havia sido destruída por um desastre natural. [...] O filme em questão já não era mais uma simples vista turística [...], mas também um documento histórico que fazia referência a uma grande catástrofe e suas consequências sobre a vida de uma grande cidade, tema muito apreciado na época.<sup>46</sup>

Como se sabe, a cidade de São Francisco foi assolada, em 18 de abril de 1906, por um terremoto e diversos incêndios. Foram mais de 3.000 mortos e pelo menos 200.000 desabrigados. O curta *A trip down Market Street before the fire*<sup>47</sup> (Irmãos Miles, 1906), filmado apenas 4 dias antes do desastre, pode nos servir como exemplo. Além de ter as principais características do subgênero do *phantom ride*, nosso interesse pelo filme reside na suposição de que este tenha sido exibido nos Auto-Tours.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> MUSSER, Charles. "The travel genre in 1903-1904: moving towards fictional narrative". In: ELSAESSER, Thomas (Ed.). *Early cinema: space, frame, narrative*. British Film Institut, 2008, p. 123.

<sup>45</sup> Foi o pesquisador Charles Musser que cunhou a expressão "espectador como passageiro", *viewer-as-passenger*, no original (MUSSER, 1990, p. 429).

<sup>46</sup> TRUSZ, Alice. *Op. Cit.*, p. 228.

<sup>47</sup> Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/00694408>. Acesso em: 14/07/2015>.

<sup>48</sup> Suposição baseada na seguinte descrição de época sobre a vista da cidade de São Francisco no Auto-Tours em Porto Alegre: "única ocasião para o público desta capital ver como foi esta grande cidade antes do terremoto, percorrida em automóvel". *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 13, no. 102, domingo, 03/05/1908, p. 3 *apud* TRUSZ, Alice Dubina. *Op. Cit.*, p. 228. *A trip down Market Street before the*



*A trip down Market Street before the fire* (Irmãos Miles, 1906) Disponível em: <https://archive.org/details/TripDownMarketStreetrBeforeTheFire> (Acesso em: 14/07/2015).

O filme, que dura cerca de 11 minutos, mostra a vista tomada de uma câmera posicionada em um bonde elétrico. O que vemos é essa rua, *Market Street*, uma das mais importantes da cidade de São Francisco, dias antes do grande terremoto que destruiu parte de seus edifícios. O ponto de vista da câmera coincide com o da dianteira do bonde. Diversos carros vêm e vão, não sabemos de onde. Para o espectador, são constantes surpresas. Esse efeito, produzido pelo filme, é potencializado pelo local de exibição, no caso de ser um simulador de viagens.

---

*fire* foi anunciado, na época, como tendo sido produzido especialmente para os *Hale's Tours*. Mas, depois do terremoto, a demanda por imagens de São Francisco foi tão grande que os irmãos Miles criaram um programa de duas horas para ser acompanhado por um conferencista, que rodou o país e obteve grande sucesso. Sobre a produção do filme, ver: KIEHN, David. "A trip down Market Street before the fire". *Library of Congress*. Disponível em: <http://www.loc.gov/programs/static/national-film-preservation-board/documents/Trip%20Down%20Market%20Street.kiehn.pdf>. Acesso em: 12/07/2015.

Segundo David Kiehn, responsável pela recente datação do filme, “os automóveis são menos em número do que ao primeiro olhar, já que muitos deles passam, circundam o bonde e passam novamente. Um carro, [...] identificado pela placa de licença número 4867, passa 6 vezes”.<sup>49</sup> Além desse carro, há diversos outros momentos em que é possível perceber veículos circundando nosso bonde, o que sugere que os irmãos Miles tenham orquestrado uma encenação para fazer a *Market Street* parecer mais movimentada e moderna do que de fato era.

Em vários momentos, pedestres passam muito perto de outros veículos, o que dá a impressão de que eles não são atropelados por pouco. Sabemos que era comum, nos *tours* simulados, que os efeitos sonoros fossem combinados aos eventos exibidos na tela.<sup>50</sup> Não é improvável que, no caso de uma projeção com a presença de um conferencista, este chamasse a atenção da plateia para isso, estimulando a ansiedade dos espectadores em relação aos perigos do tráfego moderno. O que é “fantasma” nos filmes de *phantom ride* - ou seja, o ambiente do seu ponto de vista - aparece materializado nos simuladores de viagem através da cenografia, de uma encenação que podia contar com atores, ruídos e movimentos reais, mas também e, talvez principalmente, por meio do endereçamento ao corpo do espectador.

Quando o bonde no qual a câmera está instalada chega ao final da avenida, ele gira em seu próprio eixo e o que, por fim, a câmera passa a enquadrar é um contra-plano da *Market Street*, no qual vemos o caminho que acabamos de “percorrer”. Várias crianças nos surpreendem. Provavelmente esses meninos, vendedores de jornais, estavam atrás (ou nas laterais) do bonde, curiosos pelo evento de filmagem da rua. E, aqueles que os produtores buscavam esconder, finalmente aparecem, pulando, sorrindo, levantando seus chapéus.

---

<sup>49</sup> “The automobiles are fewer in number than at first glance, since many of them drive by, circle around, and drive by again. One car [...] identified by license plate number 4867, circles six times”. David Kiehn. *Op. Cit.*

<sup>50</sup> Sobre o uso de efeitos sonoros nas exibições de filmes de viagem, ver: RABINOVITZ, Lauren. “Bells and Whistles’: The Sound of Meaning in Train Travel Film Rides”. In: ABEL, Richard; ALTMAN, Rick (Eds.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.



*A trip down Market Street before the fire* (Irmãos Miles, 1906) Disponível em:  
<<https://archive.org/details/TripDownMarketStreetrBeforeTheFire>> (Acesso em: 14/07/2015).

Trânsito caótico de carros, bondes, cavalos, bicicletas, pedestres, avenidas largas cheias de numerosos anúncios, olhares curiosos, crianças vendendo jornais e a própria velocidade do trajeto. São todos signos da modernidade que desorientava ao mesmo tempo que encantava o indivíduo, cada vez mais bombardeado por estímulos diversos. A experiência da vida pública estava se transformando, criando novos perigos e desejos. Um deles, o de consumir esses signos, mesmo que, nos países periféricos, a única forma de acesso fossem as imagens.

Também passou pelo Pavilhão Internacional do Rio de Janeiro, de 21 de julho de 1908 até pelo menos 08 de agosto do mesmo ano, um aparelho aparentemente muito similar aos Auto-Tours, sob o nome de Cinema-Automóvel. As descrições dessa atração e as datas em que seus anúncios aparecem nos jornais cariocas apontam para a possibilidade de ter sido o mesmo Auto-Tours, anunciado como novidade. Em alguns anúncios, inclusive,

aparece o nome dessa atração entre parêntesis.<sup>51</sup> Outros dizem que as viagens simuladas têm como “destino” as principais cidades da América e da Europa, o que nos faz imaginar que outros filmes possam ter sido incluídos no programa original, para agradar àqueles que já tinham visto a atração em sua primeira temporada na cidade.<sup>52</sup>

Segundo Alice Gonzaga, o Cinema-Automóvel teria sido patenteado como “Auto-Brasil” pelo empresário Emilio Guimarães.<sup>53</sup> Mas seu pedido de patente não menciona a pretensão de instalar o aparelho no Pavilhão Internacional, tampouco tem como objetivo exibir vistas americanas ou europeias. Pelo contrário, o texto diz que “a invenção tem por fim a propaganda geral dos melhoramentos e embelesamento d’esta Capital e mais estados do Brazil pela aplicação de fitas cinematographicas tomadas n’um automovel em passeio pelas ruas”.<sup>54</sup>

O Auto-Brasil é descrito então como um aparelho que dará a ilusão de movimento a partir da união entre a projeção de filmes e o movimento do carro, incluindo a sensação de curvas e a trepidação do motor. Sobre os filmes, a patente diz que o aparelho projetaria filmes que, quando exibidos, “parece[m] correr para cima do espectador, mostrando assim em toda sua extensão os pontos de passagem do automovel operado”.<sup>55</sup> Parece-nos acertado, por todas essas informações, sugerir que a intenção fosse a de projetar filmes do tipo *phantom ride*.

Na sala onde seria instalado, haveria telas pintadas “sem fim”, “telas estas que terão um movimento continuo em sentido inverso a carreira do automóvel”.<sup>56</sup> Este procedimento dialoga com a tradição dos panoramas, sugerindo que o Auto-Brasil fosse um aparelho híbrido, que unia imagens cinematográficas e imagens pintadas à mão.

---

<sup>51</sup> Como em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08-08-1908, p. 15.

<sup>52</sup> *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 21-07-1908, p. 8, por exemplo.

<sup>53</sup> Cf. GONZAGA, Alice. *Op. Cit.*, p. 277.

<sup>54</sup> CINEMATECA BRASILEIRA (Org.). Coleção de memoriais descritivos acompanhando pedidos de privilégios e patentes de invenções relacionadas com o meio cinematográfico. Fornecida por José Inácio de Melo Souza a partir de pesquisa no Arquivo Nacional. Pasta D1329f, 18 de maio de 1907, p. 1.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 2-3.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 3.

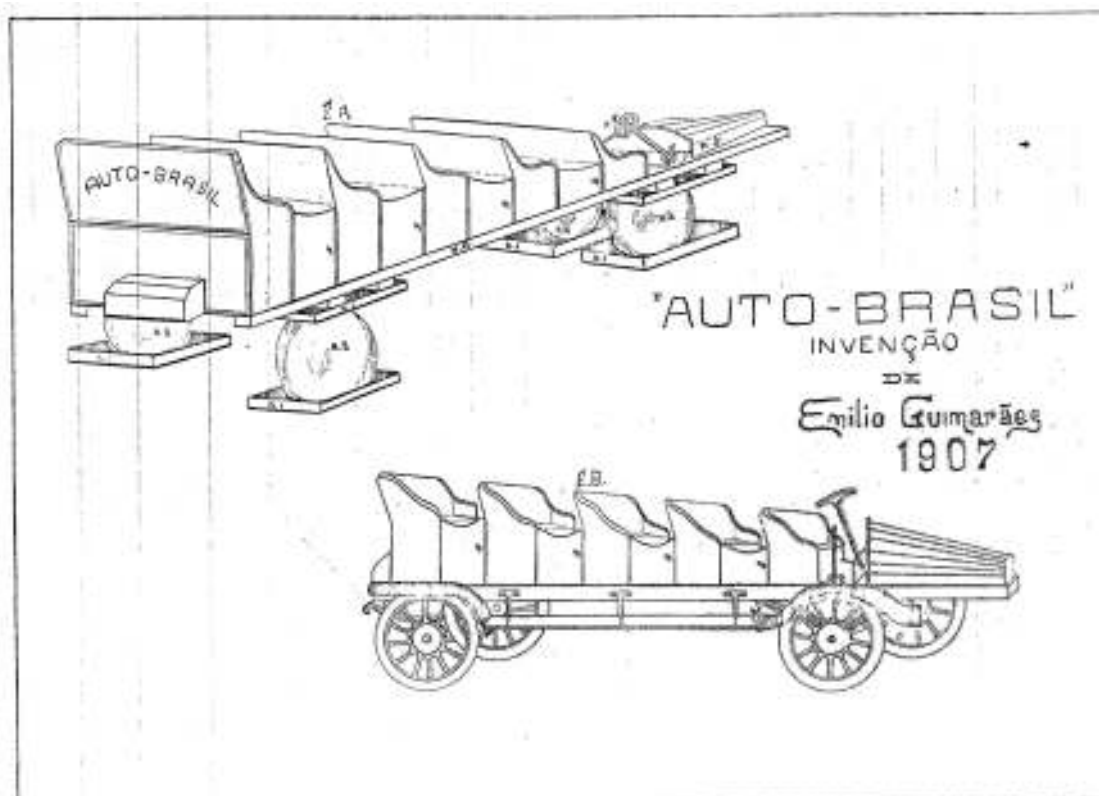


Ilustração que acompanha o pedido de patente do “Auto-Brasil”<sup>57</sup>.

Observando a ilustração, podemos supor que o aparelho pudesse comportar de 10 a 15 pessoas, muito menos que as descrições dos Auto-Tours que, conforme as fontes, faziam sentar cerca de 30 espectadores-passageiros. É interessante notar, também, que há um assento na dianteira do veículo, com um volante, o que sugere a intenção de Guimarães de ter um condutor durante as “viagens”.<sup>58</sup>

Toda essa excursão nos permite dizer, então, que os Auto-Tours e sua segunda versão, o Cinema-Automóvel, foram um tipo de sala de cinema diferente do que o público estava acostumado a ver. Não obstante, seguia a tradição dos panoramas que utilizavam telas pintadas para criar a impressão, no espectador, de estar tomando parte em uma viagem por lugares distantes. Foram também muito próximas de sua matriz original, os *Hale's Tours* americanos, tendo lançado mão, como estes, de diferentes estratégias ilusionistas,

<sup>57</sup> *Idem*, p. 10. Agradecemos a Alexandre Miyazato, bibliotecário da Cinemateca Brasileira, pela digitalização do documento e por todo seu auxílio durante esta pesquisa.

<sup>58</sup> Sendo apenas uma ilustração para obtenção da patente, não nos permite afirmar que esteja mesmo ligada ao Cinema-Automóvel.

como o uso de efeitos sonoros, filmes do tipo *phantom ride*, salas pequenas e a presença de um condutor para explicar as paisagens reproduzidas na tela.

### **Os simuladores de viagem no Brasil: atrações dignas do “público civilizado”**

Até cerca de 1905, nos Estados Unidos, quando surgiram os *nickelodeons*, os filmes eram exibidos em contextos tão diversos como teatros de *vaudeville*, parques de diversão, conferências de viagem e muitos outros. A programação era sempre definida pelo exibidor responsável e o critério para a sua definição era o formato de variedades. Mesmo durante a era dos *nickelodeons* e avançando pelos anos 1910, a “sequência [de filmes] era arranjada do modo o mais diversificado possível, [...] enfatizando seus inconstantes climas e estilos de representação”.<sup>59</sup> Em oposição às artes tradicionais, que exigiam a contemplação e a concentração, o formato de variedades do primeiro cinema, refletindo as transformações que a urbanização e a industrialização tinham causado na percepção, estimulava e “mobilizava a atenção do espectador através de uma série descontínua de atrações, choques e surpresas”.<sup>60</sup>

Os *tours* simulados são, portanto, um exemplo da diversidade de formas de exibição de imagens em movimento do período; por serem muito diferentes do que costumamos chamar de “sala de cinema”, conformaram uma espécie de combinação de aparelho de parque de diversões com projeção de filmes, da qual o espectador era parte essencial na construção da ilusão. Nos simuladores de viagem, ao contrário da sala tradicional, os presentes são estimulados a olhar para o cenário e interagir, seja uns com os outros, seja com os atores que eventualmente façam parte da encenação.

Os *Hale's Tours*, entretenimento barato ligado às classes baixas dos Estados Unidos, permaneceu excluído das histórias do cinema até os anos 1970.<sup>61</sup> Muito diferente disso, parece que os simuladores de viagem fizeram parte, no Brasil, de uma elevação da sala de

---

<sup>59</sup> “their sequence was arranged in the most random manner possible [...] emphasis on diversity, its shifting moods and styles of representation”. HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991, p. 29.

<sup>60</sup> “mobilization of the viewer’s attention through a discontinuous series of attractions, shocks, and surprises”. *Ibidem*.

<sup>61</sup> GAUTHIER, Philippe. “The movie theater as an institutional space and framework of signification: Hale’s Tours and film historiography”. In: *Film History* 21, no. 4, 2009.

cinema a um espaço digno da presença da elite. Como buscamos explicitar na análise de comentários de época sobre o Ferro-Carril Asiático e os Auto-Tours, o sucesso que as atrações tiveram nos Estados Unidos e Europa, independente das classes sociais que lá a frequentavam, foi o suficiente para divulgá-las como atrações próprias para o público “inteligente e civilizado”. Os simuladores de viagem que por aqui passaram foram vistos frequentemente como formas de participação de nosso país no que havia de mais moderno na época. Não podemos deixar de lembrar da máxima “o Rio civiliza-se”, cunhada pelo literato da Belle Époque carioca Figueiredo Pimentel, que diz muito do desejo que a elite carioca passou a ter nesse momento de mostrar-se, por meio de uma “espetacularização social e cultural”, como parte de uma cidade cosmopolita integrante da modernidade em curso nos países centrais.<sup>62</sup> Mas há nesse esforço, é claro, uma idealização de um progresso, que não se tinha e que se buscava atingir.

Do mesmo modo que a encenação fez parecer, no filme *A trip down Market Street before the fire*, que a cidade de São Francisco tivesse um trânsito mais intenso de automóveis do que de fato tinha, os simuladores de viagem criaram uma espécie de cena, na qual os espectadores tomavam parte como se fossem atores. Pois viviam, no espetáculo, a simulação de uma vida que não era deles. Os simuladores representaram, portanto, não só a possibilidade de viajar sem sair do lugar, como também o acesso à sensação de velocidade com a segurança que não se tinha nas ruas. Ansiedade e prazer, medo e curiosidade, todos esses sentimentos fazem parte da relação que se estabeleceu entre espectadores e essas atrações que buscavam o acesso à “coqueluche dos novos tempos”,<sup>63</sup> o turismo.

### Referências bibliográficas

ABEL, Richard (Ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. New York: Routledge, 2005.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. “Emulações do chic: o “Binóculo” de Figueiredo Pimentel e a instituição do hábito elegante de se ir ao cinema (1907-1908)”. In: *Luz e sombra no écran*:

---

<sup>62</sup> SOUZA, José Inácio de Melo. *Op. Cit.*, p. 44; CARVALHO, Danielle Crepaldi. *Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem: Campinas, 2014, p. 106.

<sup>63</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Op. Cit.*, p. 559.

- realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem: Campinas, 2014. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000935966>> (Acesso em: 20/11/2015).
- CINEMATECA BRASILEIRA (Org.). Coleção de memoriais descritivos acompanhando pedidos de privilégios e patentes de invenções relacionadas com o meio cinematográfico. Fornecida por José Inácio de Melo Souza a partir de pesquisa no Arquivo Nacional.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- FIELDING, Raymond. "Hale's Tours: Ultrarealism in the pre-1910 motion Picture". In: FELL, John L. (Ed.), *Film Before Griffith*. University of California Press: Berkeley and Los Angeles, California, 1983.
- GAUTHIER, Philippe. "The movie theater as an institutional space and framework of signification: Hale's Tours and film historiography". In: *Film History* 21, no. 4, 2009.
- GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.
- GUNNING, Tom. "The cinema of attractions: early film, its spectator and the Avant-Garde". In: ELSAESSER, Thomas (Ed.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, 1990.
- \_\_\_\_\_. "The Whole World Withing Reach': Travel images without borders". In: RUOFF, Jeffrey (Ed.). *Virtual Images: Cinema and Travel*. Durham: Duke University Press, 2006.
- \_\_\_\_\_. "The world as object lesson: cinema audiences, visual culture, and the St. Louis World's Fair, 1904". In: *Film History* 6, no. 4, 1994.
- HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.
- KIRBY, Lynne. *Parallel Tracks: the railroad and silent cinema*. Durham: Duke University Press, 1997.
- LOPEZ, Ana M. "Early Cinema and Modernity in Latin America". *Cinema Journal* 40, No. 1, Fall 2000.

- MORAES, Julio Lucchesi. *Sociedades culturais, sociedades anônimas: distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890 – 1922)*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História: São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-15062015-104429/pt-br.php>> (Acesso em: 20/11/2015).
- MORETTIN, Eduardo Victorio. “As exposições universais e o cinema: história e cultura”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 31, no. 61, 2011.
- MUSSER, Charles. *The emergence of cinema: the american screen to 1907*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. “The travel genre in 1903-1904: moving towards fictional narrative”. In: ELSAESSER, Thomas (Ed.), *Early Cinema, space, frame, narrative*. British Film Institute, 2008.
- RABINOVITZ, Lauren. “‘Bells and Whistles’: The Sound of Meaning in Train Travel Film Rides”. In: ABEL, Richard; ALTMAN, Rick (Eds.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Thrill Ride Cinema: Hale's Tours and Scenes of the World”. In: *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and American Modernity*. New York: Columbia University Press, 2012, pp. 66-95.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The Railway Journey: the industrialization of time and space in the 19th Century*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986.
- SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. In: NOVAIS, Fernando A. (Coordenador-geral); SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- TOULET, Emmanuelle. “Cinema at the Universal Exposition, Paris, 1900”. In: *Persistence of Vision*, no. 9, 1991.

TRUSZ, Alice Dubina. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre, 1861-1908*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História: Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15547>> (Acesso em: 20/11/2015).

### Periódicos:

Rio de Janeiro:

*Correio da manhã*

*Gazeta de Notícias*

*Jornal do Brasil*

*O Malho*

*O Paiz*

São Paulo:

*Correio Paulistano*

*Rio Grande do Sul*

*A Opinião Pública*

---

**Data de recepção do artigo:** 29 de Setembro de 2015

**Data aceitação do artigo:** 24 de Novembro de 2015

### Para citar este artigo:

DI GIACOMO, Carolina Azevedo. "O espectador como passageiro: os simuladores de viagem do primeiro cinema no Brasil (1906-1908)". *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, Dezembro de 2015, pp. 6-32. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/11>> [Consultado dd.mm.aaaa].

---

\* **Carolina Azevedo Di Giacomo** foi coordenadora do Cineclubes Equipe, grupo de estudos que, de 2006 a 2009, realizou sessões mensais seguidas de debate. Em 2013, foi selecionada como membro do *Collegium* da *Giornate del Cinema Muto*, em Pordenone, na Itália e, em 2014, apresentou trabalho sobre cross-dressing no primeiro cinema no *Stummfilm Festival* de Karlsruhe, na Alemanha. Atualmente, desenvolve a pesquisa de Iniciação Científica "O espectador como passageiro: os simuladores de viagem do primeiro cinema e a sua presença no Brasil", sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Morettin e financiamento da Fapesp, pela Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. E-mail: [ninagiacom@gmail.com](mailto:ninagiacom@gmail.com).

# Primeras exhibiciones audiovisuales en la ciudad de Zacatecas: Precine y cinematógrafo (1898-1930)

Daniel C. Narváez Torregrosa\*

**Resumen:** El presente artículo analiza de manera documentada los primeros años de la exhibición cinematográfica en Zacatecas. Los datos ofrecidos suponen una actualización de la bibliografía existente ya que se han consultado las fuentes documentales de los archivos locales. El artículo relata una parte importante del hecho cinematográfico de los orígenes, al tiempo que aporta nuevos datos para la historiografía del cine mexicano.

**Palabras clave:** historia, cinematógrafo, precine, Zacatecas.

---

## First audiovisual exhibitions in Zacatecas: precinema and cinema (1898-1930).

**Abstract:** This article analyzes in a documented way the first years of the cinematic exhibition in Zacatecas. The information offered by the author supposes an update of the existing bibliography providing an array of documentary sources obtained at local archives. The article reports an important chapter in the origins of the cinematic phenomenon, while it provides new information for the historiography of the Mexican cinema.

**Keywords:** history, cinematograph, pre-cinema, Zacatecas.

---

## Primeiras exibições audiovisuais na cidade de Zacatecas: Pré-cinema e cinematógrafo (1898-1930)

**Resumo:** Este artigo analisa a forma documentada nos primeiros anos de exibição cinematográfica na cidade de Zacatecas (México). Os dados apresentados são uma atualização da bibliografia, uma vez que tenha consultado fontes documentais de arquivos locais. O artigo relata uma parte importante do filme feito das origens, ao fornecer novos dados para a historiografia do cinema mexicano.

**Palavras chave:** história, cinematógrafo, Zacatecas. pré-cinema

## 1.- Introducción

**E**l cineasta francés Jean-Luc Godard se refirió a una manera “arqueológica o biológica”<sup>1</sup> de historiar el cine. Es un punto de vista acertado si se tiene presente el largo camino recorrido hasta llegar a la posibilidad de reproducir el movimiento gracias a la conjunción de innovaciones técnicas y al mecanismo mental conocido como efecto *phi* y que permite construir esa sensación de movimiento en nuestra mente.

En ese camino se encuentran aparatos rudimentarios como el Taumatropo, el zootropo o el Praxinoscopio; otros más elaborados como el panorama y el diorama y finalmente una gama de artilugios hermanados por la posibilidad de reconstruir el movimiento: Kinetoscopio, Cinematógrafo, Bioscopio, etc. Aparatos todos que se habían acercado a la sociedad por medio de exhibiciones públicas en barracones de feria, salones científicos o círculos sociales selectos.

Desde tiempos antiguos el ser humano ha tenido la necesidad de representar la realidad. Las pinturas rupestres son un claro ejemplo de esta necesidad primitiva de representar el mundo real.

Partiendo de las pinturas rupestres como origen de la representación más adelante surgieron inventos muy representativos e importantes para la evolución del precine. Uno de los inventos más relevantes en este campo fue la cámara oscura mencionada ya desde los tiempos de la Grecia antigua y recuperada en el Renacimiento por numerosos pintores, los cuales veían en ella una manera “original” de representación del mundo. Así, por ejemplo:

En la Holanda del siglo XVII, en pleno apogeo económico y gracias al alto grado de liberalismo en la creación científica y cultural se asistió a una serie de interesantes incorporaciones de los dispositivos ópticos tanto en la creación artística (baste recordar el empleo de la cámara oscura por parte de pintores como Van Goyen, Ruysdael, Fabritius o Vermeer), como en la ciencia.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> GODARD, Jean-Luc. *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid: Ediciones Alphaville, 1980, p.19.

<sup>2</sup> NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel C. "El placer del miedo. Los espectáculos de espectros hasta la llegada del cinematógrafo". En: AAVV. *Un art de d'espectres: màgia i esoterisme en el cinema dels primers temps*. Girona: Museu del cinema, 2010. p. 110.

En esta misma línea encontramos la linterna mágica inventada por Athanasius Kircher y utilizada principalmente para el ocio. Desde la tremulante luz de vela que iluminaba las linternas que portaban los primeros linternistas se llegó, en el siglo XIX, al empleo de una mezcla de gases y posteriormente a la incorporación de la electricidad. El manejo de las linternas mágicas y los efectos que podían lograrse con ellas motivó la aparición de completos manuales de uso en el que se explicaban las diferentes partes del dispositivo, la regulación de la intensidad lumínica y los efectos de transición entre imágenes.<sup>3</sup> Uno de los efectos innovadores fue el de la disolvencia que permitía, por medio del manejo de una linterna de doble o triple objetivo, crear efectos de transición espacio-temporales.

También los fabricantes de linternas mágicas comercializaban a través de sus catálogos aparatos de proyección, recambios de piezas y lotes de vistas agrupadas en función de una serie de modelos temáticos que serán los utilizados más adelante por el primer cinematógrafo, es decir: vistas de paisajes, actualidades y episodios religiosos e históricos.<sup>4</sup>

Posteriormente, la incorporación de los dioramas y panoramas representaban paisajes y buscaban internar al espectador en un medio natural o histórico dotado con un “efecto de realidad”, que radicaba en un continuo movimiento de lo expuesto en un medio pictórico.

La idea del panorama se debió al pintor Robert Barker y consistía en una pintura semicircular que ofrecía una visión de 360 grados. Barker inauguró en 1794 en Leicester Square un edificio en el que se albergaba esta nueva forma de ocio de masas. Una detallada descripción del efecto óptico del panorama y su estructura se puede encontrar en una obra contemporánea al gran momento que experimentó dicho espectáculo:

El panorama es una pintura circular expuesta de manera que el ojo del espectador, colocado en el centro y abarcando todo su horizonte, no encuentre sólo el cuadro que lo envuelve. La vista le

---

<sup>3</sup> Los manuales de uso más extendidos estaban editados en Gran Bretaña y Estados Unidos. Destacan: CHILD BAYLEY, Roger. *Modern magic lantern and their management*. Londres: L. Upcott and Gill 1869; MARCY, Lorenzo J.: *The Sciopticon manual, explaining lantern projections in general and sciopticon in particular*. Filadelfia: James A. Moore, Printer, 1877 y *The Art of projection and complete magic lantern manual*. Londres: E. A. Beckett, 1893.

<sup>4</sup> Entre ellos destacaban el catálogo McAllister: *Catalogue of Stereopticons, dissolving views apparatus and magic lanterns*. Nueva York: 1867; o el de la empresa Montgomery Ward & Co: *Magic lanterns and stereopticons*. Chicago: 1880; o el catálogo francés de Picart de 1890.

permite al espectador juzgar tamaños y distancias sólo por comparación [...] Cuando se ve un cuadro, por grande que sea, está limitado por un marco, un marco y lo que rodea al cuadro son puntos de referencia que advierten que no se está en presencia de la naturaleza, sino en presencia de su reproducción. Para establecer la ilusión, hace falta que el ojo encuentre por todas partes figuraciones hechas en proporción con tonos exactos y que, en ninguna parte, pueda desviarse la vista de objetos reales que servirían para establecer una comparación [...] Construimos una rotonda con tejado cónico (las primeras rotondas tenían 17 metros de diámetro y 7 metros de altura; después tuvieron hasta 50 metros de diámetro y 16 metros de altura); en el interior se eleva, en el centro, una plataforma aislada, de la altura de la mitad del edificio; es ahí donde se coloca el espectador, donde se forma un horizonte con determinado número de dibujos; acabado un dibujo, se pasa al siguiente. Los dibujos establecen una anticipación con el precedente de modo que las últimas líneas de uno son las primeras del siguiente; se obtiene así una ubicación exacta que impide toda confusión. Además, se sirve del nivel del paisaje para determinar la línea de horizonte.<sup>5</sup>

A partir de la idea original comenzaron a surgir numerosos derivados del dispositivo. Desde edificios construidos siguiendo la impronta de Barker hasta su adaptación a barracón de feria, uniéndose de esta manera a los diversos espectáculos audiovisuales que recorrían las principales ciudades de manera itinerante.<sup>6</sup> Esta dinámica se puede constatar tanto en Europa como en Norteamérica y en el caso de estudio de la ciudad de Zacatecas como se expone más adelante.

A finales del siglo XVIII, los espectáculos empezaron a fundamentarse en el movimiento como base para la representación buscando como objetivo último que el dinamismo fuera más auténtico. Posteriores inventos como el zootropo, el fantascopio y el praxinoscopio son ejemplos de artefactos que emulaban el movimiento para entretener.

Con el paso del tiempo tuvo lugar una revolución en el precine cuando surgió la fotografía, dando como resultado la invención de nuevos artilugios como el fusil fotográfico, el kinetoscopio o el vitascopio, ambos inventados por Thomas Alva Edison.

---

<sup>5</sup> BAPST, Germain. *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*. Paris: Imprimerie Nationale, 1891, pp. 8-9.

<sup>6</sup> Mayor información puede consultarse en NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel (coord.). *Los inicios del cine*. México D.F.: Plaza y Valdés Editores, 2004.

Por último es necesario recordar que el precine no fue solamente un hecho visual, sino que gracias al fonógrafo el sonido se incorporó a esta manera primitiva de representación de la realidad, acompañando los espectáculos de linterna mágica, por lo que esta combinación de imagen y sonido fue un paso determinante para la posterior incorporación del sonido en el cine.<sup>7</sup>

## 2.- Espectáculos pre-cinematográficos en Zacatecas

En la ciudad de Zacatecas, marco geográfico de este estudio y al igual que en ciudades de otros países, la presencia de estos artefactos fue notable.

El objetivo de este trabajo es recrear los primeros pasos del precine y el cine en la ciudad de Zacatecas. Esta tarea de reconstrucción se ha llevado a cabo consultando los fondos documentales del Archivo Histórico de Zacatecas, en concreto los referidos a Correspondencia General, Tesorería y los fondos de la Hemeroteca del Estado.

Gracias a las numerosas referencias hemerográficas, se puede constatar que los espectáculos audiovisuales tenían presencia dentro del ocio popular desde finales del siglo XIX. De manera que tras efectuar una consulta en estas fuentes se ha podido reconstruir la presencia de diversos tipos de espectáculos que forman parte de este grupo y en la medida de lo posible, puesto que desgraciadamente existen lagunas documentales o informativas, reconstruir la programación de películas exhibidas en las principales salas de cine de la ciudad, tal y como se ofrece en el Anexo con el que concluye el presente artículo. La información de los espectáculos cinematográficos se ha podido contrastar en la mayoría de los casos con los fondos de Correspondencia General y Permisos y Licencias, ya que los exhibidores enviaban peticiones al Gobernador del Estado para poder llevar sus espectáculos solicitando para ello fecha y lugar. En la mayoría de los casos referenciados se ha podido encontrar respuesta afirmativa y constancia efectiva de su presentación en la ciudad.

---

<sup>7</sup> La configuración de los espectáculos audiovisuales anteriores al cine es definida minuciosamente en MANNONI, Laurent. *Le grand art de la lumière et de l'ombre*. Paris: Éditions Nathan, 1994.

## 2.1.- Linterna mágica

La exhibición de vistas fue también parte de los espectáculos visuales en México, tal y como nos lo recuerdan artículos, publicados en la prensa nacional, que señalan las “hermosas y variadas vistas al natural de todas partes del mundo todas las noches”<sup>8</sup> o, por ejemplo, las sombras chinescas expuestas en el Teatro Orrin de Ciudad de México:<sup>9</sup>

DIVERSIONES PÚBLICAS.

CIRCO TEATRO ORRIN.- Magnífica temporada de 1902 Variada función todas las noches, á las ocho y tres cuartos. Jueves, domingos y días festivos habrá también función a las cuatro de la tarde.

Novedad de la temporada “Pantomima China” o noche en Pekín.

Las funciones de diferentes empresas fueron determinantes para la difusión de este tipo de espectáculos en todo el territorio nacional, como el “SALON VISTA ALEGRE.- [...] Empresa de vistas y patines” ubicado en la ciudad de Aguascalientes.<sup>10</sup>

El Salón Vista Alegre no era el único que lograba obtener entusiastas menciones en los impresos nacionales que se han encontrado. Otro local que logró reconocimiento popular fue el Salón Teatro Actualidades, perteneciente a la Empresa del Señor Guasco en la misma ciudad de Aguascalientes.<sup>11</sup>

Baste recordar brevemente que la exhibición de vistas tenía como objetivo trasladar al espectador a otros lugares, como París o Londres; proporcionar una mirada, lo mejor ilustrada, del mundo natural, o, mostrar temas selectos de alta moralidad, como “fue la tomada del natural y que se llama *El Auto de Fe*, de Irapuato”.<sup>12</sup>

En la ciudad de Zacatecas la presencia de espectáculo de linterna mágica y vistas era conocida desde mediados del siglo XIX. Debido al carácter itinerante de quienes

<sup>8</sup> *El hijo del Ahuizote*, Zacatecas, domingo 23 de enero de 1898, Tomo XIII, Año XII.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, Abril 27 de 1902, Tomo XVII, año XVII.

<sup>10</sup> *El republicano*, Aguascalientes, 1 de octubre de 1911, Tomo XLII, Nro. 40. Debido a la cercanía con Zacatecas, se puede apuntar la hipótesis de que esta compañía fuera distribuidora de espectáculos en el estado zacatecano, si bien al día de hoy no existen mayores datos.

<sup>11</sup> *Ibíd.*

<sup>12</sup> *El hijo del Ahuizote*, Zacatecas, Abril 27 de 1902, Tomo XVII, Año XVII, Nro. 808.

efectuaban estos espectáculos no se ha podido reconstruir la tipología de las vistas proyectadas. No obstante, la existencia de un periódico satírico dirigido a las clases ilustradas de la ciudad titulado precisamente *Linterna Mágica*, deja entrever que era un espectáculo conocido al menos por este sector de población.<sup>13</sup>

No obstante, se ha podido constatar información referida al año 1902. En el mes de mayo se registraron las primeras funciones de vistas a cargo de Emigdio Arias (19 de mayo). Días después, 30 de mayo, Ezequiel Salazar efectuó una exhibición de la cual queda constancia de pago de tasas al ayuntamiento de la ciudad.<sup>14</sup>

También en mayo, Pascual Ortega proyectó vistas en el Teatro Calderón sin que haya trascendido más información sobre su espectáculo.

En agosto del mismo año Hesiquio Salazar ofreció un programa de vistas los días 3 y 10 de agosto. Gracias a la información disponible se sabe que dichas funciones se realizaban en la calle Puente Nuevo No. 116 (actualmente la calle Aldama). También, en el mismo mes, Joaquín Hernández celebró otra exhibición de vista, en la calle de la Condesa (actualmente Calle Juárez).<sup>15</sup>

SESIONES DE LINTERNA MÁGICA		
1902	Emigdio Arias	19 de mayo
	Ezequiel Salazar	29 y 30 de mayo 14, 15, 21 y 22 de junio 3, 10 y 23 de agosto
	Joaquín Hernández	s/d agosto
1903	Ezequiel Salazar	21 de mayo 25 de agosto 17 a 19 de octubre
1904	Pascual Ortega	21 a 30 de mayo

<sup>13</sup> Para mayor información sobre este tema se recomienda el siguiente artículo: MIQUEL RENDÓN, Ángel. "Los últimos tiempos de la linterna mágica", *Luna Córnea*, Nro. 24, 2002, pp. 10-19.

<sup>14</sup> Archivo Histórico Zacatecas, *Permisos y licencias*, 1 al 31 de mayo de 1902.

<sup>15</sup> AHZ, *Permisos y licencias*, 1 al 31 de agosto de 1902.

## 2.2.- Fonógrafo

Como se mencionó anteriormente, la reproducción sonora era también parte inherente de la realidad, y por lo tanto, la invención de aparatos que reprodujeran dicha esencia sonora fue por demás interesante, y más cuando la representación gráfica y la acústica eran unidas en las diversiones de ocio. El fonógrafo fue sin duda el artilugio más representativo entre la gama de aparatos reproductores del sonido. Su presencia en la Ciudad de México es constatada por la presencia del fonógrafo Edison.

Entre las compañías distribuidoras de este instrumento se encontraba la Mexican National Phonograph Co., la cual se ubicaba en la calle 4ª Tacuba 33, con el apartado 2117. El fonógrafo tenía un coste que variaba de \$32.00 a \$275.00. Al mismo tiempo, dicha compañía vendía los fonogramas que llevaban el nombre Edison Amberol. Los fonogramas de Gran Opera tenían un precio de \$2.50. A la vez, se contaban con fonogramas "...de cuatro minutos por todos los artistas favoritos del público Mexicano y en todos los idiomas... Precio \$1.30".<sup>16</sup> Así pues, el fonógrafo fue un dispositivo que no debería faltar para el entretenimiento de las familias acomodadas.

En cuanto a Zacatecas, entre 1902 y 1904 se desarrollaron numerosas funciones de fonógrafo. Así, en el mes de abril de 1902, hay constancia de la presencia de un exhibidor llamado Hastings quien pagó al ayuntamiento de la ciudad la correspondiente tasa por una función de variedades, en las que se incluía la audición de fonogramas, ofrecida el día 9 de abril. Este mismo mes encontramos las funciones del fonógrafo organizadas por Daniel Sánchez (19 y 26 de abril) quien ofreció de manera sistemática dichas funciones en los meses siguientes.<sup>17</sup>

Durante el verano de 1902, coincidiendo con el inicio de la época de vacaciones, destacaron las exhibiciones dadas por Vicente Guanche y las de Ezequiel Salazar. También Daniel Sánchez mantuvo su espectáculo aunque con menor número de funciones.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> *Revista de Revistas*, Zacatecas, Año 1, Nro. 5, Domingo 20 de febrero de 1910.

<sup>17</sup> Archivo Histórico Zacatecas, *Permisos y licencias*, 1 al 30 de noviembre de 1902.

<sup>18</sup> Archivo Histórico Zacatecas, *Permisos y licencias*, 1 al 30 de junio de 1902.

Durante el mes de julio tan solo queda constancia de las funciones ofrecidas por Daniel Sánchez,<sup>19</sup> a quien se vuelve a encontrar un año después en temporada estival.

SESIONES DE FONÓGRAFO		
1902	Hastings	9 de abril
	Vicente Guancho	30 de mayo 2, 3, 6, 9, 12, 13, 14 y 15 de junio
	Darío Arenas	9, 15 y 22 de noviembre
	Daniel Sánchez	19 y 26 de abril 31 de mayo 1, 14, 15 y 28 de junio 12, 13, 19, 20 y 23 de julio 6, 9, 10, 16, 17, 23 y 24 de agosto 13 de septiembre 9, 13, 15, 16, 22, 23 y 26 de noviembre
1903	Daniel Sánchez	4 de abril 1, 6, 7, 13, 14, 15, 21, 22, 28 y 29 de junio 4 y 5 de julio
	Darío Arenas	6, 7, 13, 14, 20 y 21 de junio 4 de julio
	Empresa Morán	6 de diciembre
1904	Empresa Morán	3, 5, 6, 12, 13, 19 y 20 de marzo 10 de abril 15 a 17 de mayo 2, 3, 16, 17, 18, 24, 28, 29, 30 y 31 de julio
	Daniel Sánchez	29 de mayo 2, 10, 16, 17, 23, 24 y 27 de julio

En 1903 hubo otras funciones en la ciudad. El día 4 de abril, y sin que queden datos del organizador, se realizó una en la Plaza Zamora<sup>20</sup> (en la actualidad con el mismo nombre). A partir del mes de junio Daniel Sánchez y Darío Arenas, los cuales presentaban de manera sistemática funciones los sábados y domingos. Para final de año se mantuvieron

<sup>19</sup> AHZ, *Permisos y licencias*, 1 al 31 de julio de 1902.

<sup>20</sup> AHZ, *Permisos y licencias*, 1 al 30 de abril de 1903.

las funciones fonográficas de los ya mencionados junto a la Empresa Morán, compuesta por Secundino y Francisco Morán. Al mismo tiempo, José Ramos se unió a esta oferta.

Los meses de marzo y abril de 1904 estuvieron dominados por las funciones de fonógrafo de la Empresa Salazar. En el mes de marzo realizó 7 representaciones. También la Empresa Morán se sumó a la oferta de audiciones fonográficas tal y como se desprende de los pagos realizados al Ayuntamiento por parte de Secundino y Francisco Morán.<sup>21</sup> La oferta en este mes se completó con la presencia de José Ramos quien organizó 4 funciones.<sup>22</sup>

Durante el verano de 1904, Daniel Sánchez y la Empresa Morán mantuvieron las funciones de fonógrafo.<sup>23</sup> No obstante, la llegada de manera sistemática de proyecciones cinematográficas relegó este espectáculo a un segundo lugar.

### 2.3.- Panorama

En el mes de agosto de 1902 tuvo lugar la exhibición de un Panorama en la ciudad de Zacatecas. El responsable del mismo fue Fortino Hernández. Hay que recordar que los panoramas son los antecesores de las panorámicas del cine moderno, y que dichas funciones proyectaban cuadros de paisajes donde se reflejaban vistas de ciudades o de hechos históricos. Según los datos disponibles Hernández realizó 10 funciones.

En 1903 la Empresa Salazar ofertó durante tres días la exhibición de un panorama, si bien no existen más datos acerca de su contenido<sup>24</sup>.

SESIONES DE PANORAMA		
1902	Fortino Hernández	1,3, 4 a 14 y 16 a 31 de agosto 1, 3, 5, 7 y 9 de septiembre 4, 8, 10, 12, 14, 19, 20, 28 y 29 de noviembre
1903	Empresa Salazar	s/d febrero

<sup>21</sup> AHZ, *Permisos y licencias*, 1 al 31 de marzo de 1904. El doble pago realizado por la Empresa Moran nos podría llevar a la conclusión de una función con 2 fonógrafos al mismo tiempo, o, dos funciones diferentes por parte de la misma empresa.

<sup>22</sup> AHZ, *Permisos y licencias*, 1 al 30 de abril de 1904.

<sup>23</sup> AHZ, *Permisos y licencias*, 1 al 31 de julio de 1904.

<sup>24</sup> AHZ, *Permisos y licencias*, 1 al 28 de febrero de 1903

## 2.4.- Autómatas y figuras de cera

Entre los muchos espectáculos que intentaban reproducir de la manera más fidedigna la realidad, se encontraban las exhibiciones de figuras de cera, que, en la mayoría de los casos, eran duplicados de personajes históricos o de gran importancia dentro de la sociedad. Este tipo de espectáculos fueron educativos para el público, como medios de conocimiento histórico, adquirido por la visualización de dichos personajes.

En Zacatecas hay constancia de la instalación de un pabellón de figuras de cera regentado por Vicente Guanche durante el mes de mayo de 1902. También, ese mismo año se registró una función de autómatas el 20 de abril<sup>25</sup> a cargo de Alejandro Aguirre. A finales de año llegó a Zacatecas el empresario Manuel Espinoza con un espectáculo de autómatas. Realizó cuatro funciones durante el mes de noviembre.<sup>26</sup>

A partir de 1903 se produce el declive en la presencia de este tipo de espectáculo. En febrero existía un pabellón de autómatas. Este espectáculo consistía en el empleo de figuras con movimiento mecánico, capaces de simular actividades reales como interpretar una melodía o realizar actividades profesionales.

El pabellón existente en Zacatecas estaba dirigido por Alejandro Aguirre, si bien desapareció de la oferta del ocio ciudadano apenas unos meses después coincidiendo con la llegada de sesiones de cinematógrafo a la ciudad. Ya que, en efecto, “el 13 de abril de 1903, [...] el pionero de la cinematografía Carlos Mongrand exhibe películas en el Teatro Calderón”.<sup>27</sup>

SESIONES DE AUTÓMATAS		
1902	Manuel Espinoza	1, 2, 8, 15 y 16 de noviembre
1902	Alejandro Aguirre	20 de abril
1903	Alejandro Aguirre	14 de febrero

<sup>25</sup> Archivo Histórico Zacatecas, *Permisos y licencias*, 1 al 30 de noviembre de 1902.

<sup>26</sup> AHZ, *Permisos y licencias*, 1 al 31 de noviembre de 1902.

<sup>27</sup> NARVÁEZ, *op. cit.*, p. 103.

### 3.- La incorporación del cinematógrafo

La aparición del cinematógrafo como culminación de las investigaciones desarrolladas durante el siglo XIX para captar y reproducir el movimiento encuentra, al poco de haber aparecido, una vertiente comercial que lo lleva a formar parte de las manifestaciones del ocio popular compartiendo protagonismo con diversiones ópticas (linterna mágica, panorama y diorama) y sonoras (fonógrafo).

La implantación del cine como espectáculo de masas se desarrolla de manera gradual y no siempre con la misma acogida. En el caso de Zacatecas el establecimiento de este espectáculo se desarrolló con relativa rapidez debido a la llegada de numerosas empresas dedicadas a la exhibición itinerante y al interés del empresario local Antonio Kuri por establecer unos mecanismos de exhibición permanente.

#### 3.1.- Las primeras sesiones de cinematógrafo

Tras la presentación del cinematógrafo Lumière en la capital de la República en agosto de 1896, el cine se extiende por la geografía mexicana por medio de las primeras exhibiciones itinerantes hasta convertirse en una manifestación más del ocio ciudadano.

Las primeras noticias de exhibición cinematográfica en Zacatecas se remontan al año 1898, momento en el que Salvador Hernández ofrece unas sesiones a lo largo de los meses, a saber: 12 de mayo, 15 de octubre y 23 de noviembre.<sup>28</sup> También la empresa Toscano aparece en escena en la ciudad a partir de octubre.<sup>29</sup> A partir de este momento, el carácter esporádico de las exhibiciones se va perdiendo y se inicia el tránsito de diversas empresas cinematográficas por la ciudad, exhibidores que habrán de competir con espectáculos de carácter precinematográfico como panoramas, disolvencias, autómatas y audiciones fonográficas.

---

<sup>28</sup> LEAL, Juan Felipe, Eduardo Barranza y Carlos Flores. *Anales del cine en México 1895-1911*. 1898: *Una guerra imperial*. México: Ediciones y Gráficos Eón – Voyeur, 2003, p. 119.

<sup>29</sup> MIQUEL RENDÓN, *Salvador Toscano*. México: Universidad de Guadalajara/Universidad Veracruzana/ Gobierno del Estado de Puebla/Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, 1997, p. 15.

PRIMERAS SESIONES DE CINE EN ZACATECAS (1898-1908)												
	E	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D
1898					H					T	H	
1899												
1900												
1901												
1902							M					
1903				M								
1904					XX	P					D	
1905	XX			XX	M							
1906										Mi		
1907					T					T	K & W	
1908							FV					

Hernández	H	Pastor	P	Toscano	T
Siglo XX	XX	Delahanty	D	Kaiser & Wimer	K & W
Mongrand	M	Michel	Mi	Frégoli Vargas	FV

Junto a estas primeras informaciones sobre las sesiones de cinematógrafo, aparecen en la prensa la publicidad de artículos cinematográficos, así, la compañía E. C. White, radicada en New York oferta el Kinetoscopio de familia (al precio de 15 pesos) publicitando este artilugio para el ocio doméstico describiendo al mismo con todo detalle, a saber:

El Kinetoscopio es un aparato por el cual corren cintas fotográficas de diversos largos. Estas fotografías son tomadas de una escena real a razón de 800 por minuto. [...] Una de nuestras vistas, por ejemplo, fue tomada durante una carga de caballería en el Fuerte Mayer. Colocada la cinta en el Kinetoscopio, se reproduce fielmente, todos los movimientos de los caballos, ginetes (sic) y banderas. El mecanismo que produce esta maravilla se llama: Kinetoscopio [...] El Kinetoscopio no solamente recrea, sino que también instruye, trayendo al hogar la vivida reproducción de escenas lejanas y que solo pueden ser visitadas por pocos comparativamente [...] El Kinetoscopio de familia, es tan sencillo que un niño lo entiende y puede manejarlo.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> *La Rosa de Tepeyac*, Zacatecas, 3 de marzo de 1900.

### 3. 2.- La empresa de Carlos Mongrand

En julio de 1902, Carlos Mongrand llegó a Zacatecas. El 6 de julio se anunció una función de Cinematógrafo Lumière el cual se asegura “ha vuelto a esta población con un nuevo y variado número de caprichosas vistas. Nadie desaprobeche (sic) la ocasión de instruirse frecuentando el teatro estas noches de verdadero solaz”.<sup>31</sup> Su presencia en esta ciudad se extendió a lo largo de todo el mes y el 20 de julio terminó su estancia con un programa especial proyectándose títulos como *La noche de Navidad*, *Barba Azul*, *Plaza de la Constitución de México* entre otras.<sup>32</sup>

Posteriormente, un año después volvió a la ciudad y proyectó cintas Lumière en el Teatro Calderón, quedando constancia de su paso por la serie de recibos por pago de licencia a las arcas municipales del ayuntamiento de esta ciudad;<sup>33</sup> de manera que con esta información se puede constatar que Mongrand exhibió su cinematógrafo los días 13, 14, 21, 26 y 30 de abril.

Siguiendo con su dinámica itinerante, de nuevo en 1905 visita la ciudad de Zacatecas. Ya en febrero de ese mismo año –durante su estancia en San Luís Potosí- solicitó los permisos oportunos para ocupar el Teatro Calderón:

Al Lic. Jefe Político de la Ciudad de Zacatecas, Zacatecas.

Deseando ocupar el Teatro Calderón con mi aparato cinematógrafo, como otras varias ocasiones lo ocupé habiendo quedado siempre el público muy complacido deseo empezar mi primera función el domingo veinte y tres de abril hasta el quince de mayo próximos.

En espera de su resolución de mi solicitud, debo permanecer a esta hasta el 26 de marzo, sin embargo le suplico en la más brevedad posible su contestación.<sup>34</sup>

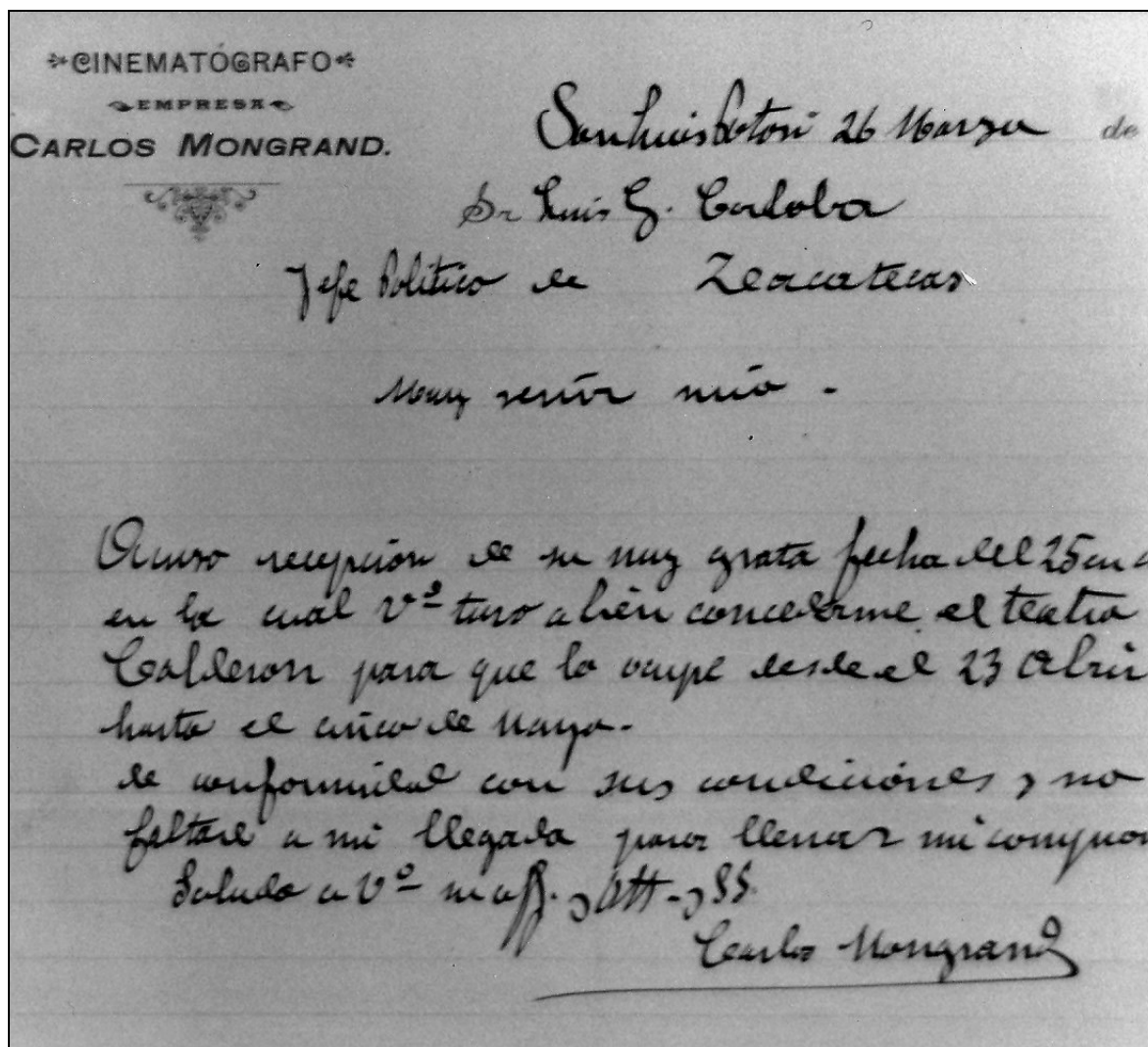
<sup>31</sup> *La Juventud. Semanario de literatura y variedades*, Zacatecas, 6 de julio de 1902.

<sup>32</sup> *El Correo de Zacatecas*, Zacatecas, 20 de julio de 1902.

<sup>33</sup> AHZ, *Permisos y licencias*, 1 al 30 abril de 1903. Este dato queda corroborado por la existencia de recibos de pago a las arcas municipales de las tasas correspondientes, a saber: recibos Nro. 497 de 21 abril, Nro. 508 de 25 abril y Nro. 523 de 30 abril de 1903.

<sup>34</sup> AHZ, *Correspondencia general*, 1905.

La autorización la obtuvo días después –aunque acortada en días– información que se desprende de la nota de agradecimiento que dirigió a la autoridad local: “Acuso recepción de su muy grata fecha del 25 en curso en la cual Ud. tuvo a bien concederme el Teatro Calderón para que lo ocupe desde el 23 de abril hasta el 5 de mayo”.<sup>35</sup>



AHZ. Correspondencia general. 1905.

Si bien no se puede reconstruir, al día de hoy, los pormenores de las sesiones que desarrolló durante el tiempo concedido sí queda constancia de su marcha a Morelia donde continuó sus exhibiciones en el Teatro Ocampo, al tiempo que se menciona que “la

<sup>35</sup> AHZ. Correspondencia general. 1905.

temporada que este experto empresario acaba de hacer en Zacatecas fue de muy fructíferos resultados, y dejó completamente satisfecho al público zacatecano”.<sup>36</sup>

A lo largo de sus visitas anuales a Zacatecas con motivo de la exhibición de películas, Mongrand también filmó una serie de vistas locales, a saber: *De Guadalupe a Zacatecas en un tren en marcha* (1904), *Vista circular del jardín Hidalgo de Zacatecas* (1905), *Vista de la esquina de la caja y zapateros de Zacatecas* (1905) y *De Guadalupe a Zacatecas* (1907). Imágenes que a juzgar por los títulos las efectúa según el modelo Lumière: filmaciones en las que se muestra lugares de las ciudades fácilmente reconocibles para el público autóctono y de gran atractivo e interés para el foráneo; junto a ello el tema del ferrocarril, vista que une el movimiento dentro del movimiento y crea la ilusión de realizar un recorrido y que es uno de los modelos temáticos por excelencia del cine primitivo.

FILMACIONES REALIZADAS EN ZACATECAS		
Autor	Título	Año
Carlos Mongrand	<i>De Guadalupe a Zacatecas en un tren en marcha</i>	1904
	<i>Vista circular del jardín de Hidalgo de Zacatecas</i>	1905
	<i>Vista de la esquina de la caja y zapateros de Zacatecas</i>	1905
	<i>De Guadalupe a Zacatecas</i>	1907
Antonio Gómez Castellanos	<i>Vista de Zacatecas</i>	1906

### 3. 3.- Empresa Siglo XX

Entre las primeras empresas que incluyeron a Zacatecas en el itinerario de sus funciones se encuentra la Gran Empresa El Siglo XX, de Federico Bouví y Antonio García, dedicada a la exhibición de vistas cinematográficas y estereoscópicas. Para las sesiones cinematográficas empleaban un “magnifico aparato Pathè Freres de París”.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> *El Cosmopolita*, Zacatecas, 21 de mayo de 1905.

<sup>37</sup> AHZ, *Correspondencia general*, 1904.

A partir del mes de marzo de 1904 la Empresa Siglo XX solicitó varias veces permiso para ocupar el Teatro Calderón de esta ciudad. Dichas solicitudes permiten reconstruir su paso por la geografía limítrofe, pues por medio de la correspondencia que dirigen al presidente municipal de esta ciudad se sigue su rastro por San Luis Potosí, Querétaro y Aguascalientes.<sup>38</sup> Así, en fecha de 11 de marzo solicitaban espacio para exhibiciones de cinematógrafo y un espectáculo de linterna mágica:

Suplicamos muy atentamente a Ud. Se sirva decirnos si estará desocupado el Teatro Calderón del Gobierno de esa ciudad del 2 de abril en adelante, y si es así, cuanto nos cuesta el arrendamiento de dicho teatro por 15 días o 3 semanas. Contamos con [...] una variada, extensa y artística colección de vistas cinematográficas y fijas (en colores) para el estereopticon.<sup>39</sup>

Posteriormente, en carta remitida el 27 de abril desde Querétaro volvían a solicitar el Teatro Calderón, “para el 4 de junio próximo o en otro caso decirnos para cuando podemos contar con el con seguridad”.<sup>40</sup> La petición para exhibir en esta ciudad fue concedida para “la primera semana de mayo y para después siempre que esté definitivamente resuelto”.<sup>41</sup>

Precisamente en esas mismas fechas el Teatro Calderón estaba ocupado por la empresa de Enrique Rosas, hecho que fue utilizado por Federico Bouví para esgrimirlo en su petición de diciembre de 1904 para solicitar de nuevo el espacio del Calderón como sigue: “suplico a Ud. Se sirva hacerme el favor de decirme si me podría proporcionar el teatro Calderón en arrendamiento del 22 de diciembre en adelante por unos 15 días o tres semanas. Mi aparato es enteramente igual al que trae la empresa Enrique Rosas y hermanos Pastor que, no hace mucho tiempo que estuvo trabajando en esa ciudad y se podría haber juzgado de la calidad de dicho aparato”.<sup>42</sup>

---

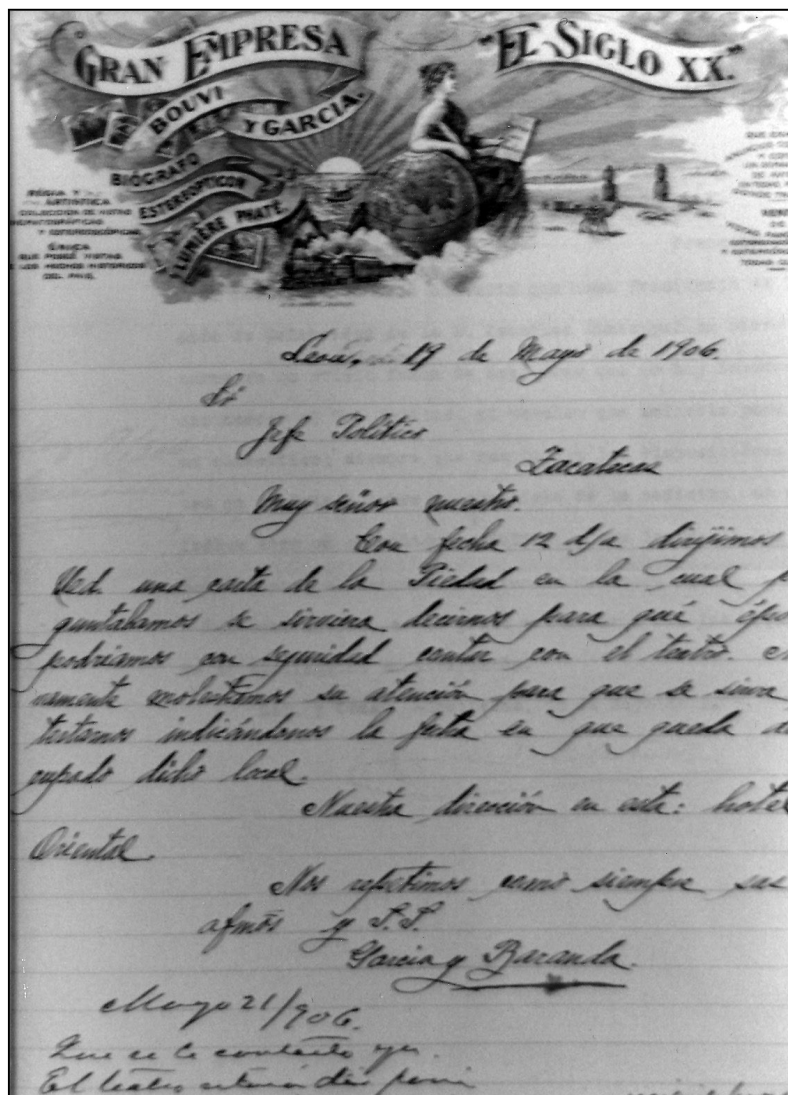
<sup>38</sup> AHZ, *Correspondencia general*. La carta de 11 de marzo de 1904 se escribe desde San Luis Potosí, otra misiva de 27 de abril se remite desde Querétaro, al tiempo que señalan que a finales de mayo estarán en Aguascalientes.

<sup>39</sup> AHZ, *Correspondencia general*, 1904.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*



AHZ. *Correspondencia general*. 1906.

Una nueva petición la hizo llegar en enero de 1905 consiguiendo el recinto del teatro para “los días de 19 a 29 inclusive dejando libre el teatro el día 28 para la velada de la Gral. Cant. Artística”<sup>43</sup>. Algo similar se repitió el mes de marzo cuando Antonio García hace una petición “por quince días contando del primero o dos del próximo mes de abril”<sup>44</sup> siéndole otorgado para la primera quincena de abril y con un precio de “renta por función de 20’00 pesos”.<sup>45</sup>

El último paso de esta compañía por Zacatecas se produjo en el año 1906 realizando sesiones en el Teatro Calderón “por todo el mes de junio con expectativa de alargar el plazo una semana más”.<sup>46</sup>

### 3. 4.- Empresas Enrique Rosas y Pastor

La primera noticia de la presencia de esta empresa se remonta a mayo de 1904, cuando se encuentra la noticia de exhibición del “Biógrafo Estereopición Lumière Pathé”<sup>47</sup> de estas

<sup>43</sup> AHZ, *Correspondencia general*, 1905.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> AHZ, *Correspondencia general*, 1906.

dos empresas, que ocupaban el Teatro Calderón para un espectáculo conjunto de cinematógrafo y vistas fijas. Como registro de estas sesiones han quedado los recibos por pago de licencia de exhibición con fecha de 4, 12 y 17 de mayo.<sup>48</sup> De la programación presentada tan solo hay constancia de las películas: *La bella Romero*, *La chispeante*, *Desnudarse es imposible*, *Caras típicas francesas*, *Los Omers* y *El portero indiscreto*.

No tendrá mayor fortuna en años posteriores, pues en las dos solicitudes encontradas hasta el día de hoy en los archivos municipales de Zacatecas, ambas son denegadas. La primera de ellas fechada en mayo de 1907, y en la que el representante de la empresa Mendoza Alcaraz, establecido en Irapuato, solicita “me conceda Ud. el Teatro Calderón de esa capital desde el día último del presente más en adelante”<sup>49</sup> y que es desestimada por encontrarse el Teatro ocupado en esas fechas por una compañía de variedades y otra de zarzuela. La segunda solicitud está fechada en marzo de 1908 y remitida por Rafael Pastor –quien se encontraba en León (Guanajuato)- quien para dar peso a su escrito hace saber que ya estuvo en la ciudad ofreciendo un espectáculo de estas características: “en otra época funcionó dicho aparato en aquel coliseo, y acaso haga ud. memoria de mi persona pues con motivo de mi estancia allí tuve el gusto de conocerlo y haberlo tratado”.<sup>50</sup> La petición de usar el Calderón en ocasión de las festividades de Pascua es denegada por encontrarse ocupado de nuevo el teatro con espectáculos de variedades.

### 3. 5.- Otras empresas

Las empresas antes señaladas tuvieron una presencia más o menos repetida a lo largo de estos años. No obstante se tiene noticia de otras empresas que desarrollaron exhibiciones en la ciudad o al menos solicitaron los permisos para ocupar los centros de ocio con mayor o menor fortuna a la hora de conseguir sus propósitos.

En el año 1904 exhibió sus programas la empresa de Guillermo Delahantÿ, quien ocupó el Teatro Calderón del 14 al 20 de noviembre con una renta por función de 20 pesos.<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> *La Libertad*, Zacatecas, 7 de mayo de 1904.

<sup>48</sup> AHZ, Tesorería, 1904.

<sup>49</sup> AHZ, *Correspondencia general*, 1907.

<sup>50</sup> AHZ, *Correspondencia general*, 1908.

<sup>51</sup> AHZ, *Correspondencia general*, 11 de noviembre de 1904.

1906 registró el paso de la Empresa Cinematográfica del Sr. Michel, en cuya función de despedida “tendrán la entrada gratis todos los niños y niñas que concurren acompañados de una persona mayor”<sup>52</sup> con un programa que incluía *La vida y pasión de Jesucristo*, uno de los modelos temáticos fundamentales del cine primitivo.

La Empresa Nacional, de Salvador Toscano, “representada por el inteligente manipulador y amigo nuestro Sr. Antonio F. Ocañas”<sup>53</sup> ofreció sus programas en los meses de mayo y octubre de 1907, partiendo después para Zamora (Michoacán).

También en ese año se presentó en el Teatro Calderón la empresa alemana Kaiser y Wimer con una serie de sesiones de Biógrafo iniciadas el 16 de noviembre señalándose en la prensa que el “numeroso público que concurrió quedó en extremo satisfecho tanto por que el aparato es de los mejores que aquí se han visto, como por la fijeza y variedad de las numerosas películas que se ofrecieron a los espectadores”.<sup>54</sup> Por la misma fuente de información se conoce que el gerente y encargado de efectuar las proyecciones fue Antonio García, “uno de los mejores manipuladores de cinematógrafo que hay hoy en el país”.<sup>55</sup> Esta empresa realizó su última función el 24 de noviembre de 1907 con el “programa más selecto y variado de esta temporada”.<sup>56</sup>

El año 1908 la Compañía de Variedades Frégoli Vargas –imitador del célebre prestidigitador italiano Leopoldo Frégoli-, compañía que publicita “grandes actos de ilusión, prestidigitación de alta escuela. 100 personajes 600 transformaciones. Guardarropa y decorado propiedad de la empresa. Única compañía que recorre el continente. Cinematógrafo Pathè vistas fijas y de movimiento. Compra y venta de aparatos cinematográficos”,<sup>57</sup> solicitó el espacio del teatro Calderón para efectuar sus números y exhibiciones cinematográficas, y pese a haberle sido concedido para “la segunda quincena

---

<sup>52</sup> *Correo de Zacatecas*, 7 de octubre de 1906.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, 12 de mayo de 1907.

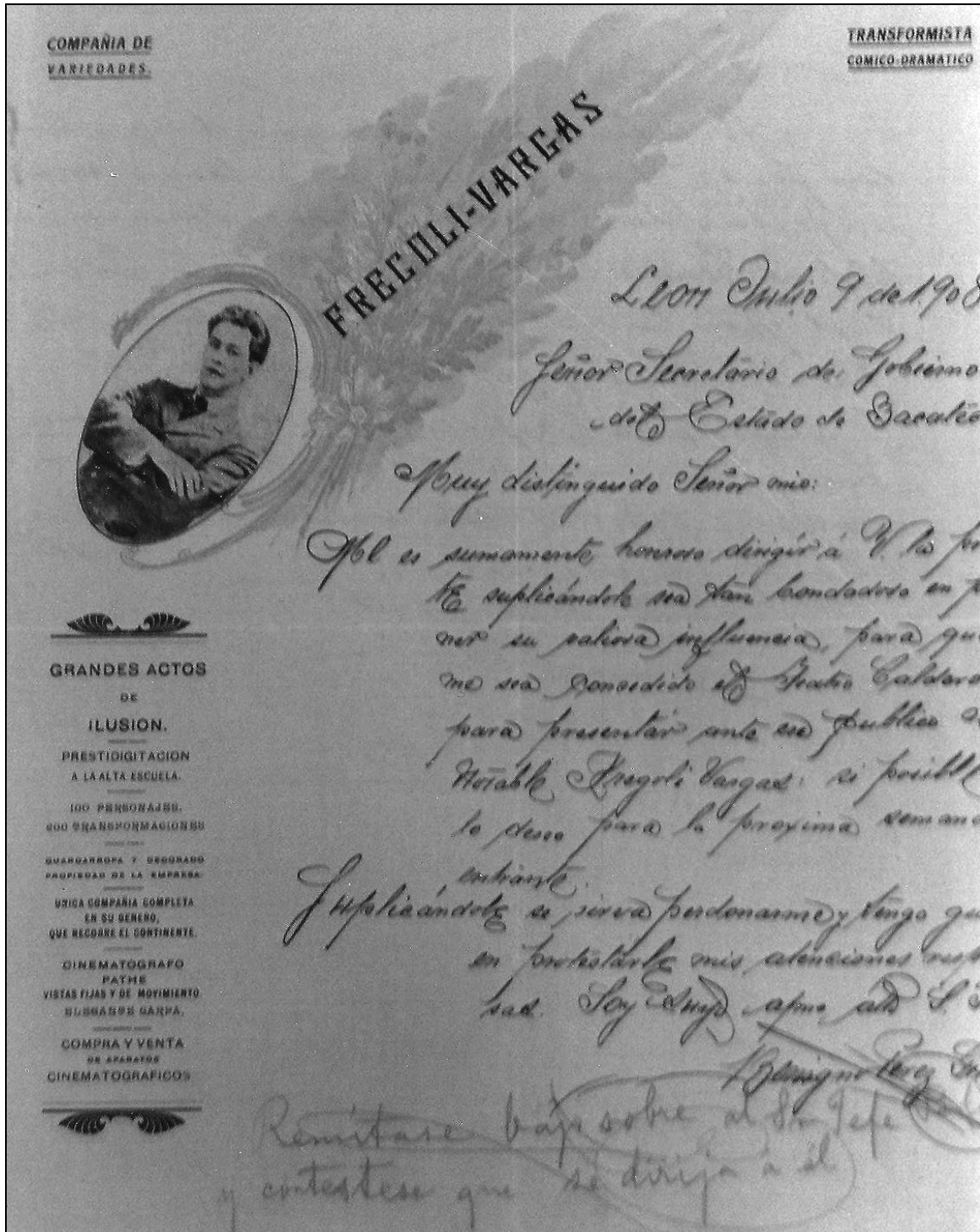
<sup>54</sup> *Ibíd.*, 17 de noviembre de 1907.

<sup>55</sup> *Ibíd.*

<sup>56</sup> *Ibíd.*, 24 de noviembre de 1907.

<sup>57</sup> AHZ, *Correspondencia general*. 9 de julio de 1908.

de julio actual”,<sup>58</sup> el incumplimiento de los compromisos –enviar un representante y hacer un depósito a las arcas municipales el Calderón se concede a otra empresa.



AHZ, Correspondencia general. 9 de julio de 1908.

<sup>58</sup> Ibid.

#### 4.- Primeras salas de exhibición

Durante los primeros años la exhibición cinematográfica se efectúa en una serie de recintos arquitectónicos caracterizados por su carácter efímero, ya que se trataba en su gran mayoría de construcciones en madera en primer lugar desmontables (1896-1898) y ya en los últimos años del XIX con un cierto carácter estable.

##### 4. 1.- Primeros salones

A partir del año 1909 la exhibición cinematográfica, sin abandonar del todo el Teatro Calderón, se diversificó al comenzarse a construir salas de cine que tuvieron diversa fortuna, pero que marcaron el inicio para establecer una programación continua y no tan dilatada en el tiempo.

Al día de hoy la primera sala de la que existen noticias es el Teatro Variedades, construido por Menas de la Puente en la Plaza 5 de Mayo y “dedicado a dar espectáculos o representaciones a un precio reducido que permitan a la clase pobre, principalmente, su frecuente asistencia”.<sup>59</sup> Con todo, la única referencia al uso de este local con fines cinematográficos se encuentra en mayo de 1910 cuando la prensa señala que “se estrenaron las atractivas y morales exhibiciones cinematográficas sin que falten por ello los diarios estrenos de películas”.<sup>60</sup>

Los empresarios locales José Maldonado y Salvador Hernández, propietarios del Salón Sport (un salón de patinaje ubicado en la calle del Correo, a espaldas del Teatro Calderón) solicitaron el 31 de enero de 1911 adaptarlo como salón cinematográfico,<sup>61</sup> solicitud que fue concedida por la Asamblea Municipal el 1 de febrero; sin embargo no hay al día de hoy ninguna información que avale el uso del citado salón como local de exhibición de películas.

---

<sup>59</sup> AHZ, *Correspondencia general*, 1909.

<sup>60</sup> *Correo de Zacatecas*, Zacatecas, 8 de mayo de 1910.

<sup>61</sup> AHZ, *Permisos y licencias*, “Solicitan permiso para establecer un salón cinematográfico”. 31 de enero de 1911.

Algo similar ocurrió con el Teatro Hidalgo, ubicado en la calle de Lancaster, inaugurado el 31 de octubre de 1915 y del que apenas hay referencia en prensa, tan solo una mención a la proyección de películas con el Motiograph.<sup>62</sup>

#### 4. 2.- El Salón Azul (1912 -1927)

La cultura del ocio ciudadano contó con un nuevo local a partir de 1910. El 21 de diciembre, Antonio Kuri Auad, comerciante de origen turco,<sup>63</sup> expuso ante la asamblea municipal:

Que voy a construir un teatrillo en la casa número 63 de la Avenida González Ortega, con el objeto de establecer un cinematógrafo y un salón de patinar, y algunas veces, para variar habrá espectáculos dramáticos o de otro género, pero todos de estricta moralidad. Las circunstancias de Zacatecas no son favorables para tal empresa, pero me decido a ella, contando con que la H Asamblea Municipal se halla dispuesta a favorecer espectáculos cultos que instruyan y deleiten sin ofender a lo más leve la moral y que aparten al pueblo de los centros de vicio. En tal virtud ocurro ante esa H Corporación pidiéndole la licencia respectiva y que por el término de diez años se imponga a los referidos espectáculos el mínimo del impuesto que fija el artículo 203 de la ley vigente que es de veinticinco centavos por función, a reserva de solicitar del H Congreso del Estado o del señor Gobernador en su caso que en el primer año se me exima de todo impuesto.<sup>64</sup>

Esta propuesta fue aceptada en resolución municipal el 23 de enero de 1911 en los siguientes términos:

1º Se concede al Sr. Antonio Kuri que por el término de dos años establezca en esta ciudad un Teatro para exhibiciones cinematográficas, espectáculos dramáticos o de algún otro género, así como un salón de patinar

<sup>62</sup> *Democracia*, Zacatecas, 31 de octubre de 1915.

<sup>63</sup> Entre sus negocios se ha podido constatar su participación en una fábrica de aguas gaseosas, la venta de material agrícola, así como la propiedad de varias fincas urbanas. En cuanto a su origen baste mencionar que el 20 de abril de 1912 aparece como firmante de una carta publicada por la comunidad turca radicada en Zacatecas en el diario *El Demócrata*, en la que estos declaraban su neutralidad frente a los acontecimientos que estaban pasando en Europa esto es: la guerra italo-turca.

<sup>64</sup> AHZ, *Permisos y licencias*, "Solicitud cinematógrafo", 21 de diciembre de 1910.

2° se fijará a dichos espectáculos el mínimo del impuesto que señala el artículo 203 de la ley fiscal vigente.<sup>65</sup>

Con la construcción del Salón Azul, Kuri se estaba asegurando la exhibición en dos escenarios, el Teatro Calderón y ahora en el de su propiedad. De cualquier modo, la aparición de este local “viene a llenar una necesidad pues está apropiado para espectáculos ligeros y variedades”.<sup>66</sup> Inaugurado en abril de 1912 se sabe que “es de regulares dimensiones y está perfectamente acondicionado para su objeto”<sup>67</sup> y que fue dotado de ventiladores para combatir los rigores del calor.<sup>68</sup>

En años posteriores el Salón Azul fue cambiando de propietario, tal y como se menciona en los registros hemerográficos. En 1914 aparece en la dirección de este local Juan Cabrera,<sup>69</sup> en 1920 Agustín Rivas<sup>70</sup> y en 1925 los hermanos Guadiana,<sup>71</sup> año a partir del cual desaparece cualquier referencia al Salón como local cinematográfico y se reencuentra en 1928 reconvertido en un salón de billar.<sup>72</sup>

La dinámica de exhibición cinematográfica fue diaria y se asegura que “las proyecciones cinematográficas son claras, no lastiman la vista”,<sup>73</sup> al mismo tiempo Kuri estableció la dinámica de introducir funciones de estreno los jueves, sábados y domingos<sup>74</sup>, al precio de 20 centavos para localidades de luneta y 10 centavos para la de galería.<sup>75</sup> Igualmente mantuvo siempre una política de innovar en la exhibición con la incorporación de números musicales,<sup>76</sup> rifas<sup>77</sup> y la proyección de los títulos más novedosos.

---

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> *Justicia*, Zacatecas, 11 de abril de 1912.

<sup>67</sup> *El Demócrata*, Zacatecas, 30 de marzo de 1912.

<sup>68</sup> *Ibid.* 13 de abril de 1912.

<sup>69</sup> *Revista de Zacatecas*, Zacatecas, 4 de enero de 1914.

<sup>70</sup> *El Heraldo*, Zacatecas, 5 de diciembre de 1920.

<sup>71</sup> *El Heraldo de Zacatecas*, Zacatecas, 18 de julio de 1925.

<sup>72</sup> *Orientación*, Zacatecas, 19 de diciembre de 1928.

<sup>73</sup> *El Patriota*, Zacatecas, 5 de mayo de 1912.

<sup>74</sup> *Revista de Zacatecas*, Zacatecas, 14 de abril de 1912.

<sup>75</sup> *Ibid.* 16 de septiembre de 1912.

<sup>76</sup> *El Demócrata*, Zacatecas, 22 de junio de 1912 señala: “El señor don Antonio Kuri ha contratado una bailarina española, la señorita Encarnación Martínez, para que trabaje en combinación con el

Esta dinámica de exhibición se mantuvo contando con la competencia de otros locales que se construyeron y sobre todo con la programación que se desarrollaba en el Teatro Calderón.

### 5.- La exhibición en el Teatro Calderón (1907-1930)

Junto a las primeras salas de exhibición permanente el Teatro Calderón siguió albergando al espectáculo cinematográfico de la mano de empresarios locales que se hacen con la infraestructura para llevar a cabo las sesiones.

La reconversión del Teatro en cinematógrafo tuvo lugar en diciembre de 1911, cuando los empresarios Méndez Calderón y Fernández realizaron las obras oportunas para ubicar un proyector de cine, instalación que resultó de lo más sensacional, puesto que debido a la prohibición de usar proyectores sin tener prevista medidas de seguridad, llegaron a la solución de colocar el aparato en el exterior “en la espalda del Coliseo, abriendo un agujero de pequeño diámetro por el que se introducirá un tubo de metal con la lente que proyectará las vistas en el telón o pantalla respectiva”.<sup>78</sup> Una vez realizada la reforma el Teatro inició las sesiones de cine el 23 o 24 de diciembre con la proyección de “las más modernas y sensacionalistas”<sup>79</sup> películas.

En años posteriores diversas empresas ofrecieron sesiones de cinematógrafo en la pantalla del Calderón, si bien en el estado actual de las investigaciones tan solo se tiene conocimiento parcial de la dinámica desarrollada.

---

cinematógrafo desde hoy sábado. Una de las cláusulas del contrato exige que la señorita Martínez que sus bailes se han de sujetar a la más estricta moralidad. Un magnífico quinteto completará el conjunto.”

<sup>77</sup> *Revista de Zacatecas*, 2 de febrero de 1913: “El traje que la empresa del Salón Azul contrató en la casa TREBOL para ser rifado entre los asistentes el día 5 de febrero, será sorteado en este día; pero como muchos espectadores no conservan los números que les dan derecho a este premio, y como bien pudiera ser que uno de estos números fuera el agraciado y por tanto el traje susodicho quedara en poder de la empresa, esta ha querido que nuevamente se verifique un segundo sorteo el lunes 10 del corriente.”

<sup>78</sup> *El Diario de Zacatecas*, Zacatecas, 19 de diciembre de 1911.

<sup>79</sup> *Ibid.* 21 de diciembre de 1911.

Merece interés el año 1912, fecha en la cual el empresario Kuri Auad –al mismo tiempo que en hiciera lo propio en el Salón Azul- estuvo exhibiendo películas en el Calderón “todas las noches de 7 a 11”<sup>80</sup> y números de variedades. Aunque el uso diario del Teatro degeneró en el deterioro de las instalaciones. Enterada la autoridad local de este hecho solicitó un informe y se llegó a la conclusión que “una de las causas que motivaron más la destrucción del hermoso edificio, fue la introducción del sistema de funciones de cine con permanencia voluntaria, pues debido a esto, todos los concurrentes al Teatro, con especialidad las de palcos y galerías, transformaban el edificio en casa habitación, resultando de esto que se registraran escenas que están completamente en pugna con la moralidad, las buenas costumbres y la higiene”,<sup>81</sup> por lo que se prohibió temporalmente el uso del Teatro como sala cinematográfica.

No obstante, a mediados de 1913, la Asamblea Municipal se desdijo de su anterior acuerdo y permitió que se volviera a hacer uso del Teatro Calderón como local de exhibición cinematográfica, reglamentando para ello unas condiciones muy precisas entre las que destaca la novedad de exigir un depósito de garantía a cargo del arrendatario. De igual manera:

Se exige al arrendatario que use un aparato de último estilo que tenga toda clase de seguridades y que sea manejado por un manipulador experto, a juicio de personas competentes. Con objeto de evitar abusos de los espectadores debe de poner en todas las partes donde se haga necesario focos incandescentes con bombillas que permitan cierta claridad para que la policía pueda evitarlas.

El arrendatario tiene también la obligación de dar a la jefatura Política todos los sábados que haya función, 200 boletos para repartirlos entre los alumnos de las escuelas oficiales.

La orquesta que toque en las funciones de cine, será de las mejores que haya en la ciudad, o un quinteto formado por piano e instrumentos de cuerda.<sup>82</sup>

Los sucesos políticos ocurridos en 1914 apenas dieron tiempo a realizar funciones de cine en la ciudad. Pero en 1915 de nuevo el Teatro Calderón vuelve a ofrecer sesiones de cine y

---

<sup>80</sup> *Justicia*, Zacatecas, 14 de marzo de 1911.

<sup>81</sup> *Revista de Zacatecas*, Zacatecas, 30 de junio de 1912.

<sup>82</sup> *Ibid.*, 4 de mayo de 1913.

variedades en funciones de 4 de la tarde y 8 de la noche y a un precio de 1 peso para luneta y 20 centavos para galería.<sup>83</sup>

Si bien aún no se ha podido reconstruir toda la dinámica de exhibición del Teatro Calderón durante los años 20, si se desprende de la información consultada que de nuevo fue sufriendo un deterioro a lo largo de esta década siendo uno de los principales puntos de atención por parte de las autoridades la adecuación del Teatro para exhibición cinematográfica. Por ello, la Asamblea Municipal ordenó una revisión de la instalación del proyector cinematográfico que dadas las características del edificio estaba en el interior del mismo y no en un anexo exterior como era lo habitual para las prácticas de la época.

Se inició una interesante pugna entre la Comisión de seguridad pública y José Castañeda, representante de la Empresa Granat y Cía. a cargo de la exhibición en el sentido de sacar el proyector a la calle. Castañeda señaló a la Asamblea Municipal que “se reconsidere esa determinación, en virtud de que su aparato cinematográfico está dotado de cajas de seguridad en las cuales se introducen las películas y hacen desaparecer todo peligro de incendio”.<sup>84</sup> La discusión sobre este punto se complicó cuando se puso en conocimiento de la Asamblea que la pantalla del Calderón era de aluminio, esto es, no translúcida, y la proyección no podía realizarse desde detrás de la misma sino de frente, lo que obligaba a mantener el proyector en el interior del recinto teatral. Finalmente y tras una nueva y minuciosa inspección de la instalación, la Asamblea dictaminó que “después de hacer una descripción del mencionado aparato y de sus accesorios, que las cajas de seguridad de que está dotado prestan la suficiente garantía para impedir el incendio de las películas. La H. Asamblea tuvo a bien que la caseta continúe en el interior del Teatro”.<sup>85</sup>

Con la incorporación de Pascual Félix Enciso como gerente del Calderón en 1928 se iniciaron una serie de mejoras materiales y una actualización en la programación cinematográfica ya que el mencionado empresario comenzaría “por lo pronto por poner una planta de luz eléctrica para uso exclusivo del Coliseo, adelantará mil doscientos pesos a cuenta de renta, con el objeto de que esta suma se dedique a las primeras mejoras

<sup>83</sup> *Democracia*, Zacatecas, 21 de noviembre de 1915.

<sup>84</sup> *Municipio Libre*, Zacatecas, 1 mayo 1921. Sesión ordinaria de 18 de abril de 1921.

<sup>85</sup> *Ibíd*, 1 junio 1921. Sesión ordinaria de 16 de mayo de 1921.

del edificio y pondrá por su cuenta algunos de los cristales que hacen falta al foyer y al salón del tercer piso”.<sup>86</sup>

También se puede datar con exactitud que fue en este recinto donde se exhibieron las primeras películas sonoras como una de “las novedades que nos prepara la Empresa del Coliseo de la Avenida Hidalgo es el Vitáfono. Se ha hecho un contrato para ser presentado este espectáculo el próximo sábado, y probablemente el domingo y el lunes”,<sup>87</sup> es decir, los días 28, 29 y 30 de junio de 1930.

### 6.- Cine y sociedad: el cinematógrafo y las fiestas

Al margen de los locales construidos para la exhibición cinematográfica, se levantaron otros de carácter efímero con motivo de las fiestas patronales de la ciudad, de alguno de sus barrios o como oferta cultural del Ayuntamiento.

LOCALIDADES ENTREGADAS AL EXPENDIO.						
Color de boletos	Localidades	Recibidos	Devueltos	Vendidos	VALOR	IMPORTE
Rojo	Lunetas	400	271	129	50	64 50.
Naranja	Balcones	70	61	9	10	2 90.
id	Palcos 1r os	200	127	73	35	25 55
Azul	Palcos 2os.	250	166	84	25	21
Verde	Delanteros id.	54	12	42	05	2 10.
id	Galería	400	158	242	15	36 30.
Cremó	Delanteros id.	76	23	53	05	2 65
					Suma	153 00
					Arquillas	0 0
					Total	153 00

Zacatecas, Mayo 5. de 1907.

Emigdio Arias.

De conformidad

Teatro Calderón de Zacatecas. Localidades para la función de cinematógrafo a beneficio del Centenario de la Independencia Nacional. 5 de mayo de 1907.

<sup>86</sup> *Orientación*, Zacatecas, 3 de noviembre de 1928.

<sup>87</sup> *Ibíd.* 21 de junio de 1930.

En cualquier caso, estas exhibiciones estaban enmarcadas dentro de un amplio programa cultural que incluía conciertos, fuegos artificiales, concursos de tiro, regatas, etc. y que se significaban por su carácter gratuito, ya que el Ayuntamiento - o la comisión de fiestas de turno- se hacía cargo de los gastos derivados de su instalación y funcionamiento. Al día de hoy los datos permiten identificar estas funciones de cinematógrafo en las fiestas:<sup>88</sup>

Año	Evento	Ubicación	Precio
1907	Fiestas del centenario	Teatro Calderón	Varios
1911	Fiestas Patrias	Plaza de toros de San Pedro Plaza de toros El Progreso	Gratuito
1912	Festejos de mayo	Plaza de toros de San Pedro Plaza de toros El Progreso	3 ctvs a 10 ctvs Gratuito
1913	Fiestas Patrias	Teatro Calderón	Gratuito

## 7.- Conclusión

La llegada del cinematógrafo a la ciudad de Zacatecas se vinculó con la vida cultural de la burguesía puesto que su presentación en el Teatro Calderón no perseguía más que buscar una legitimación del nuevo espectáculo en recintos reservados a las manifestaciones culturales más importantes de la ciudad.<sup>89</sup>

Tras la presentación en sociedad, el cinematógrafo conoció una serie de manifestaciones estacionales efectuadas todas ellas en el mismo recinto del Teatro Calderón, exhibiciones que dieron cabida a una serie de películas, en su gran mayoría títulos de factura Lumière y Pathé, que presentaban escenas de la vida cotidiana y, a lo sumo, recreaciones de

<sup>88</sup> Para elaborar este apartado junto al archivo de prensa se han consultado los archivos municipales relativos a las fiestas patronales de la ciudad y las de los diversos barrios de la ciudad; la escasa información existente tan solo ha permitido reconstruir –de manera muy irregular– la secuencia histórica presentada.

<sup>89</sup> Este hecho es analizado más exhaustivamente en NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel. “El espectáculo cinematográfico”, *Cuadernos del Exconvento*, Nro. 9, 2003, p. 1 – 53.

episodios históricos o de obras teatrales, las cuales estaban emparentadas estilísticamente con el realismo presente en las artes desde siglos atrás, lo que las hacía fácilmente entendibles para un público que se enfrentaba a la comprensión de un nuevo lenguaje icónico.

Motivado por estas primeras exhibiciones, el público zacatecano fue familiarizándose con el nuevo arte visual. Al mismo tiempo una serie de empresarios y artistas empezaron a ver las amplias posibilidades comerciales que ofrecía el cinematógrafo. Gracias a estos primeros pasos de la exhibición y la comercialización del cinema, Zacatecas asiste al asentamiento del cine como uno de los espectáculos de ocio popular con mayor presencia en la ciudad hecho que se concretará en la aparición de las primeras salas de exhibición permanente.

La aparición del Teatro de Variedades en 1909 como primer local de exhibición estable marcó el proceso de consolidación del espectáculo cinematográfico en la ciudad, hecho al que contribuyó la competencia que ejercieron los empresarios del Salón Sport a partir de 1911 y el Salón Azul de Antonio Kuri a partir de 1912.

Es, por otro lado, el momento en el cual el cinematógrafo trasciende cualquier división social y se abre a todos los sectores de la población, lo que se hace de manifiesto en la organización interna de los recintos de exhibición con la división espacial de luneta y galería. Al mismo tiempo, la exhibición dio entrada a películas argumentales procedentes de Europa (en especial títulos franceses e italianos) y Estados Unidos, nación cuya industria cinematográfica se encontraba en plena expansión y conquista de mercados.

Por último, la exhibición cinematográfica en Zacatecas generó la aparición de unos espacios arquitectónicos destinados a tal fin y que fueron objeto de una continua renovación. Esta nueva tipología arquitectónica fue creando a su vez una división de espacios de uso público en el plano urbanístico, hecho que inserta a Zacatecas, con sus particularidades, en la dinámica general de la cultura cinematográfica, una de las manifestaciones por excelencia de la Modernidad.

## ANEXO 1: PROGRAMACIÓN DE PELÍCULAS PROYECTADAS EN EL SALÓN AZUL Y EL TEATRO CALDERÓN.

### SALÓN AZUL

1912	
28 de abril	<i>El amor y el deber – La leyenda del Polichinela – Recepción de Madero – Desertor héroe – La cabra de Luisita – Ladrones – Venganza de un cómico – En busca de habitación – A propósito de botas – Feliz metamorfosis – Reconquistada – Max encuentra un buen empleo.</i>
19 de mayo	<i>Encuentro casual – Honradez mal recompensada – Criadas estilo moderno – Servicio secreto – Un idilio plebeyo – Para oír al famoso tenor – Huelga de las criadas – La copa aeronáutica – La bella Dewis – El drama de los charmettes – ¿Por qué dejar las tinieblas? – La leyenda del fantasma – Sobre las costas de Bretaña – Juanito se divierte – El bostezo – El señor complaciente – Los efectos de una cortada – Las aventuras de un sombrero – La criada hereda – Perros celosos – Sobre el césped – Amoríos militares.</i>
2 de junio	<i>Willie niño mártir – Ejercicios marinos – Fabricación de alfombras – Los centauros portugueses – Como me salvaría – Consentimiento forzoso – El secreto del arrecife – Teatro popular en Arabia – La pesadilla del tocinerero – El testamento de mi tío – Se necesita una institutriz – Isabel la Católica de Aragón.</i>
16 de junio	<i>Los jardineros – La fonda de Dios en la playa – Patecillo está de pesca – La suegra del anarquista – Es mi esposa – Una dura lección – La hija del campanero – La muñeca de Mimix – Los hijos del guardacasa – Teoría y práctica – Los brillantes de una actriz – El gendarme tiene sed.</i>
30 de junio	<i>El alegato del guardabosque – La aventurera – Corazón noble – Revolución en París – A la luz de las estrellas – El forzado de las galeras – Corazón de vagabundo – El drama de la calle Ploumet – Los leñadores del Tirol – El niño azul – Revolución en Rusia – Los patones de rueda.</i>
21 de julio	<i>Zigomar</i>
1 de septiembre	<i>Juana la Pálida – El médico blanco – En el horizonte salvaje – El ciego alcalde.</i>
16 de septiembre	<i>Recuerdo del pasado – Rosa de amor – La vestal – El retrato de mama.</i>
28 de septiembre	<i>José Hebreo – El reinado de Luis XVI – Los bandidos del gran mundo – La presa – Garibaldi en Marsella.</i>

6 de octubre	<i>El submarino – Marea que sube – La voz de la selva – La quiebra de una bella fuente – Gloria de un día – La herencia del tío Williams – Un enemigo de la pólvora – El mensaje – Hada de Bernon – El genio de Galivier – Simple adiós – Tenorio con poca suerte – Los habitantes de Lylie – Una niña cantando – El tesoro de Luis – Amor y patria – El músico ambulante – La conciencia de un periodista – El lirio ensangrentado.</i>
13 de octubre	<i>Amor de príncipe – Entre dos que regañan el tercero ríe – Un cow boy enamorado – La bota de sangre – Dos matrimonios en un hilo – El precio del sacrificio – Criado y tutor – Amor piloto – La caída del Rhin – La bella del bosque.</i>
14 de octubre	<i>La celda n° 13 – Abel – Drama pasional – Lealtad de un soldado – Arigona – Roubinet policía – Matrimonio desvanecido – Más de la muerte – La peña de los tesoros – Sinagunda aprecia a su amo – Casamiento del jefe de orquesta.</i>
20 de octubre	<i>Bandido y guardia civil – Drama en el Faro Este – La burlona – Primer día de matrimonio – Un drama en la masía – El secretario del notario – Sangre castellana – Toribio empleado de banco.</i>
26 de octubre	<i>El espía – Waterloo – Japón pintoresco – Un acreedor terrible – Pobrecita mama – El honor de un soldado – El hijo del usurero – La conciencia del juez.</i>
2 de noviembre	<i>Corazón y arte.</i>
17 de noviembre	<i>El teatro y la vida – Matrimonio por fuerza – Matrimonio enamorado – Un ladrón bien recibido – ¿Quién es culpable? – La mujer del inclusero – Perdón doloroso – El collar de M Carter – Enfermo de insomnio – El último de los abencerrajes – El marino irresistible – En el país boreal – Zapatero y califa – El mercader de violetas – Valeria de Insogne – El fluido recalcitrante – Cebollino aprende a nadar.</i>
23 de noviembre	<i>La maniquí – Revista nacional – El arte de pintarse – Colombina – Contrabandistas de alcohol – Un drama en casa del vecino – La ausente – Ascensión a los Alpes – La hechicera – La sed de oro – El correo del Emperador – El suplicio de un padre.</i>
30 de noviembre	<i>La toma de Veracruz – En el tiempo del bandolerismo – Las dos pasiones – Reina de belleza – El jefe de los guardas – Manuela Ana María – Antón el Bonachon – Pique Nique.</i>
7 de diciembre	<i>Suerte de mujer – La hermanita del amor – Goliat ama a la criada – Un buen legislado – Actualidades Gaumont n° 43 – En el tren – Rosa – La falda de la madre – Dos enamorados.</i>
21 de diciembre	<i>Amor y pasión – El proscenio – Cena de los Borgia – Regalo perturbador.</i>
28 de diciembre	<i>Yum yum – El dinero maldito – La leyenda de la Santa Capilla – Justicia de muerto – El inventor y el miedo – La tía desconocida – La cita de Cebollino – La armadura del caballero – A través de Portugal – El país de los beduinos.</i>

1913	
11 de enero	<i>Redención – Ratle – Su hijo – Corazón salvaje – Los pequeños anuncios – El mejor amigo del hombre – La buenaventura – Un ladrón en el armario – Una muchacha descarada.</i>
1 de febrero	<i>Zigomar</i>
8 de febrero	<i>Los amantes de Teruel – Amor sublime – El nueve de oros – La tierra – Broma trágica (sic) – La violinista – El ladrón robado – El jugador y otras.</i>
15 de febrero	<i>Sueño Negro – Rattles ladrón – Gentil hombre – Amor vencedor – El esclavo de Kabasaff – Pik–Nick simula locura.</i>
1 de marzo	<i>La bailarina</i>
15 de marzo	<i>Titanic</i>
22 de marzo	<i>Devorado por los leones – La traición del aduanero – La tiranía del taxímetro – La carta de los sellos rojos – El pájaro de oro.</i>
29 de marzo	<i>Amor de ultratumba – Nic Carter – No se juega con el corazón – El derecho de madres – El rey Lear en la aldea – En el país negro – La novela de un marinero – El galante engañado.</i>

1914	
4 de enero	<i>Tempestad – Caza encarnizada – La Colegiala – La diosa de niñas – El odio del Rajá – El hombre misterioso. – El hombre misterioso y Sangre gitana.</i>
11 de enero	<i>Fantomas</i>
18 de enero	<i>El collar de la bailarina – Juve contra Fantomas</i>
25 de enero	<i>Los últimos días de Pompeya</i>
8 de febrero	<i>La fiebre del oro</i>
12 de abril	<i>Unidos ante la tumba inmensa</i>

**1915**

28 de octubre	<i>El honor – Gran Hotel Intercontinental</i>
31 de octubre	<i>La mujer ajena – Situación difícil – La muerte vengadora</i>
7 de noviembre	<i>Tenebrosa maquinación – Unidos en la tumba minera – Dientes de hierro</i>
11 de noviembre	<i>Tenebrosa maquinación – La ley del corazón.</i>
14 de noviembre	<i>La silla del diablo – Hijo ingrato – El vínculo</i>
21 de noviembre	<i>La mujer ajena – Bailarina con máscara – Ante el amor no hay rencor</i>
28 de noviembre	<i>La inspiradora – Fotografía acusadora – El encargo de confianza</i>
2 de diciembre	<i>Años perdidos – El droguero de Nueva York.</i>
5 de diciembre	<i>Cirano de Bergerac – Desvarío – La tía Brígida.</i>
9 de diciembre	<i>El faro misterioso – La estufilla.</i>
11 de diciembre	<i>El faro misterioso – El milagro de las rosas – Un buen corazón.</i>
16 de diciembre	<i>El milagro de las rosas – Al yermo</i>

**TEATRO CALDERÓN****1906**

7 octubre 1906	<i>La vida y pasión de Jesucristo – La ley del perdón – El honor de un padre – El matrimonio infantil – Los perros contrabandistas</i>
----------------	--

**1913**

25 mayo 1913	<i>El lirio tronchado – Al señor no le gusta la música – Toribio se encarga de la modraza – Rival de su jefe – Lucía la violinista – El viejo cantero – Corazón perdona – Revista Pathe 73 – La Gioconda.</i>
19 noviembre 1913	<i>Sánchez roba un elefante – Una tempestad en el cine – Rivalidad – El conde de Montecristi – Niña sin patria – Quo vadis.</i>
30 noviembre 1913	<i>El pequeño Jaime.</i>

1915	
24 octubre 1915	<i>Odisea de Homero - Pascuas Rojas</i>
28 octubre 1915	<i>El país de los leones (2 partes) - San Jorge y el dragón (3 partes).</i>
31 octubre 1915	<i>El ataúd de cristal</i>
4 noviembre 1915	<i>El anillo fatal (3 partes) - El automóvil gris - Venganza del Dr Williams</i>
7 noviembre 1915	<i>El anillo fatal - La rosa encarnada - La vieja prima.</i>
11 noviembre 1915	<i>La mujer doble - El escalofrío de la muerte - El calor del hogar.</i>
14 noviembre 1915	<i>Pascuas rojas - El tesoro de los Baux</i>
21 noviembre 1915	<i>La madre culpable - La sombra del mal.</i>
2 diciembre 1915	<i>Peinados según la época - Al zapatero remendón le tocó la lotería - El hijo del usurero - El 606 contra la avería - La pesca del cocodrilo - El rápido de las 19.</i>
5 diciembre 1915	<i>La lección del abismo - La sombra del mal.</i>
9 diciembre 1915	<i>La alquería de los sauces - Una conquista.</i>
11 diciembre 1915	<i>La muerte del torero - Hogar tronchado.</i>
16 diciembre 1915	<i>La alquería de los sauces.</i>
18 diciembre 1915	<i>15 años de Revolución en México (10 grandes partes)</i>

1917	
8 julio 1917	<i>La novela.</i>

1920	
17 octubre 1920	<i>La banda del automóvil</i>

**1926**

5 diciembre 1926	<i>Desolación – Leal</i>
------------------	--------------------------

**1927**

6 febrero 1927	<i>El hermano Brumal – La virgen de los deseos – Suerte loca</i>
----------------	--

20 marzo 1927	<i>Juguete de los hombres – Tenorio a la fuerza</i>
---------------	---

9 abril 1927	<i>Por que aman las mujeres</i>
--------------	---------------------------------

17 abril 1927	<i>Paraíso envenenado – Rostros infantiles</i>
---------------	--

7 mayo 1927	<i>La bestia del mar</i>
-------------	--------------------------

14 agosto 1927	<i>El General (Búster Keaton) – Estella Dallas</i>
----------------	--

25 diciembre 1927	<i>Variete</i>
-------------------	----------------

**1928**

25 marzo 1928	<i>A caza de fortuna</i>
---------------	--------------------------

28 noviembre 1928	<i>La última orden</i>
-------------------	------------------------

**1929**

9 febrero 1929	<i>Rey de reyes</i>
----------------	---------------------

**1930**

16 febrero 1930	<i>¡Volga! ¡Volga!</i>
-----------------	------------------------

21 junio 1930	<i>El ángel de la calle</i>
---------------	-----------------------------

## ANEXO 2:

FUNCIONES DE CINEMATÓGRAFO SEGÚN INFORMES MUNICIPALES		
1920		
Mes / Lugar exhibición	Teatro Calderón	Salón Azul
Marzo	10	36
Junio	39	39
1921		
Mes / Lugar exhibición	Teatro Calderón	Salón Azul
Febrero	20	28
Abril	10	23
Mayo	11	15
Junio	7	15
Septiembre	10	15
Noviembre	4	3

## Referencias bibliográficas

- GODARD, Jean-Luc. *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid: Ediciones Alphaville, 1980.
- LEAL, Juan Felipe, Eduardo Barranza y Carlos Flores. *Anales del cine en México 1895-1911. 1898: Una guerra imperial*. México: Ediciones y Gráficos Eón – Voyeur, 2003.
- MANNONI, Laurent. *Le grand art de la lumière et de l'ombre*. Paris: Éditions Nathan, 1994.
- MIQUEL RENDÓN, Ángel. “Los últimos tiempos de la linterna mágica”, *Luna Córnea*, nro. 24, 2002, pp. 10-19.
- \_\_\_\_\_. *Salvador Toscano*. México: Universidad de Guadalajara/Universidad Veracruzana/ Gobierno del Estado de Puebla/Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, 1997.

NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel C. "El placer del miedo. Los espectáculos de espectros hasta la llegada del cinematógrafo". En: AAVV. *Un art de d'espectres: màgia i esoterisme en el cinema dels primers temps*. Girona: Museu del cinema, 2010

\_\_\_\_\_. (coord.). *Los inicios del cine*. México D.F.: Plaza y Valdés Editores, 2004.

\_\_\_\_\_. "El espectáculo cinematográfico", *Cuadernos del Exconvento*, nro. 9, 2003, p. 1-53.

### Fuentes de época

BAPST, Germain. *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*. Paris: Imprimerie Nationale, 1891.

*Catálogo Picart*, Francia, 1890.

*Catalogue of Stereopticons, dissolving views apparatus and magic lanterns*. Nueva York: McAllister, 1867

CHILD BAYLEY, Roger. *Modern magic lantern and their management*. Londres: L. Upcott and Gill, 1869.

*The Art of projection and complete magic lantern manual*. Londres: E. A. Beckett, 1893.

MARCY, Lorenzo J.: *The Sciopticon manual, explaining lantern projections in general and sciopticon in particular*. Filadelfia: James A. Moore, Printer, 1877.

*Magic lanterns and stereopticons*. Chicago: Empresa Montgomery Ward & Co, 1880

### Periódicos y revistas

*Correo de Zacatecas* (Zacatecas)

*Democracia* (Zacatecas)

*El Correo de Zacatecas* (Zacatecas)

*El Demócrata* (Zacatecas)

*El Diario de Zacatecas* (Zacatecas)

*El Herald* (Zacatecas)

*El Herald de Zacatecas* (Zacatecas)

*El hijo del Ahuizote* (Zacatecas)

*El Patriota* (Zacatecas)

*El republicano* (Aguascalientes)

*Justicia* (Zacatecas)

*La Juventud. Semanario de literatura y variedades* (Zacatecas)

*La Libertad* (Zacatecas)

*La Rosa de Tepeyac* (Zacatecas)

*Municipio Libre* (Zacatecas)

*Orientación* (Zacatecas)

*Revista de Revistas* (Zacatecas)

*Revista de Zacatecas* (Zacatecas)

---

**Fecha de recepción:** 8 de septiembre de 2015

**Fecha de aceptación:** 8 de diciembre de 2015

**Para citar este artículo:**

NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel C. "Primeras exhibiciones audiovisuales en la ciudad de Zacatecas: Precine y cinematógrafo (1898-1930)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 33-71. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/5>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Daniel C. Narváez Torregrosa** (Las Palmas, 1968) es Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Murcia. En la actualidad es profesor de Narrativa Audiovisual en el Grado en Comunicación Audiovisual de la Universidad de Burgos. Con anterioridad ha sido profesor en el Centro de Estudios Superior Ciudad de la Luz (Alicante) y en la Universidad Autónoma de Zacatecas (México). Es especialista en Historia y Estética del Cine, ha impartido diversos cursos de historia, técnica y lenguaje cinematográfico en México, Colombia y República Checa. Ha publicado numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales sobre estas materias. Igualmente ha coordinado diversos libros entre los que destacan: *Los inicios del cine*. (2004); *Historia y cine* (2006), *La derrota del III Reich. A través del cine* (2009) y *Marín & Vaillard. Pioneros de la industria cinematográfica y su época* (2014). Sus líneas de investigación se centran en las relaciones historia y cine, con especial atención a los orígenes del cine y los espectáculos precinematográficos. E-mail: [dcnarvaez@ubu.es](mailto:dcnarvaez@ubu.es)

# Whiteness and the Ideal of Modern Mexican Citizenship in *Tepeyac* (1917)

Mónica García Blizzard\*

**Abstract:** While cosmopolitanism in silent Mexican film has been accurately explained as mimesis of European and US models, this article examines the implications of one aspect of the cosmopolitan aesthetic, the dominance of whiteness, for the film's representation of Mexican national identity. We analyse the film *Tepeyac* (1917) in order to illustrate how its portrayal of ideal Mexican citizenship through the privileging of whiteness is tied to dynamics rooted in coloniality, eurocentrism, and the local racial formation. In this way, the article suggests that an analysis of *Tepeyac* can form part of a larger discussion regarding the dominance of whiteness in Mexican film as a local phenomenon that is related, but not identical to, the privileging of whiteness in Hollywood.

**Key words:** race, whiteness, nationalism, Mexico, *Tepeyac*

---

## La blancura y el ideal de la ciudadanía moderna Mexicana en *Tepeyac* (1917)

**Resumen:** Aunque el cosmopolitismo en el cine silente mexicano se haya explicado de manera convincente como mimesis de modelos europeos y estadounidenses, este artículo examina las implicaciones locales de un aspecto de la estética cosmopolita, el protagonismo de la blancura, para la representación de la identidad nacional. Se analiza la película *Tepeyac* (1917) para ilustrar cómo su representación de la ciudadanía mexicana ideal que privilegia la blancura está atada a dinámicas arraigadas en la colonialidad, el eurocentrismo y la formación racial local. De esta manera, el artículo propone que el análisis de *Tepeyac* puede formar parte de una discusión más amplia sobre el predominio de la blancura en el cine mexicano como un fenómeno local relacionado, pero no idéntico al protagonismo de la blancura en Hollywood.

**Palabras clave:** raza, blancura, nacionalismo, México, *Tepeyac*

---

## La brancura e o ideal da cidadania moderna mexicana em *Tepeyac* (1917)

**Resumo:** Embora o cosmopolitismo do cinema mexicano tenha sido explicado como imitativa de modelos europeus e americanos, este artigo examina as implicações locais de um aspecto da estética cosmopolita, a importância da brancura, em relação a representação da identidade nacional. Analisamos o filme *Tepeyac* (1917) para ilustrar como o retrato ideal de cidadania mexicana que privilegia a brancura está ligado a dinâmicas enraizadas na colonialidade, o eurocentrismo e na formação racial local. Neste sentido, o artigo propõe também que uma análise de *Tepeyac* pode ser parte de uma discussão sobre a dominação da brancura em filmes mexicanos como um fenômeno local que está relacionado, apesar de não ser idêntico, ao predomínio da brancura em Hollywood.

**Palavras-chave:** raça, brancura, nacionalismo, México, *Tepeyac*

## Introduction

According to Paul Schroeder, silent film production in Latin America can be divided into three chronological phases: “(1) actualities (1897-1907), (2) proto-narrative cinema (1908-1915), and feature narrative cinema (1915-1930).”<sup>1</sup> With respect to Mexican film production during the latter phase, Ana López has noted that multiple factors contributed to a turn toward fictional narrative in the style of French film d’art. Films produced in Mexico at this time largely avoided the revolution and the revolutionary documentary due to the political restrictions introduced by the Carranza government and because there was a desire to better the image of Mexico abroad, which had been damaged because of the revolution and Hollywood’s portrayal of the country.<sup>2</sup> López also informs us that the popularity of Italian melodrama had a significant imprint on Mexican production at this time.<sup>3</sup>

It is with an understanding of this context that we can approach the film *Tepeyac* (José Ramos, Carlos E. González and Fernando Sáyago, 1917), the only feature-length title successfully completed and exhibited by the ephemeral production company, Colonial Film.<sup>4</sup> The film consists of a frame narrative that tells the story of the romantically involved Mexico City dwellers, Carlos Fernández and Lupita Flores, and a lengthy flashback to the colonial period that presents the story of the Virgin of Guadalupe. The film begins with Carlos and Lupita enjoying a loving and wholesome courtship until Carlos receives an important mission from the president, which requires him to travel abroad. Before departing, Carlos pays a visit to Lupita, who gives him a medal of the

---

I would like to thank the individuals at the Filmoteca at the Universidad Nacional Autónoma de México who facilitated my research there, especially Ángel Martínez. I am grateful to Laura Podalsky and Fernando Lima e Morato for their help in the revision of this article, and also thank the two anonymous reviewers for their useful criticism of a previous version. I would like to express my gratitude to Laura Isabel Serna for her guidance and suggestions. Responsibility for the errors and limitations of the text is mine alone.

<sup>1</sup> SCHROEDER, Paul A. "Latin American Silent Cinema: Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics". In: *Latin American Research Review*. N° 43.3, 2008, p.40.

<sup>2</sup> LÓPEZ, Ana. "Early Cinema and Modernity in Latin America". In: *Cinema Journal* N° 40.1, 2001, p.60.

<sup>3</sup> LÓPEZ, Ana. *Ibid.*

<sup>4</sup> DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México (1896-1930)*, Vol. I. México: UNAM, 1996, p.227.

Virgin of Guadalupe to keep him safe during his journey to war-torn Europe. After his departure, the already inconsolable Lupita is further devastated when the local newspaper announces that a German submarine has sunk the French ship Carlos was sailing on. Not knowing the fate of her beloved, Lupita turns to her image of the Virgin of Guadalupe and prays for Carlos' safety. Because she is unable to sleep later that night, Lupita's mother advises that she read the story of the Virgin of Guadalupe. At this point, the film shifts to a lengthy flashback that narrates the apparition of the Virgin to Juan Diego, beginning with unsettled animosity between the conquistadors and the local indigenous population, and ending with the revelation of the image on Juan Diego's *ayate* (garment made of local fibers) and the recognition of the apparition site as holy ground by colonial religious authorities. The film then flashes forward as an exhausted Lupita falls asleep after her long reading. She awakens to the happy news (via telegram) that Carlos is safe and sound. When he returns to Mexico and visits Lupita, her mother suggests that they visit the Basilica of Our Lady of Guadalupe. While at the religious site, Carlos and Lupita explore the surrounding area, occasionally interacting with merchants. The film ends as they reach the top of the Tepeyac Hill, proclaiming their distinct investments in the tradition of the Virgin of Guadalupe, and affirming their mutual love for each other through a kiss that is mentioned in the intertitle, but not visually presented on-screen.

Scholars have differed slightly on how to categorize the film. Aurelio de los Reyes has suggested that *Tepeyac* can be understood as an offshoot of historical films, and has highlighted the film's nationalist intention.<sup>5</sup> Approaching it from a transnational perspective, Paulo Antonio Paranaguá has seen the film as part of a religious subgenre alongside *Canção da primavera* (Cyprien Ségur e Iginio Bonfiolo, Brasil, 1923) and *Los Milagros de la Divina Pastora* (Amábilis Cordero, Venezuela, 1928).<sup>6</sup> He has also called attention to the film's eclectic nature; while the flashback portion tends toward religious and nationalist films, the final sequences at the basilica are a semi-documentary.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> DE LOS REYES, Aurelio. Ibid.

<sup>6</sup> PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

<sup>7</sup> PARANAGUÁ, Paulo Antonio. p. 60.

Beyond the issue of classification, analyses of the film have shed light on its richness for evidencing diverse aspects of early 20th century Mexican society. Emilio García Riera has observed the film's combination of religion and patriotism.<sup>8</sup> James Ramey has further explored this connection showing that the film is indicative of the negotiations that anticlerical revolutionary leadership was willing to make, given that they were faced with a predominantly Catholic population.<sup>9</sup> According to Paranaguá's reading, the film aims to render the tradition of the Virgin of Guadalupe as both thoroughly national and modern. He specifies that *Tepeyac* modernizes tradition, not in the sense of modifying it substantially, but through updating it with contemporary paraphernalia, such as modes of transportation (the train Carlos travels on) and communication (the telegram he sends to Lupita).<sup>10</sup> Also reflecting on the national question, David M. J. Wood has suggested that by linking the events in the colonial sequences and the modern frame narrative, the film presents the nation as a historical reality.<sup>11</sup> Wood also posits that *Tepeyac* presents religious tradition as a refuge from the uncertainty of modernity.<sup>12</sup> Expanding on the question of modernity, Laura Isabel Serna has read the film as an attempt to produce a more acceptable version of contemporary Mexican femininity through the character of Lupita, who is in the midst of the modern urban environment yet retains her Catholic piety and traditional gender role.<sup>13</sup> Serna also highlights how the film promotes a notion of citizenship that hinges on heterosexuality.<sup>14</sup> Inspired by Paranaguá's proposal to view Latin American film in relation to US, European, and local processes, Paul Schroeder argues that the film displays a decidedly *criollo* aesthetic and world view, which result from early Latin American cinema's desire to insert "the young

---

<sup>8</sup> GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia del cine mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública, 1986, p. 41.

<sup>9</sup> RAMEY, James. "La resonancia del exilio y la conquista en el cine indigenista mexicano". In: Claudia Arroyo, James Ramey, Michael Schuessler (Eds.). *México imaginado: Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, México D.F.: CONACULTA y Universidad Autónoma Metropolitana, 2011, pp. 124-125.

<sup>10</sup> PARANAGUÁ, Paulo Antonio. pp. 44-45.

<sup>11</sup> WOOD, David M. J. "Cine mudo, ¿cine nacional?" In: Claudia Arroyo, James Ramey, Michael Schuessler (Eds.). *México imaginado: Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, México D.F.: CONACULTA y Universidad Autónoma Metropolitana, 2011. pp. 29-51.

<sup>12</sup> WOOD, David M. J. pp. 32.

<sup>13</sup> SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Durham: Duke University Press, 2014, pp. 140-143.

<sup>14</sup> SERNA, Laura Isabel. p. 143.

republics into a Euro-American modernity that was at times liberal and at times conservative (the two principal ideologies of the ruling classes), but always patriarchal, heteronormative, and ethnoracially whitewashed.”<sup>15</sup>

Given Paranaguá’s view of the film as “mimetically cosmopolitan”<sup>16</sup> and Schroeder’s analysis of the film’s *criollo* aesthetic, here I wish to build on these observations in order to explore the film’s privileging of whiteness and whitening, not only as imitation, but as evidence of the persistence of “the coloniality of power”,<sup>17</sup> (also referred to as “coloniality”<sup>18</sup>) with important implications for the representation of the national. Anibal Quijano’s term, “the coloniality of power”, can be broadly understood as one “that encompasses the transhistoric expansion of colonial domination and the perpetuation of its effects in contemporary times.”<sup>19</sup> In a similar vein and speaking specifically about film, Ella Shohat and Robert Stam have put forth the notion of eurocentrism in order to discuss the ways in which the medium has registered, “the residual traces of centuries of axiomatic European domination [that] inform the general culture, the everyday language, and the media, engendering a fictitious sense of the innate superiority of European-derived cultures and peoples.”<sup>20</sup> These concepts are central to this analysis of the film, which suggests that *Tepeyac*’s favoring of the white minority as representative of the national is just one manifestation of the implications of raced asymmetrical power relations that were shaped by colonialism, and have been reconfigured, but nonetheless result in the preference for varying degrees of whitening for the representation of the Mexican nation.

I believe that by approaching *Tepeyac* through this line of inquiry, an analysis of the film can serve as an opportunity to reflect on the privileging of whiteness throughout

---

<sup>15</sup> SCHROEDER, Paul A. "Latin American Silent Cinema: Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics". In: *Latin American Research Review*, N° 43.3, 2008, pp. 35-38.

<sup>16</sup> PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Ibid.*

<sup>17</sup> QUIJANO, Anibal. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America". In: *Nepantla: Views from the South* 1, no. 3, 2000, pp. 553-80.

<sup>18</sup> MORAÑA, Mabel, Enrique D. Dussel, and Carlos A. Jáuregui. *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham: Duke University Press, 2008. pp. 2,17.

<sup>19</sup> MORAÑA, Mabel, Enrique D. Dussel, and Carlos A. Jáuregui. *Ibid.*

<sup>20</sup> SHOHAT, Ella, and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 1994, p.1.

narrative Mexican film history. For while it is true that events such as the Mexican revolution, its aftermath, and the crash of 1929 contributed to the qualitative difference between silent cinema and the subsequent studio cinema in Latin America,<sup>21</sup> it is also true that the privileging of whiteness is not an aspect of narrative Mexican filmmaking that changed significantly.<sup>22</sup> *Tepeyac* explicitly represents the main white Mexican couple as an aspirational model for the nation, as many other films will later do either implicitly or explicitly.<sup>23</sup> In this way the film, like much of Mexican cinema, affirms the desirability and preference for white identity, much in the way Franz Fanon has argued that historical narratives and comic books did in his native Martinique during the early 20<sup>th</sup> century.<sup>24</sup>

### Whiteness in Mexico

A word must be said about the contextual nature of the term “whiteness” that I use throughout the text. Michael Omi and Howard Winant’s concept of racial formation, a historically and socially situated project within which human bodies and social structures are represented and organized,<sup>25</sup> allows us to appreciate the unavoidably contextual nature of racial categories. In post independence Mexico, the positive valorization of whiteness can be understood as a simplification and reconfiguration of colonial racial hierarchies within the context of the pressing needs of nation building.<sup>26</sup> After independence, “indian” was eliminated as a legal category, however the term came to be used to connote a combination of material poverty and backwardness.<sup>27</sup> Liberals believed that many aspects of indigeneity needed to be overcome if Mexico’s inhabitants were to become true national

---

<sup>21</sup> SCHROEDER, Paul A. p. 39.

<sup>22</sup> RAMÍREZ BERG, Charles. *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*. Austin: University of Texas Press, 1992, p.57.

<sup>23</sup> TIERNEY, Dolores. *Emilio Fernández: Pictures in the Margins*. Manchester: Manchester University Press, 2007. pp. 86-92.

<sup>24</sup> FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1967, pp. 146-147.

<sup>25</sup> OMI, Michael, and Howard Winant. *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1990s*. New

York: Routledge, 1994, p.126.

<sup>26</sup> LOMNITZ-ADLER, Claudio. *Exits from the Labyrinth*. Berkeley: University of California Press, 1992, pp. 263-280.

<sup>27</sup> LOMNITZ-ADLER, Claudio. pp. 276.

citizens,<sup>28</sup> and degrees of social whitening were possible through a combination economic improvement and acculturation.<sup>29</sup> By the late 19<sup>th</sup> century, although the notion of whiteness had changed significantly since the colonial period, by and large it continued to be the only condition in which material wealth and high status could be enjoyed together.<sup>30</sup> Its positive meaning was further enforced when progress came to be understood as attaining the level of development of the United States or Europe, and became an explicit national goal.<sup>31</sup> This meant that through the post revolutionary period, whiteness continued to be a Mexican ideal, which is reflected in the official post revolutionary ideology that incorporates aspects of indigeneity symbolically and exalts *mestizaje*<sup>32</sup> but is in effect more heavily invested in non-indigenous culture, institutions, and traditions. This social history results in a paradoxical reality elucidated by Claudio Lomnitz-Adler in the following passage:

Mexico is a society where Indian ancestry has been proudly acknowledged. On the other side, it is a society that clearly values whiteness as both a status symbol and as an aesthetic. Moreover, as opposed to racism in the United States, where blackness is marked (negatively) and whiteness claims the majority position, in Mexican racism it is whiteness that is marked (positively) and brownness claims the unmarked majority position.<sup>33</sup>

Through its examination of whiteness in *Tepeyac*, this article aims to engage in a discussion that addresses how film and media in Mexico has participated in the process

---

<sup>28</sup> CASTELLANOS GUERRERO, Alicia. "Para hacer nación: discursos racistas en el México decimonónico". In: Gómez Izquierdo, José Jorge (Ed.). *Los caminos del racismo en México*. Mexico D.F.: Plaza y Valdés, 2005. pp. 89-116 and LOMNITZ-ADLER, Claudio. p. 274.

<sup>29</sup> Knight, Alan. "Racism, Revolution, and Indigenismo; Mexico, 1910-1940". In: Richard Graham (Ed.) *The idea of race in Latin America, 1870-1940*. Austin: University of Texas Press, 1990, pp. 71-113.

<sup>30</sup> LOMNITZ-ADLER, Claudio. Ibid. Alan Knight has noted that upwardly mobile exceptions to this rule, such as Porfirio Díaz, underwent a discursive whitening of their social identity after rising to prominence, which can be observed in how different historians described his ethnic origin (p. 73). This illustrates that while the racial formation of the 19<sup>th</sup> century had evolved from that of the colonial era allowing for the participation in elite economic and political circles of those who had been previously excluded, it still required a discursive negotiation of their identity that would aligned them with whiteness.

<sup>31</sup> LOMNITZ-ADLER, Claudio. pp. 274-276.

<sup>32</sup> LOMNITZ-ADLER, Claudio. pp. 278-279.

<sup>33</sup> LOMNITZ-ADLER, Claudio. p. 280.

of privileging whiteness as an ideal that becomes mobilized through visual representational conventions, effectively perpetuating and enacting the positive and preferential marking of the white minority. However, just as the Mexican construction of whiteness should not be confused with the WASP (white Anglo-Saxon protestant) ideal traditionally promoted by Hollywood, (and within which white Mexicans such as Dolores del Río would be cast as ethnic Others) I propose that the existing theorization of whiteness in film by Anglo-American scholars must be adjusted in order to understand the way in which film and media has enforced white privilege in Mexico. Writing about western film, Richard Dyer has argued that whiteness acquires its power because it attributes to itself a universal quality, an ability to represent anything because whiteness claims not to be a particularizing quality.<sup>34</sup> Although Mexican film has utilized whiteness in a similar way,<sup>35</sup> I suspect that in the case of Hollywood, the use of whiteness to represent anything and everything is strongly supported and rooted in the demographic reality of the U.S., particularly in the era of classical cinema. However in Mexican society, whiteness has always been a particularizing quality because it has been tied to socioeconomic privilege and because it has historically included only a minority of the population. Therefore, the illusion of a white homogeneity was never a possibility there, which I argue confers upon the Mexican film and media's privileging of whiteness a unique ideological force that requires further inquiry.

As Shohat and Stam have shown, a film's eurocentrism can more convincingly be brought to light through formal analysis.<sup>36</sup> It is only through close textual analysis that we can identify how the film uses its specificities as a visual medium to contribute to a larger discursive framework. In this vein, my examination of *Tepeyac* will be carried out with the purpose of illustrating the ways in which it privileges whiteness and promotes it as an ideal for Mexican national identity. An exploration of the film's representation of indigeneity will be central to the interpretation of *Tepeyac* that is presented here.

---

<sup>34</sup> DYER, Richard. *White*. London: New York: Routledge, 1997, pp. 3-12.

<sup>35</sup> TIERNEY, Dolores. *Ibid.*

<sup>36</sup> SHOHAT, Ella, and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 1994, p. 208.

### Privileging Whiteness in *Tepeyac*

The narrative structure of *Tepeyac* allows us to appreciate the significance of the characters in the 20<sup>th</sup> century love story as essential components of the overall film. The melodramatic portions in which the film shows Carlos, Lupita, and her mother almost exclusively provide the context within which the colonial sequences are inserted because their content is presented as a way for Lupita to distract herself from the absence of her lover. While it has been suggested that the account of the Virgin of Guadalupe is the film's primary story,<sup>37</sup> I believe this view limits our ability to engage the way in which both portions work together to resignify the religious content. The significance of *Tepeyac*'s narrative structure has already been noted as an aspect of the film that works to present religious tradition as compatible with modernity.<sup>38</sup> This insight suggests that despite the duration of the colonial story, the frame narrative is indispensable for the film's overall message, which is not to merely reproduce the story of the Virgin of Guadalupe but to put it in the service of modern nation building in the present.<sup>39</sup> Speaking about the film, David M. J. Wood has clearly articulated this point:

Its force as an effective nationalist and historical national narrative is rooted in its linking of two time periods: the mythical past of Juan Diego, an Indian whose faith in the Virgin who appears to him on the hill of Tepeyac allows for the incorporation of his race (supposedly barbarous) into *criollo* civilization, and the present, which makes the story relevant the contemporary Mexican public.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> RAMEY, James. pp.127.

<sup>38</sup> PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Ibid.

<sup>39</sup> In *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, Jorge Ayala Blanco observes that the representation of indigeneity in Mexican film has often been conditioned by "middle class ideology" and the political rhetoric of the moment (p. 145). Although he does not mention *Tepeyac* specifically, he observes the importance of *indigenismo* for the elaboration of a patriotic discourse immediately following the revolution (Ibid). Clearly, *Tepeyac*'s representation of indigeneity in the colonial period is conveyed for the purpose of rearticulating a specific proposal for postrevolutionary national identity.

<sup>40</sup> "Su fuerza como una eficaz narrativa histórica nacional y nacionalista radica en su vinculación de dos tiempos: el tiempo pasado y mítico de Juan Diego – un indio cuya fe en la virgen, que se le aparece en el cerro del Tepeyac, permite la incorporación de su raza (supuestamente bárbara) a la civilización criolla- y el tiempo presente que vuelve relevante la historia para un público del México

The importance of the modern plot and its white urban characters is further made explicit through their sentimentalization via the melodramatic mode. The frame narrative within which the colonial account is inserted hinges on the separation of the couple and the anguish it causes for Lupita. Her pain is underlined not only through expressive gesturing during sustained medium shots, but also through the hyperbolic language in the intertitles that describe her state. For example, upon Carlos' departure, the following text dramatizes Lupita's condition "Carlos' voyage has caused a shadow of incurable sorrow to descend upon the happy life of his beloved."<sup>41</sup> The extreme despair conveyed here is contrasted by the ecstatic joy Lupita experiences when she later receives a telegram from Carlos notifying her that he is safe and en route to Mexico: "The morning's first ray of sunshine brings a ray of happiness to the afflicted woman"<sup>42</sup> and "With her heart overflowing with joy, Lupita prays at the feet of the image to which she is devoted."<sup>43</sup> Although some intertitles describe Juan Diego's modest material conditions and suggest that the Spanish captured by the indigenous meet an unfortunate fate, they do not dramatize any of the colonial characters' emotional experiences in the same depth or complexity that occur with Lupita or her counterparts. This device elicits greater emotional investment in the contemporary Mexican national subjects and not with the historically distant representatives of pure indigeneity or hispanicity. However, the national subjects towards whom the film foments a sense of endearment also happen to be white urban Mexican characters. Therefore, the film aims to generate identification and emotional attachment to the national, but the representation of the national is significantly skewed toward whiteness, which is in turn indicative of the persistence of coloniality. In this way, the film mobilizes affect to support a vision of national identity that privileges whiteness as an ideal, and can be placed within the tradition of melodramatic films that, as Ana López has indicated, play a role in creating negotiated proposals of Mexican national identity.<sup>44</sup>

---

contemporáneo" (WOOD, David M. J. pp. 31-32). Unless otherwise noted, all translations from Spanish to English are my own.

<sup>41</sup> "El viaje de Carlos puso sobre la risueña vida de su novia la sombra de una pena incurable".

<sup>42</sup> "El primer rayo de sol de la mañana, trajo a la apesurada novia un rayo de alegría".

<sup>43</sup> "Y con el corazón desbordante de gozo, Lupita reza a los pies de la imagen de su devoción".

<sup>44</sup> LOPEZ, Ana. "Tears and Desire: Women and Melodrama in the 'Old' Mexican Cinema". In: King, John, Ana M. López, and Manuel Alvarado (Eds.). *Mediating two worlds: cinematic encounters in the Americas*. London: BFI, 1993, pp. 152.



Lupita's gestures and facial expression externalize her distraught state.  
Courtesy Filmoteca UNAM.



Lupita is ecstatic with joy upon hearing that her beloved is safe.  
Courtesy Filmoteca UNAM.

The film's projection of a whitened ideal for the nation is reinforced by the ambivalent representation of indigeneity in the colonial era. At the beginning of the colonial sequence, the spectator is shown indigenous characters capturing a Spanish conquistador, and taking him to a cave to be sacrificed to the goddess Tonatzin. The intertitles that accompany these actions cast them in a negative light by associating them with vengeance, ("The conquered race does not waste the chance to take revenge on a white man for the humiliations they have suffered"<sup>45</sup>), and establishing the conquistador as victim, ("The Indians preserve the ancient practice of sacrificing enemy prisoners and take a victim for Tonatzin.")<sup>46</sup> Although the first intertitle mentioned does suggest that the indigenous have suffered injustices<sup>47</sup>, implying mutual aggression, it is significant that what is presented on screen for the spectator to witness is violence on the part of indigenous people, in contrast to merely narrating Spanish aggression through text. The indigenous are further discredited when pious adherence to Catholicism is presented as the only way for conqueror and conquered to live peacefully, effectively casting their traditional religion in an unfavorable light. Despite the later recognition of Juan Diego's piety, overall the colonial episode presents an ambivalent view of indigeneity as a potentially threatening reality that must be ordered and guided through western influence.

Beyond the emotional and narrative privileging of the 20<sup>th</sup> century cosmopolitan couple as representative of the Mexican ideal in the present, the film reinforces the association between whiteness and the national in another significant way: through the whitening of the Virgin of Guadalupe herself. The film explicitly establishes the Virgin as a national icon with an opening quote by the nineteenth-century Mexican author, Ignacio Altamirano: "The day that the virgin of Tepeyac is not worshipped in this land, it is certain that not only will the Mexican nation have disappeared, but even

---

<sup>45</sup> "La raza conquistada no desaprovecha la ocasión de vengar en un blanco las humillaciones sufridas".

<sup>46</sup> "Los indios conservaban la vieja práctica de sacrificar prisioneros enemigos y llevan una victima para Tonatzin".

<sup>47</sup> RAMEY, James. pp. 128.

the memory of those who live in Mexico today...all consider her an essentially Mexican SYMBOL.”<sup>48</sup>

Although according to Mexican popular tradition the Virgin of Guadalupe revealed herself to Juan Diego in the form of an indigenous woman, in the film this aspect of the apparition story is not made explicit. In contrast, we can observe that Juan Diego’s indigeneity is frequently noted, and that throughout the film he is often referred to simply as “el indio.” Thus by comparison, Juan Diego is always ethnically marked, while the opposite is true of the Virgin.<sup>49</sup> The difference in the way the film marks them ethnically is further emphasized through casting. The indigeneity of Juan Diego and his family is marked though the darker skin tone and facial features of the actors who play these parts, and it is accentuated through costume (in particular with the women’s long thick braids). The actress who plays the Virgin of Guadalupe, Beatriz de Córdova, has much lighter skin than the indigenous characters, and no effort is made to mark her physically as indigenous. This is clear if we compare the film’s image of the Virgin, with its image of indigenous womanhood (Juan Diego’s aunt). By explicitly and repeatedly emphasizing the indigeneity of Juan Diego on the one hand, and marking the Virgin of Guadalupe only as Mexican (“an essentially Mexican SYMBOL”) while representing her with lighter skin, the film continues to assert a preferential association between the national and whitening. It is possible that the decision to cast the virgin with lighter skin is an effort to present her as a synthesis of indigenous and European elements in Mexico (as the film’s opening quote by Ignacio Altamirano<sup>50</sup> could suggest) and not simply to

---

<sup>48</sup> “El día en que no se adore a la virgen del Tepeyac en esta tierra, es seguro que habrá desaparecido, no solamente la nacionalidad Mexicana, sino hasta el recuerdo de los moradores de la México actual...todos la consideran como un SIMBOLO esencialmente mexicano” (emphasis in the intertitle).

<sup>49</sup> One possibility for the absence of the mention of the Virgin’s indigeneity is the fact that it would have been common knowledge for the spectators, and therefore considered unnecessary to include in the intertitles. However, this does sufficiently explain why Juan Diego is consistently marked as indian while she is not because Juan Diego’s indigenous identity is as well know in Mexico as the Virgin’s.

<sup>50</sup> “Los mexicanos adoran a la Virgen de consuno: los que profesan ideas católicas, por motivos de religión; los liberales, por recuerdo de la bandera del año 10; los indios, porque es su única diosa; los extranjeros por no herir el sentimiento nacional; y todos la consideran como un SÍMBOLO esencialmente mexicano”

align her with Europeanness. However, the point remains that the recuperation of indigeneity for explicit national purposes in the film requires a degree of whitening, resulting in a Virgin who is theoretically but not perceptibly indigenous. Looking at the film as a whole, we can observe that though the cosmopolitan aesthetic of the melodramatic narrative may be derived from foreign models, in representing the white Mexican couple as the ideal of the Mexican nation and the whitening of its icons, the film participates in upholding whiteness as an ideal for the nation.



Beatriz de Córdova, the actress who plays the part of the Virgin of Guadalupe.  
Courtesy Filmoteca UNAM.

---

(The Mexicans worship a Virgin of Common Consent: those who profess Catholic ideas, for reasons of religion; the liberals, in memory of the flag of '10; the Indians, because she is their only goddess; the foreigners in order not to offend national pride; and all consider her an essentially Mexican SYMBOL) [emphasis in the intertitle].



Juan Diego's aunt, an example of *Tepeyac's* representation of indigenous womanhood in the colonial era.

Perhaps unwittingly, the film calls attention to the fictional nature of its representation of the national. In the portion of the film that Paranaguá has described as “a semi-documentary,”<sup>51</sup> Carlos and Lupita visit the Basilica of Our Lady of Guadalupe and explore the surrounding areas. In these scenes the actors are shot walking through groups of non-professional actors who ostensibly happened to be there that day. Their behavior suggests that they were not included in the film as fictional characters, but as authentic street performers and passersby captured in the film's closing *mise en scene*.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> PARANAGUÁ, Paulo Antonio. p. 60.

<sup>52</sup> It is possible that the filming of these people can be understood as an example of the early cinema practice of advertising a future filming in a public space in order to promote the attendance of non-actors at the filming and exhibition of the film (see de los Reyes). Although we do not know whether the filmmakers included these people intentionally or unintentionally, the shots nonetheless make plain a contrast between narrative's characters and the non-actors.

Few of them notice the camera. Those that do notice it, stay still and stare at the camera directly. The majority simply walks by, going about their business. They appear on screen for only a few seconds and are not given any significance in the narrative. The intertitles written for the film do not refer to these people directly in any way.<sup>53</sup>

As the couple moves through the crowd, the contrast between the comfortable white cosmopolitans of the narrative and the non-actors is blatant. Carlos and Lupita are dressed handsomely.<sup>54</sup> He sports a fine suit and Fedora, while she shows off an extravagant hat and fur garment. The non-actors wear much more humble clothes. Women wear long peasant skirts and *rebozos* while men have on simple white trousers, basic shirts and *sombreros*. The difference in clothing highlights the contrast in the economic status of the narrative representatives of Mexico, and that of the masses of incidentally filmed passersby shown throughout the sequence. Not coincidentally, Carlos and Lupita also stand out because of their whiteness. In this sequence we see a visual manifestation of the contrast between nonwhites and what Guillermo Bonfil Batalla has termed, “el México imaginario,<sup>55</sup>” (the imaginary Mexico). For him, this term describes, “...a country of the minority organized according to western norms, aspirations and objectives that are not shared (or are shared from another perspective) by the rest of the nation’s population; that sector which incarnates and propels the dominant project of our country.”<sup>56</sup> Thus despite the film’s

---

<sup>53</sup> While we can contemplate the possibility that the opening quote by Altamirano (see footnote 50) gestures toward the racial variety that is visible in this shot, I believe the connection between the text and this particular shot is tenuous at best. As James Ramey notes on pages 126-127 of his article, the quote by Altamirano is a passage from his 1884 text, *Paisajes y leyendas. Tradiciones y costumbres de México*, and was written to describe early 19<sup>th</sup> century Mexican society. Furthermore, the spectator is not explicitly incited to make the connection between that text and this shot because of the lengthy amount of time (practically the entire duration of the film) that passes between the intertitle containing the quote and the image discussed here.

<sup>54</sup> María Gabriela Sandoval Méndez has also observed the elegance of the characters’ clothing in this sequence, and has suggested that it is one example of the ways in which several early Mexican films endeavored to create a civilized image of Mexican society (see Sandoval Méndez pp. 92). I am grateful to Laura Isabel Serna for pointing me toward this source.

<sup>55</sup> BONFIL BATALLA, Guillermo. *México profundo. Una civilización negada*. México DF: Grijalbo, 1990, p. 10.

<sup>56</sup> BONFIL BATALLA, Guillermo. *Ibid.* “...un país minoritario que se organiza según normas, aspiraciones y propósitos de la civilización occidental que no son compartidos (o lo son desde otra perspectiva) por el resto de la población nacional; a ese sector, que encarna e impulsa el proyecto dominante en nuestro país, lo llamo aquí el México imaginario”.

establishment of the white upper middle class as the national ideal, through the basilica sequences a more candid glimpse of Mexican material and social reality seeps into the film, effectively unsettling the diegetic narrative's aspirational and misleading view of Mexico.



Carlos and Lupita on their excursion at the basilica among non-actors.

### “The Third Eye”

Given the historical fact of the conquest and the mixture among European and indigenous populations, the film's desire to present Mexico as modern and white requires a managing of the country's ethnic reality. The film recognizes the presence of Indians in the “epic age of the conquest,<sup>57</sup>” however, ethnic variety in contemporary Mexico is only marginally represented at the very end of the film in its basilica sequence. In this way the film enunciates a particular discourse regarding the Mexican nation, implying that it begins with an encounter between distinct groups, and concludes with a homogenous modern Mexican nationhood in the present. This ideological goal, evident in the frame narrative that attempts to “contain” the place of the indigenous, is severely

<sup>57</sup> “los tiempos épicos de la conquista”.

problematized by the fact that in the basilica scenes ethnic (and socioeconomic) difference is plain for the spectator to see, leaving him/her to question what exactly the basis of national homogeneity might be. Clearly, the film posits that the adoration of the Virgin of Guadalupe is a cultural characteristic that performs this task.

The stark contrast between the idealized protagonists of the narrative and the crowds of people filmed at the basilica is not the only way in which the film *Tepeyac* reveals the constructed nature of the raced national discourse it projects. At specific moments in the film, ethnically marked subjects display an awareness of the delimited space that this kind of national discourse allocates to indigeneity. Because the insistence on common nationhood in the present requires a recognition of difference only in the past, there is, as discussed above, a clear ethnic marking of the conquest era indigenous characters through phenotype, costume, and intertitles. Interestingly, the desire to emphasize indigeneity as a historical reality is evident even in a non-diegetic portion of the films. Just after the quote by Ignacio Altamirano, several of the film's actors are presented by their real names in front of a curtain, drawing on the theatrical tradition.<sup>58</sup> First Beatriz de Córdova, who plays the Virgin of Guadalupe, is presented. When she appears on the screen in a medium close up, she moves her head very slowly from right to left (from the spectator's perspective), gracefully bowing her head when it reaches the center. She repeats this action as her head moves from left to right. Her intentionally stylized demeanor befits the character she plays, and in this way she presents herself as the character. Second, Pilar L. Cotta, the actress who plays Lupita, is presented. In her medium close up she initially appears with her back almost entirely turned toward the camera. She slowly and coquettishly turns her body so that her left shoulder is facing the camera, revealing the extravagant hat and fur that Lupita wears in the final sequences of the film. Here too, the actress is presented as the character she will dramatize. However, when Gabriel Montiel, the actor who plays Juan Diego, is presented something very different happens. The actor is shown emerging from the curtain in a fitted black suit, complete with a waistcoat, crisp white shirt, tie, and

---

<sup>58</sup> PARANAGUÁ, Paulo Antonio. p. 45.

handkerchief. His hair is parted down the middle and combed back. His gaze is sober and focused, and he quickly turns his head from right to left, and then from left to right in a neutral stance. His eyes turn as if to look at something located off camera, above and to his left. There is a cut, and we then see Gabriel Montiel remerge from the curtain dressed as Juan Diego, wearing a simple white tunic that leaves his chest semi-exposed. The garment is tied with a thin cord at the waist, and over it he wears a meager cloak. His hair is down and disheveled, and he has a headband made of cloth around his head. Beyond his change in costume, his demeanor is entirely different than before. He stands with his shoulders slumped downwards and with his hands crossed over each other at his lower chest, denoting humility and submissiveness which he emphasizes by bowing with his head and shoulders. His eyes are squinted and wander aimlessly as his mouth is slightly open, conveying simple-mindedness. He bows his head for a second time visually reiterating his docility.



Gabriel Montiel as himself. Courtesy Filmoteca UNAM.



Gabriel Montiel as Juan Diego. Courtesy Filmoteca UNAM.

Drawing on the work of Frantz Fanon and W.E.B. Dubois, Fatimah Tobing Rony has employed the term, “the third eye,” in order to describe the ability of raced subjects to perceive how they are othered within dominant discourses, and particularly through forms of visual representation. I believe that the double presentation of Gabriel Montiel, the only actor with whom this occurs in the film, is indicative of seeing with the third eye, and betrays an anxiety concerning modern Mexican national homogeneity in the present. Clearly there is an effort to assert a separation between the actor as a modern subject, and the actor in the role of the indigenous character he plays,<sup>59</sup> which is created through an explicit change in dress and body language. This emphasis implies a lack of confidence in the spectator’s ability to interpret Montiel’s rendition of Juan Diego as artifice, most probably because of the actor’s phenotype, which marks both Juan Diego’s and Montiel’s indigenous ancestry. We cannot know whether his double presentation was the actor’s decision, or if the filmmakers insisted on it. Given that both the narrative

---

<sup>59</sup> RAMEY, James. pp. 129.

and Montiel's performance designate to Juan Diego the characteristics of backwardness and docility, following the first hypothesis, the double presentation may be an effort to safeguard the actor from having these characteristics attributed to himself. In the second scenario, it could be that the filmmakers wish to underscore that people of indigenous ancestry in the present are able to fully participate in Mexican modernity. Whether these shots constitute Montiel shielding himself from racial stereotypes, or the filmmakers (*criollos*<sup>60</sup> who as Mexicans are raced by association from the US and European perspective) defending their representation of Mexico before national and (potentially) international spectators, I argue that the double presentation of Montiel is indicative of an underlying anxiety about the relationship between indigeneity and modern Mexican national identity. This is even more apparent if we consider that the actors who play the conquistadors are shown in the opening credits in their period costumes, yet it was not considered necessary to present them again in contemporary clothing to assure the spectator of the actors' participation in modern Mexican society. The only moment in which the film appears to recognize vestiges of indigeneity present in the 20<sup>th</sup> century urban landscape occurs while the couple is visiting the basilica. After Lupita and Carlos have been shown walking through the crowd, there is a series of five shots in which Lupita and Carlos are nowhere to be found. Instead, the camera films a group of individuals who have either full or partial indigenous ancestry. Most of them are wearing feathered headdresses while others wear masks. Three of the men are part of a street performance that involves dancing, which the others watch. The men attempt, in fits and starts, to perform a dance for the camera. The insertion of these shots, which exclude the narrative's characters, clearly implies that this performance is of some interest. There is no text that refers directly to the dance sequence, and our attention is quickly redirected to Carlos and Lupita with the intertitle, "among the traditional festival's delights."<sup>61</sup> Although this residue of pre-colonial culture is plain for the spectator to see without direct mediation, as in the previous example, the film carefully presents it, this time within the space of the festival,<sup>62</sup> and as an uncommon and marginal occurrence compared to the reality of modern daily life in which there is no interaction with non-white Mexicans. In

---

<sup>60</sup> SCHROEDER, Paul A. pp. 35-39.

<sup>61</sup> "Entre las vendimias de la clásica feria".

<sup>62</sup> RAMEY, James. pp. 132.

this way too, the film manages the hints of indigenous ethnicity in order to preserve and project the ideal of a white modern nation.

### Conclusion

Here, I have carried out a close reading of *Tepeyac* in order to illustrate how the film privileges whiteness as the model for Mexican citizenship and national identity in the early 20<sup>th</sup> century. While *Tepeyac's* aesthetics have accurately been identified as cosmopolitan, I suggest that one aspect of this cosmopolitanism, the dominance of whiteness, has important implications in the Mexican context. In the film whiteness is made to be representative of the nation through the projection of Lupita and Carlos as the ideal citizen-couple, and through the whiter representation of la Virgen de Guadalupe herself. Furthermore, the film manages the visualizations of nonwhites by locating them in the past, or at the margins of everyday modern life. In analyzing *Tepeyac*, I have considered the film's relevance within a broader conversation about whiteness in narrative film and media in Mexico. Although the Mexican film industry would change significantly in myriad ways, the fantasy of whiteness will persist through time, not only because of mimesis, but because the positive valorization of the aspects that were imitated depended on a still pertinent racial asymmetry rooted in coloniality.

### Works cited

- AYALA BLANCO, Jorge. *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*. Miguel Hidalgo: Grijalbo, 1993.
- BONFIL BATALLA, Guillermo. *México profundo. Una civilización negada*. México DF: Grijalbo, 1990.
- CASTELLANOS GUERRERO, Alicia. "Para hacer nación: discursos racistas en el México decimonónico". In: Gómez Izquierdo, José Jorge (Ed.). *Los caminos del racismo en México*. Mexico D.F.: Plaza y Valdés, 2005. pp. 89-116.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México (1896-1930)*, Vol. I. México: UNAM, 1996.
- DYER, Richard. *White*. London: New York: Routledge, 1997.
- FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1967.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia del cine mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.

- KNIGHT, Alan. "Racism, Revolution, and Indigenismo; Mexico, 1910-1940". In: Richard Graham (Ed.) *The idea of race in Latin America, 1870-1940*. Austin: University of Texas Press, 1990, pp. 71-113.
- LOMNITZ-ADLER, Claudio. *Exits from the Labyrinth*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- LÓPEZ, Ana. "Tears and Desire: Women and Melodrama in the 'Old' Mexican Cinema". In: King, John, Ana M. López, and Manuel Alvarado (Eds.). *Mediating two worlds: cinematic encounters in the Americas*. London: BFI, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Early Cinema and Modernity in Latin America". In: *Cinema Journal* N° 40.1, 2001.
- MORAÑA, Mabel, Enrique D. Dussel, and Carlos A. Jáuregui, Eds. *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham: Duke University Press, 2008.
- OMI, Michael, and Howard Winant. *Racial Formation in the United States : From the 1960s to the 1990s*. New York: Routledge, 1994.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y Modernidad En El Cine De América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.
- QUIJANO, Aníbal. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America," *Nepantla: Views from the South* 1, no. 3 (2000): 553-80.
- RAMEY, James. "La resonancia del exilio y la conquista en el cine indigenista mexicano". In: Claudia Arroyo, James Ramey, Michael Schuessler (Eds.). *México imaginado: Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, México D.F.: CONACULTA y Universidad Autónoma Metropolitana, 2011. pp. 117-158.
- RAMÍREZ BERG, Charles. *Cinema of Solitude : A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*. Austin: University of Texas Press, 1992.
- RONY, Fatimah Tobing. *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press, 2006.
- SANDOVAL MÉNDEZ, María Gabriela. "Filmando lo mexicano: Civilización y buen gusto en tres películas de ficción hechas en la Ciudad de México, 1916-1919. Hábitos y tomas de posición de los productores cinematográficos nacionales en la filmación de la vida cotidiana de inicios del siglo XX". Undergraduate thesis (tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, March 2014. Available at: <<http://www.remeri.org.mx/tesis/INDIXETESIS.jsp?id=oai:tesis.dgbiblio.unam.mx:000710136>> (accessed November 14, 2015)
- SCHROEDER, Paul A. "Latin American Silent Cinema: Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics". In: *Latin American Research Review*. N° 43.3, 2008.

- SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Durham: Duke University Press, 2014.
- SHOHAT, Ella, and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 1994.
- TIERNEY, Dolores. *Emilio Fernández: Pictures in the Margins*. Manchester: Manchester University Press, 2007.
- WOOD, David M. J. "Cine mudo, ¿cine nacional?" In: Claudia Arroyo, James Ramey, Michael Schuessler (Eds.). *México imaginado: Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, México D.F.: CONACULTA y Universidad Autónoma Metropolitana, 2011. pp. 29-51.

---

**Date of reception:** 1 de octubre de 2015  
**Date of acceptance:** 30 de noviembre de 2015

**How to cite this article:**

GARCIA BLIZZARD, Monica. "Whiteness and the Ideal of Modern Mexican Citizenship in *Tepeyac* (1917)". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, December 2015, pp. 72-95. Available at: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/15>> [Accessed date].

---

\* **Mónica García Blizzard** received her B. A. in Romance Languages (Spanish and Italian) and M.A. in Italian Studies from the University of Notre Dame. She holds an M.A. in Latin American Literatures and Cultures from The Ohio State University, where she is currently a PhD candidate in the Department of Spanish and Portuguese. Her research focuses on race, gender, and national discourses in Mexican film and visual culture. E-mail: [garcia-blizzard.1@osu.edu](mailto:garcia-blizzard.1@osu.edu).

# Fantásias de nitrato.

## El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX

Andrea Cuarterolo\*

**Resumen:** La primera película pornográfica se habría filmado en Argentina. Esta teoría –a la que adhieren varios de los principales historiadores del género– sostiene que este país fue, además, un centro neurálgico en la elaboración de films pornográficos durante el período silente. Esta producción no se limitó, sin embargo, a películas de contenido sexual explícito sino que incluyó también films eróticos que trascendieron la clandestinidad de los circuitos prostibularios, alcanzando, en ocasiones, los más selectos cines comerciales del país. A pesar de los escasos ejemplos conservados y de la exigua e incierta información que los circunda, en este trabajo intentamos desentrañar algunos de los mitos y verdades que rodean los inicios de este cine en la Argentina. Partiendo de una minuciosa investigación con fuentes filmicas y extrafilmicas, proponemos un recorrido por los tempranos hitos del género y de su siempre problemática relación con la censura, que llevó a los directores vernáculos a buscar alianzas con las bellas artes, la literatura, el teatro e incluso la ciencia para enmascarar las escandalosas temáticas abordadas. A medio camino entre la lujuria y la alta cultura, entre el *vaudeville* y la educación, esta filmografía casi desconocida incluye algunos de los films locales más curiosos e innovadores de este período.

**Palabras clave:** cine pornográfico, cine erótico, cine silente argentino, censura, *El satario*.

---

### Nitrate fantasies. Early pornographic and erotic cinema in Argentina

**Abstract:** The first pornographic film would have been shot in Argentina. This theory, supported by several of the leading specialists on the subject, states that this country was also a nerve center in the creation of this kind of films during the silent period. The production, however, was not limited to movies of sexual explicit content, but it also included erotic films that transcended the underground brothel circuits, reaching sometimes the most selected commercial cinemas in the country. Despite the few examples that have survived and the exiguous and uncertain information that exists about them, this paper attempts to unravel some of the myths and truths surrounding the birth of this kind of films in Argentina. Based on a thorough research on film and paper sources, we propose a tour of the early milestones of the genre and its always troublesome relation to censorship, which drove the vernacular directors to resort to fine arts, literature, theater and even science to cover up the scandalous subjects of these films. Halfway between lust and high culture, between vaudeville and education, this almost unknown filmography includes some of the most interesting and innovative local films of this period.

**Keywords:** pornographic cinema, erotic cinema, early Argentine cinema, censorship, *El satario*.

---

### Fantásias de nitrato. Os filmes pornográficos e eróticos na Argentina no início do século XX

**Resumo:** O primeiro filme pornográfico teria sido filmado na Argentina. Dita teoria, seguida pelos principais historiadores do gênero, visa afirmar também que durante o período mudo neste país se estabelece uma força motriz em redor dos filmes pornográficos. Esta produção, no entanto, não se limita a filmes de sexo explícito, mas inclui filmes eróticos que transcenderam os circuitos de bordéis subterrâneos, chegando, por vezes, até os melhores cinemas comerciais desse país. Apesar dos poucos exemplos preservados e a escassa e incerta informação que os rodeia, neste artigo, tenta-se desvendar alguns dos mitos e verdades que cercam o início destes filmes na Argentina. A partir de uma investigação completa com fontes filmicas e extras filmicas, propomos um percurso apresentando os inícios do gênero e sua relação sempre problemática com os censores, que obrigou aos diretores locais a procurar alianças com as artes plásticas, a literatura, o teatro e, até mesmo, com a ciência para mascarar as escandalosas questões em discussão. Situados a meio caminho entre luxúria e alta cultura, entre o vaudeville e a educação, esses filmes pouco conhecidos incluem alguns dos filmes locais mais interessantes e inovadoras deste período.

**Palavras-chave:** cinema pornográfico, cinema erótico, cinema silencioso argentino, censura, *El satario*.

*Se ven allí espectáculos que según vuestra naturaleza, os harán tapar o cerrar los ojos. El desorden llevado hasta allá, se convierte casi en inocencia. Por eso es por lo que por mi cuenta, he abierto los ojos todo cuanto he podido. Y lo he visto todo. ¿Que es lo que he visto? Los que quieran saberlo no tienen más que dirigirme una palabra, yo les daré la cita, y, a las damas, sobre todo, les referiré las cosas gratuitamente.*

Albert Londres, *El camino de Buenos Aires*.<sup>1</sup>



*Cupido con cámara. Postal fotográfica, ca. 1917. Colección Andrea Cuarterolo*

**D**e acuerdo con Dave Thompson, autor de *Black and White and Blue. Adult Cinema from the Victorian Age to the VCR*, los orígenes del cine están innegablemente ligados a lo obscuro, ya que este medio fue concebido para “alentar el voyeurismo, el placer de mirar, un acto que ya de por sí parecía indecente”.<sup>2</sup> La investigadora Annette Michelson sostiene, por su parte, “que el cuerpo femenino es el verdadero lugar de

<sup>1</sup> LONDRES, Albert. *Los misterios de la trata de blancas en Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial El Ombú, 1932, traducción del francés a cargo de Tirso Escudero. [Original en francés: LONDRES, Albert. *Le chemin de Buenos-Aires. La traite des blanches*. París: Albin Michel Editeur, 1927], p. 132.

<sup>2</sup> THOMPSON, Dave. *Black and White and Blue. Adult Cinema from the Victorian Age to the VCR*. Toronto: ECW, 2007, p. 29

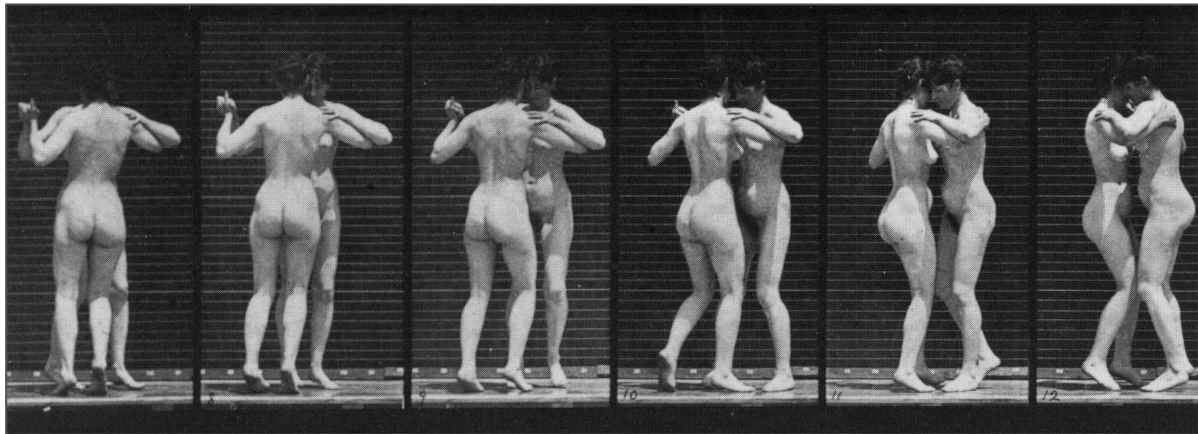
invención del cinematógrafo” y que este medio “estuvo marcado desde sus mismos orígenes por la inscripción del deseo”.<sup>3</sup> En efecto, desde los pioneros estudios de movimiento de Eadweard Muybridge, con sus sensuales desplazamientos de mujeres y hombres desnudos, pasando por el Kinetoscopio de Edison, sobre cuyos visores se agolpaban los espectadores para espiar a la sugerente Fátima bailar con el vientre descubierto, hasta el cine de Méliès y su escandaloso *Après Le Bal* (1897), donde su futura esposa Jeanne d'Alcy se desnudaba para la cámara; el sexo y las novedosas imágenes en movimiento estuvieron íntimamente ligados. Latinoamérica, no fue en este sentido ninguna excepción y, por el contrario, muchos de los principales historiadores del género coinciden en señalar a esta región como un centro neurálgico en la producción de films eróticos y pornográficos durante el período silente. De acuerdo con el investigador Tom Dewe Mathews,<sup>4</sup> la primera cámara Edison que llegó a Brasil en la década de 1890 fue prontamente utilizada para rodar films pornográficos aprovechando la ausencia de cualquier prohibición legal al respecto. México también estuvo a la cabeza en la producción de este tipo de películas, sobre todo durante el movimiento cristero (1926-29) que enfrentó a la Iglesia y el gobierno, y donde estos films adquirieron una cierta connotación política. Recientemente, la Filmoteca de la UNAM rescató unas 30 cintas pornográficas filmadas entre 1930 y 1950 que se conservaron durante décadas en el sótano de un viejo cine de la Capital.<sup>5</sup> Asimismo, Cuba, que en este período comenzó a funcionar como una suerte de paraíso del pecado para la burguesía norteamericana, es señalada como un importante punto de fabricación. Sin embargo, la mayoría de los especialistas en el género sostienen que, en este temprano período, fue Argentina la que encabezó la producción de cine porno en la región.

---

<sup>3</sup> MICHELSON, Annete. “On the Eve of the Future: The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy”, *October*, vol. 29, 1984, p. 20.

<sup>4</sup> MATTHEWS, Tom Dewe. *Censored: The Story of Film Censorship in Britain*. Londres: Chatto & Windus, 1994, p. 13.

<sup>5</sup> El historiador Ángel Miquel ha investigado minuciosamente el negocio de la imagería erótica y pornográfica en el México de las primeras décadas del siglo XX, tanto en el campo de la fotografía como del cine. Véase a este respecto MIQUEL, Ángel (comp.). *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos (1900-1960)*. México: Ediciones Sin Nombre, 2009; MIQUEL, Ángel. “Imágenes eróticas femeninas en los años veinte”. En: *Entrecruzamientos. Cine, historia y literatura en México 1910-1960*. México: Universidad Autónoma de Morelos/Ficticia, 2015, pp. 9-26 o LEAL, Juan Felipe. *Anales del cine en México, 1895-1911. Vol. 7. 1901: El cine y la pornografía*. México: Eón-Voyeur, 2003.



*Two nude women dancing a waltz* (Dos mujeres desnudas bailando el vals, Eadweard Muybridge, ca. 1885)

Las investigaciones más serias sobre arte erótico en las primeras décadas del siglo XX surgieron del Instituto para la Ciencia Sexual de Berlín.<sup>6</sup> Curt Moreck, su más reputado especialista en cinematografía, escribió en 1926 en su *Sittengeschichte des Kinos* [Historia moral del cine] que Buenos Aires fue, en la primera década del siglo XX, el principal centro de producción de films pornográficos a nivel mundial.<sup>7</sup> De acuerdo con el autor, el negocio estaba en manos de alemanes que, sin obstáculos locales, filmaban estas películas para exportarlas no sólo a su tierra natal sino también a zonas tan alejadas como Rusia, Francia, los Balcanes, Sudáfrica o Inglaterra. Estos productores serían también los creadores de un

<sup>6</sup> El Institut für Sexualwissenschaft (Instituto para la Ciencia Sexual) fue una institución privada y sin fines de lucro creada en 1919 con el objetivo de fomentar el estudio de la sexología en Alemania. Además de una biblioteca de investigación y de un gran archivo, el Instituto contaba también con divisiones médicas, psicológicas y etnológicas y una oficina de información sobre el matrimonio y temas sexuales. Era visitado por unas 20.000 personas cada año y llevaba a cabo unas 1.800 consultas médicas. Los visitantes más pobres eran tratados de forma gratuita. El Instituto defendía la educación sexual, la contracepción, el tratamiento de las enfermedades de transmisión sexual y la emancipación de las mujeres, y fue pionero mundial en la defensa de los derechos civiles y la aceptación social para homosexuales y transgéneros. Estaba dirigido por el médico judío Magnus Hirschfeld y luego del triunfo de los nazis en la década de 1930, el Instituto y sus bibliotecas fueron destruidos como parte del programa nacional de censura. La quema nazi de libros en Berlín incluyó los archivos del Instituto.

<sup>7</sup> Curt (o Kurt) Moreck, seudónimo de Konrad Haemmerling, fue un escritor y periodista alemán que se especializó en la historia social y cultural alemana. Para más información sobre sus investigaciones sobre el origen del cine erótico en la Argentina vease MORECK, Curt. *Sittengeschichte des Kinos* [Historia moral del cine]. Dresden: Paul Aretz Verlag, 1926 y MORECK, Curt. "Rosario, Der Steppenhafen." En: SCHIDROWITZ, Leo. *Sittengeschichte der Kulturwelt und ihrer Entwicklung in Einzeldarstellungen*, vol. 8: *Sittengeschichte des Hafens und der Reise* [Historia social del puerto y el viaje]. Viena: Verlag für Kulturforschung, 1930.

ingenioso sistema de contrabando que consistía en esconder las latas de película en la ropa interior de las prostitutas internacionales que, de esta manera, evadían los controles aduaneros y hacían llegar estos valiosos materiales a sus puntos de destino.<sup>8</sup> Esta afirmación, tan ocurrente como improbable, es apenas una de las leyendas que circulan en la historiografía sobre el tema, siempre ubicada a medio camino entre la documentación científica y la tradición oral, entre la realidad y la fábula.

### **Sátiros, prostitutas y marineros europeos. El cine pornográfico en la Argentina**

La leyenda cuenta también que la película pornográfica más antigua que ha sobrevivido hasta nuestros días se habría filmado en la Argentina. Esta teoría, a la que adhieren varios de los principales especialistas del género, sostiene que hacia 1907 se rodó el film *El satario*, también llamado *El Sartorio* (probablemente una mala transcripción de *El sátiro*), un cortometraje de contenido sexual explícito filmado en algún lugar de la ribera de Quilmes o de Rosario. Si bien el mito asegura que la única copia existente del film se encontraría en manos de un coleccionista español —o canadiense según otros relatos—,<sup>9</sup> lo cierto es que la película está resguardada desde hace años en el Archivo Fílmico del Kinsey Institute, cuyo catálogo asegura que fue filmada en Buenos Aires entre 1907 y 1912.<sup>10</sup> En base a esta copia<sup>11</sup> y a la información que la acompaña, diversos investigadores han arriesgado, a lo largo de los años, una serie de hipótesis sobre la procedencia y fecha de realización del film, ninguna de las cuales está, sin embargo, claramente documentada. El investigador Luke Ford, autor de *The History of X: 100 Years of Sex in Film*,<sup>12</sup> por ejemplo, sostiene que el film se rodó en 1907, adelantándose por un año a la primera película pornográfica datada, la francesa *El buen albergue (A L'Ecu d'Or ou la Bonne Auberge)* de 1908. El historiador Joseph

---

<sup>8</sup> MORECK, *op. cit.*, 1926, p. 175.

<sup>9</sup> Véase por ejemplo MORET, Natalia. “La primera vez”, *Radar*, 5 de diciembre de 2010 o FERREIRÓS, Hernán. “La argentinidad al palo”, *Radar*, 12 de diciembre de 2004.

<sup>10</sup> Se trata de una copia en 16 mm. de 320 segundos de duración. Cabe destacar que el mismo Kinsey Institute cita como referencia en la ficha correspondiente a *El Satario* el texto de Morek *Sittengeschichte des Kinos [Historia moral del cine]*.

<sup>11</sup> La copia del Kinsey Institute se difundió en la década de 1970 cuando fue incluida en *The history of pornography*, una compilación en VHS de antiguos films pornográficos editada por el sello norteamericano Something Weird Video.

<sup>12</sup> FORD, Luke. *The History of X: 100 Years of Sex in Film*. Amherst, NY: Prometheus Books, 1999, p. 14.

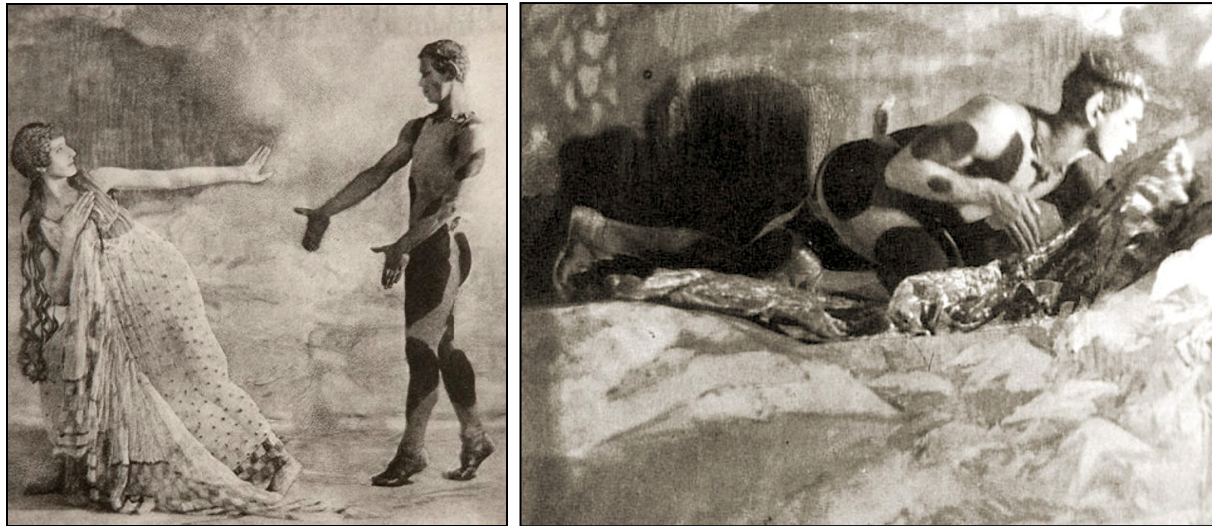
Slade<sup>13</sup> asegura, por su parte, que el film puede fecharse con cierta precisión en 1912 o 1913, pues se trataba de una parodia del ballet *L'après-midi d'un faune* (*La siesta de un fauno*), que había causado un verdadero revuelo durante su estreno en París en 1912 cuando Vaslav Nijinsky, que bailaba el papel del fauno, representó en escena una masturbación simulada sobre el pañuelo de una de las ninfas que escapaba a sus avances. En *El Satario*, en cambio, el sátiro –al que algunos autores identifican también como el Diablo– consigue raptar a una de las ninfas que lo seducen con su baile y, para deleite del público masculino al que estaba destinado el film, practica con ella una serie de actos sexuales que son mostrados gráfica y detalladamente. Según Slade, la película habría funcionado como una suerte de homenaje de la gira de los ballets rusos por Sudamérica y de la boda del mismo Nijinsky en Buenos Aires y estaba casi seguramente filmada por un alemán que operaba un estudio filmico en la Capital y realizaba estas películas con marineros y prostitutas del puerto de Rosario para el mercado europeo.<sup>14</sup> Slade fecha el film en 1912 o 1913 apoyándose en el relato del periodista alemán Kurt Tucholski –citado por el propio Moreck– que, en 1913, vio en Berlín una función de películas pornográficas en las que se incluía un film de temática muy similar a la de *El Satario* y que le pareció encantador. Sin embargo, al revisar la descripción de la película que Tucholski incluye en su crónica original para la revista teatral *Die Schaubühne*, vemos que ésta no coincide verdaderamente con lo mostrado en *El Satario*. El periodista relata de esta manera su experiencia:

La pared era blanca. En varios lugares, un blanco platinado, frágil y errático, se iluminó de manera vacilante. La función comenzó. Pero todos rieron. Yo también reí. Habíamos esperado algo inaudito, desmesurado, pero en vez de eso se manoteaban juguetonamente un gatito y un perrito en la pantalla. Quizás el exportador pegó esta escena previamente con el objetivo de confundir a la policía –quién sabe. La película corría monótona, con el sonido golpeteando y sin música; era escalofriante y no muy agradable. De repente, sin embargo, sobre la pantalla irrumpió un sátiro, asustando a unas muchachas que chillaban y chapoteaban en las aguas de un bosque. Bueno, después de todo, estaba decepcionado... Yo había llegado hasta aquí para ver

<sup>13</sup> Véase SLADE, Joseph. "Violence in the Hard-Core Pornographic Film: A Historical Survey", *Journal of Communication*, vol. 34, nro. 3, 1984, pp. 148-63 y SLADE, Joseph. "Eroticism and Technological Regression: The Stag Film", *History and Technology: An International Journal*, vol. 22, nro. 1, 2006, pp. 27-52.

<sup>14</sup> Slade basa su hipótesis sobre la existencia de este cineasta alemán en los testimonios aportados por Curt Moreck en los dos libros ya citados. Sin embargo, Slade confunde la Isla Maciel con Rosario y sostiene que este puerto se encontraba cerca del de Buenos Aires, cuando en realidad los separan más de 300 km. Véase nota al pie nro. 54 en SLADE, *ibidem*, 2006, p. 46.

algo realmente obsceno. Un muy buen amigo me había traído. Dios sabrá de dónde sacó la idea. Lo miré, y una admirable envidia se apoderó de mí: él tenía la capacidad, entre otras, de gozar de estas cosas a fondo.<sup>15</sup>



Fotografías de Baron Adolf de Meyer del ballet *L'Après-midi d'un faune*, 1912-14. Izq: Lubov Tchernicheva como la ninfa y Vaslav Nijinsky en el papel del Fauno. Der: Nijinsky sobre el pañuelo de la ninfa.

No hay lagos ni ninfas que chapotean en *El Satario*, lo cual hace pensar que Tucholski podría estar refiriéndose en realidad a otro film, tal vez alguno producido entre 1906 y 1910 por la empresa vienesa Saturn Films, cuyo catálogo de películas eróticas o picantes –generalmente breves historias con abundantes desnudos femeninos– incluyó varios cortos de tema mitológico como *Faun und Nixen* (*Fauno y ninfas*, Johann Schwarzer Austria, 1907).<sup>16</sup> Eso explicaría también la decepción de Tucholski, que esperaba ver un film escabroso y se encontró en la pantalla con algo bastante más *naif*.

<sup>15</sup> TUCHOLSKI, Kurt. “Erotische Filme”, *Die Schaubühne*, nro. 37, 11 de septiembre de 1913.

<sup>16</sup> La Saturn Film fue una productora austríaca dedicada al cine erótico fundada por el fotógrafo Johann Schwarzer con la idea de competir con la casa Pathé, cuyas *scènes grivoises* (escenas picantes) gozaban de un rotundo éxito en la época. Para vencer a su rival francés, la Saturn Film comenzó a incluir desnudos femeninos que se publicitaban con el término de *Evakostüme* o “traje de Eva”. Sin caer nunca en la pornografía, la Saturn Film desarrolló rápidamente un catálogo de temas eróticos que iba de las escenas cotidianas a los sucesos mitológicos y las *Natur Szenen* (o escenas al aire libre), íntegramente rodadas en exteriores. Para más información véase ACHENBACH, Michael, Paolo Caneppele y Ernst Kieninger. *Projektionen der Sehnsucht: Saturn. Die erotischen Anfängen der österreichischen Kinematographie*. Viena: Film Archiv Austria, 1999 y ACHENBACH, Michael, Thomas Ballhausen y Nikolaus Wostry: *Saturn-Filme 1906-1910. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematographie*. Viena: Film Archiv Austria, 2009.



Fotogramas de *El Satario* correspondientes a la copia resguardada en el Kinsey Institute.

Finalmente, otros investigadores, como Dave Thompson,<sup>17</sup> sugieren que la película podría haber sido rodada en Cuba en la década de 1930 o, incluso, en el México post-revolucionario, donde la imagen de una joven teniendo relaciones con el diablo desafiaba escandalosamente las fuertes raíces católicas locales. Por su sofisticación visual, durante un tiempo, el mismo Kinsey Institute llegó a atribuirle el film a Sergei Eisenstein, sugiriendo que el director ruso lo había realizado entre 1930 y 1932 durante su extensa estancia mexicana.<sup>18</sup>

Más allá de su lugar de origen y de su antigüedad, *El satario* es un film inusual por varias razones y la primera de ellas es su inusitada representación de la violencia. Como sostiene Joseph Slade, mientras que en el cine comercial de contenido erótico hay una frecuente vinculación entre sexo y violencia, en el cine pornográfico temprano esto es sumamente extraño y la sexualidad representada es generalmente consentida.<sup>19</sup> El rapto y violación de la ninfa, si bien están representados con una irónica gentileza, introducen una temática infrecuente en el género que, sin embargo, conecta al film con toda una tradición pictórica y literaria tanto extranjera como local. En efecto, el rapto femenino surge desde la antigüedad como un motivo básico del erotismo masculino, que prevaleció largamente en la plástica y la literatura universal. “Se percibió la violencia del raptor como un resabio de animalidad”<sup>20</sup> y el arte se pobló de centauros, sátiros, faunos y toros viriles. En la Argentina del siglo XIX, esta temática fue retomada y reconfigurada por pintores y escritores a través de la figura de la cautiva blanca, secuestrada por el indio salvaje. Así, “el centauro se transformó en el jinete bárbaro [y] los caballos lanzados a la carrera fueron atributo de guerreros que la civilización occidental calificó de culturas inferiores y salvajes, a los que se atribuyó con frecuencia el rol de raptos de mujeres”.<sup>21</sup> En segundo lugar, y en estrecha relación con este punto, *El satario* difiere de otros films de este género en su temática que, en este caso, es indudablemente más cercana a la alta cultura que al material folclórico, las novelas baratas o los divertimentos de clase baja que solían servir de base a este cine. Ya sea que se burle del ballet de Nijinsky o de la Letras y las artes legitimadas, es evidente que el film no toma su inspiración de esa cultura

---

<sup>17</sup> THOMPSON, *op. cit.*, p. 88.

<sup>18</sup> Según consta en una nota conservada en el archivo fílmico del Kinsey Institute. Véase SLADE, *op. cit.*, 2006, nota al pie nro. 56, p. 46.

<sup>19</sup> Véase SLADE, *op. cit.*, 1984.

<sup>20</sup> MALOSETTI COSTA, Laura. “Erotismo y violencia: el rapto”. En: AAVV. *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del Siglo XIX*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, p. 69.

<sup>21</sup> MALOSETTI COSTA, *ibidem*, p. 69.

popular, como solían hacerlo la mayoría de las cintas pornográficas de la época.<sup>22</sup> La película tampoco se contenta con la representación aislada del sexo, que es indudablemente insertado en un contexto de paródica intertextualidad. En este sentido, y aun a pesar de su naturaleza clandestina, *El satario* tiene, como veremos más adelante, varios puntos de contacto con el cine erótico comercial que tendrá su etapa de gloria en la Argentina durante la década de 1920. Por último, el film constituye una rareza por su refinada complejidad visual y narrativa. La película incluye una multiplicidad de escenas, un disfraz elaborado, una variedad de locaciones tanto en exteriores como en interiores, así como un montaje complejo que intercala con maestría planos largos y cortos e incluso varios paneos notables para la época. Teniendo en cuenta que, como sugiere Joseph Slade, el género pornográfico adoptó desde sus inicios un premeditado anacronismo y hasta un deliberado tono *amateur* como forma de reforzar su reputación ilegal, este film constituye una verdadera excepción al punto que el autor lo describe como “el más bello film porno anterior a 1970”.<sup>23</sup>



Izq: Alexandre Cabanel, *Nympe et Satyr* [Ninfa y sátiro], óleo sobre tela, 1860. Palais des Beaux-Arts de Lille. Der: Angel Della Valle, *La vuelta del malón* (fragmento), óleo sobre tela, 1892, Colección MNBA

<sup>22</sup> Véase SLADE, *ibidem*, 1984

<sup>23</sup> SLADE, *op. cit.*, 2006, p. 34.

Las contradicciones e indeterminaciones respecto a la fecha y origen de gran parte de estos tempranos films pornográficos hablan, sin embargo, de la misma naturaleza de estas películas. Los primeros exponentes del género eran cortos, generalmente de una duración equivalente a una bobina de película, realizados y exhibidos en forma clandestina. De contenido sexual explícito, estaban comúnmente protagonizados por prostitutas, artistas de cabaret y diversos tipos de voluntarios masculinos, que con frecuencia disfrazaban o cubrían sus rostros para conservar su anonimato. Se las llamaba también *blue movies*, *stag films* –en alusión a las despedidas de soltero en donde se exhibían–, o *smokers* –debido a que era frecuente que los espectadores fumaran durante la proyección formando una niebla espesa que casi no dejaba ver la pantalla–. Se trataba de películas destinadas a un público exclusivamente masculino, que consumía ese material en distinguidos clubes de caballeros, prostíbulos, cines improvisados, peluquerías o en diversos tipos de reuniones para hombres solos, y no era extraño que se filmaran especialmente a pedido de algún cliente adinerado. En el mercado latinoamericano era raro que se hicieran más de 5 copias de un negativo y con frecuencia se trataba de copias únicas que, para recuperar la inversión, se vendían a precios sumamente elevados.<sup>24</sup> La confluencia de estos factores, por tanto, ha dificultado considerablemente su supervivencia. No obstante, a pesar de los escasos ejemplos que se han conservado y de la exigua e incierta información que los rodea, existen diversos testimonios de época que ponen en evidencia la existencia de un cierto grado de veracidad detrás de las múltiples leyendas e hipótesis que rodean a los inicios del género en la Argentina.

En efecto, uno de los primeros escritos de ese período que dan cuenta de la presencia de un importante mercado de cine pornográfico en el país es de 1908, es decir tan sólo un año más tarde de la fecha con que algunos investigadores datan *El satario* y por la que se la considera hoy la película porno más antigua de la historia del cine. El mismo proviene de la pluma del escritor y periodista español Rafael Barrett, que desarrolló gran parte de su obra en América Latina (Paraguay, Argentina, Uruguay y Brasil).<sup>25</sup> Con el título de “El

---

<sup>24</sup> Véase MORECK, *op. cit.*, 1926, p. 176.

<sup>25</sup> Huyendo de un escándalo de juventud en su país natal, Barrett llegó a la Argentina en 1903 y comenzó a escribir para diversos periódicos de la Capital. Al año siguiente viajó a Paraguay para cubrir la revolución liberal como corresponsal del diario argentino *El Tiempo*. Allí se conectó con la juventud intelectual que participaban de la revolución y terminó por asentarse en el país, donde eventualmente se casó y formó una familia. En 1908, luego del golpe militar del mayor Albino Jara en Paraguay, Barrett

porno cinematógrafo” el artículo publicado en el diario *La Razón* en diciembre de 1908 plantea con una asombrosa anticipación algunas de las relaciones que la pornografía entablará en los años venideros con el arte y la representación de la belleza:

(...) protesto contra el porno-cinematógrafo, cuyas vistas obscenas, toleradas por la policía, van invadiendo las ciudades latinas, Buenos Aires, Madrid, París, Barcelona. Entendámonos: protesto contra la publicidad. Los fenómenos del amor no deben hacerse públicos. El desnudo mismo, si no es bello, es indecente, fuera de las mesas de disección. La belleza, como la ciencia, atañe a la colectividad. Las carnes que se muestran al pueblo tienen la obligación de parecerse al mármol. El arte salva el resto: las escenas de algunos libros de Zola, contadas por un burgués, serían de un odioso cinismo. El estilo las limpia. (...) Si los modelos del cinematógrafo pornográfico fueran Apolos y Venus, vacilaría en condenarlo. Por desgracia, sospecharéis qué tipos lamentables se prestan a semejantes funciones...

La belleza es de carácter social: un estimulante cuya eficacia se multiplica con la presencia de la multitud. El amor es individual y secreto: es lo único inadaptable a lo múltiple; es un vértice que avanza solo. La belleza no tiene nada que ver con el amor. Las estatuas no se aman. No lo necesitan. Admíralas y punto concluido. En cambio una mujer fea tiene doble derecho al amor; el ideal se ha fatigado en transfigurarla. La fealdad se disuelve entre los brazos del amante: en amor, como dice Nietzsche, el alma cubre el cuerpo. El público desaparece; las dos personas indispensables a los misterios amorosos son todavía muchas: de ahí el afán que sienten de confundirse en un ser. (...)

Imponer espectadores al amor es desnaturalizarlo. La verdadera voluptuosidad es púdica. Los gérmenes se ocultan bajo tierra. Levantad los velos; exponed el santuario a la curiosidad imbécil, y las generaciones futuras lo expiarán. Son los salvajes los que andan desnudos. El vestido es el primer culto a la augusta delicadeza del amor. (...)

Apaga tu foco, cinematógrafo atrevido. Ante tus vergonzosos espectros los hombres se ríen. No los invites a tal profanación. Si se ríen del amor, la muerte se reirá de ellos, y no los perdonará.<sup>26</sup>

---

fue apresado como consecuencia de las denuncias sobre abusos y torturas que publicaba en el periódico anarquista *Germinal* y se le desterró al Matto Grosso brasileño y finalmente a Montevideo. En Uruguay se conectó rápidamente con las vanguardias intelectuales locales, pero, enfermo de tuberculosis, decidió regresar a Paraguay, en cuanto los caudillos de turno se lo permitieron. En un intento desesperado de curación, volvió a Europa, donde murió en 1910, a los 34 años de edad.

<sup>26</sup> BARRETT, Rafael. “El porno cinematógrafo”, *La Razón*, 18 de diciembre de 1908. Republicado en BARRET, Rafael. *Moralidades actuales*, tomo I. Montevideo: O. M. Bertani Editor, 1910, pp. 193-195. Agradezco a Georgina Torello el dato sobre este texto temprano.

Un año después del artículo de Barrett, en 1909, el novelista y guionista luxemburgués Norbert Jacques, futuro creador del personaje del Dr. Mabuse, arribó a la Argentina durante un viaje por el mundo y aquí tuvo un temprano contacto con el ambiente del cine pornográfico. Jacques relata que una noche, durante una excursión por el peligroso barrio de Barracas, fue abordado por un hombre en un pequeño bote que señalando hacia el agua le gritó “Isla Maciel” y, luego, en un pastiche idiomático le espetó: “¡Niña, deutsch, francés, englishmen, amor, dirty Cinematografo! (sic)”. El escritor, intrigado, acompañó al hombre en su bote y, al desembarcar en la otra orilla, se topó con una construcción sin ventanas, iluminada con una enorme lámpara con forma de arco que señalaba la entrada. En el techo plano se veía un enorme cartel que decía “Cinematógrafo para hombres solos”. Antes de entrar, dos gendarmes revisaron sus bolsillos en busca de armas y Jacques confesó sentirse en un cuento de detectives. Cuando entró, la proyección ya había comenzado. Se trataba de una gran sala con corredores a los lados y una pantalla que colgaba del cielo raso y proyectaba films eróticos, mientras un grupo de aburridos bribones se perseguían los unos a otros y las mujeres circulaban entre los huéspedes, la mayoría alemanes. Mientras tanto, por la pantalla desfilaban todas las formas de “amar”, ocasionalmente interrumpidas por lesbianas, pederastas, escenas masturbatorias, sádicos y masoquistas.<sup>27</sup>

La descripción de Jacques coincide en forma casi idéntica con la letra de un tango de Enrique Cadícamo dedicada al Farol Colorado, uno de los prostíbulos más conocidos y sórdidos de la época. Los primeros versos rezan:

Hubo hace muchos años/en la Isla Maciel/ un turbio atracadero de la gente nochera/ ahí,  
bajaba del bote la runfla calavera/ a colocar su línea y tirar su espinel/ Se llamaba ese puerto: El  
Farol Colorado/ Y en su atmósfera insana, en su lodo y su intriga/ floreció "la taquera de la lata  
en la liga"/ de camisa de seda y de seno tatuado/ Al entrar, se dejaba, como en un guardarropa/  
los taleros, revolver's (sic) y los cabos de plata./ La encargada era una criolla guapa, ancha y  
mulata/ que estibaba las grasas en la proa y la popa/ La pianola picaba los rollos de los tangos./

---

<sup>27</sup> Para más información sobre esta velada véase JACQUES, Norbert. “Nur für Männer”, *Dei Zeit*, nro. 25, 19 de junio de 1952, p.12 y el recuento que hace Curt Moreck del mismo episodio en *Sittengeschichte des Kinos*, op. cit., 1926.

El cine picaresco iba horneando el ambiente./ Y del patio llegaba una copla indecente/ en la voz de un cantor de malevo arremango.<sup>28</sup>

El Farol Colorado estaba ubicado efectivamente en un atracadero de la Isla Maciel y era el más famoso prostíbulo de las orillas del sur. Lo regenteaba la *Zwi Migdal*, una organización mundial de trata de blancas que tuvo su sede en Buenos Aires entre 1906 y 1930 y que se especializaba en la prostitución forzada de jóvenes judías que buscaban escapar de la miseria y la violencia de los *pogroms* en Europa.<sup>29</sup> A la actividad central del local, se sumaba con frecuencia la actuación de cantores que entonaban coplas picarescas; pero uno de sus mayores atractivos eran las proyecciones del incipiente cine pornográfico. En su novela *Historia del arrabal*, que incursiona en el ambiente prostibulario porteño, el escritor Manuel Gálvez también se refiere a este burdel al que describe como un lugar “frecuentado por marineros e individuos maleantes, mezcla de cinematógrafo y prostíbulo, llamado el Farol Rojo porque ostentaba al frente un inmenso fanal de luz bermeja”<sup>30</sup>. La protagonista de la historia, una joven forzada a prostituirse y cuya vida está plagada de crueldades, una noche es arrastrada por su proxeneta a este antro en la Isla Maciel. Los films que allí se proyectan y los espectadores que concurren impresionan fuertemente a la joven:

En la pared del fondo iba pasando un film de ‘género libre’, una serie de las mayores obscenidades que sea posible concebir. Allí veíase en toda su tristeza la miseria. Todos los vicios, y el peor de todos que consiste en negociar sobre los instintos bestiales. (...) Linda, avergonzada, no quería mirar. (...) En una mesa, cuatro marineros ingleses, borrachos, miraban extáticos la cinta y se despatarraban en carcajadas grotescas. Cuando el film terminó, los ingleses aplaudieron frenéticos y gritaron como locos, pidiendo la repetición.<sup>31</sup>

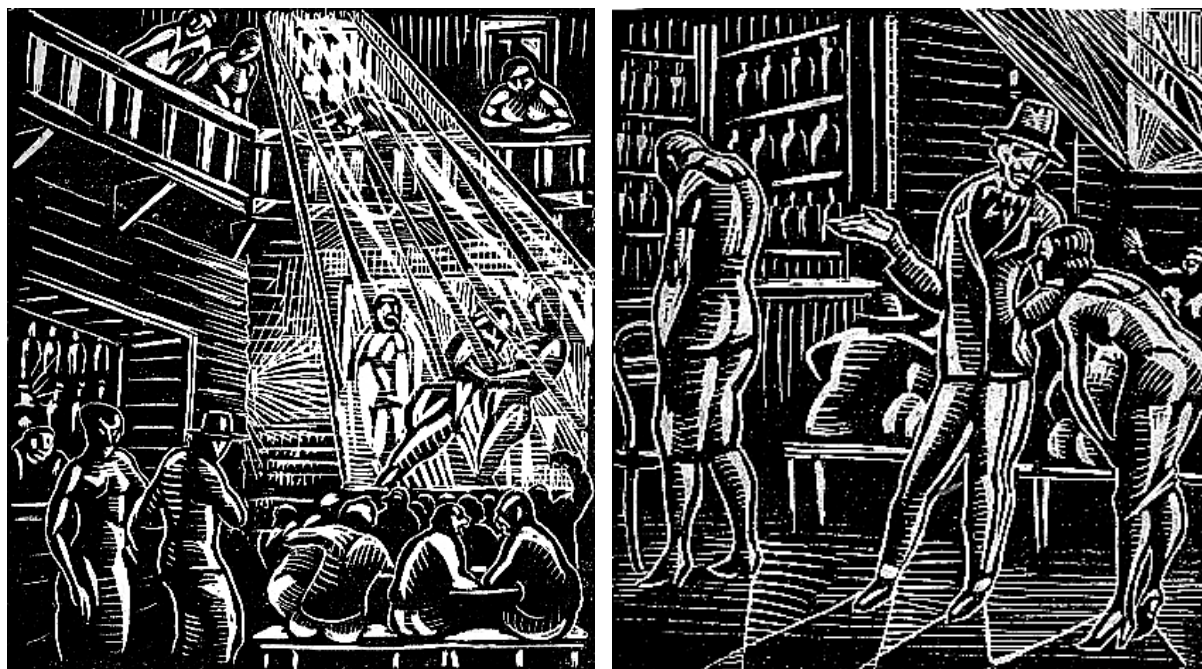
---

<sup>28</sup> CADÍCAMO, Enrique. “El farol colorado”. En: *Viento que lleva y trae. Poesías*. Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1945.

<sup>29</sup> Para más información sobre esta organización y su *modus operandi* véase ALSOGARAY, Julio L. *Trilogía de la trata de blancas. Rufianes – Policía – Municipalidad*. Buenos Aires: Tall. Gráfico Rosso, 1933 y CARRETERO, Andrés. *Prostitución en Buenos Aires*. Buenos Aires: Corregidor, 1998.

<sup>30</sup> GÁLVEZ, Manuel. *Historia de Arrabal*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993 (primera edición Buenos Aires, 1922), p. 11.

<sup>31</sup> GÁLVEZ, *ibidem*, p. 54.



Izq: *Cine pornográfico*. Der: *El Cafisho en el Cine*. Grabados de Adolfo Bellocq para la primera edición de *Historia del Arrabal* de Manuel Gálvez (Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones, 1922)

Otro viajero que describe vividamente este circuito de cines clandestinos en Buenos Aires, es el escritor y periodista francés Albert Londres, hoy considerado uno de los precursores del periodismo de investigación. Sus crónicas, generalmente narradas en primera persona, abordan críticamente algunas de las problemáticas más acuciantes de la época como los abusos del colonialismo, el trabajo forzado o la prostitución. A medio camino entre el reportaje periodístico y la novela de ficción, su libro *El camino de Buenos Aires* reconstruye la investigación que el escritor emprendió para la Liga de las Naciones sobre la internacionalización de la trata de blancas en las primeras décadas del siglo XX. Londres relata en este texto, el viaje de cientos de mujeres europeas que, huyendo de la miseria de sus lugares de origen, se trasladaron a América con la esperanza de torcer su destino, sólo para terminar como víctimas de una nueva forma de esclavitud y marginalidad en países lejanos, donde el negocio de la prostitución se desarrollaba, a menudo, al amparo de la ley. El periodista concentra su investigación sobre todo en las *cocottes* o prostitutas francesas –la “aristocracia” de la sociedad prostibularia– que llegaban a Buenos Aires de la mano de vividores que las importaban como mercancías de lujo. Sin embargo, varios capítulos de su libro se refieren también a las prostitutas polacas y criollas –las de menor valor en el mercado– que eran destinadas a lugares alejados de la Capital o a los barrios más humildes, como Barracas o La Boca. Es

justamente cuando visita este último barrio que Londres se topa con un cine pornográfico muy similar a los descriptos por varios de los testimonios anteriores:

Es preciso decir lo que se ve allí. Se ve un cinematógrafo público en el cual se compraban los boletos a la entrada como ocurre en todos los cines. A la puerta, dos vigilantes os palpaban, os registraban y os desarmaban, y era arrojado uno a la sala como a una sima. Lucifer estaba en la orquesta y con una batuta arrancada en ciertas puertas de Pompeya, dirigía sobre la pantalla las rondas afrodisíacas. Alrededor de la sala estaban los palcos. Eran algunos de esos paraísos que los polacos ofrecen a las polacas. Mientras la pantalla materializaba ante vosotros esos sueños que no tienen otro encanto que el que dimana el espanto, la polaca, sin duda, auxiliar de la policía, pasaba entre las filas de los espectadores. Registraba a los hombres, los palpaba, y, si no habían rendido todas las armas, los conducían a los pequeños palcos para proceder, según la ley, a un segundo desarme.<sup>32</sup>

El dramaturgo norteamericano Eugene O'Neill también da cuenta en sus escritos de estos cines de los bajos fondos porteños. Marinero en su juventud, el escritor llegó al Río de la Plata en 1910 en un buque maderero, huyendo de un casamiento al que se vio forzado luego de dejar embarazada a una joven de clase alta. En Buenos Aires, O'Neill se sumergió en el sórdido y extravagante mundo de las recovas del Bajo y pronto gastó en los bares y burdeles de Paseo Colón los setenta dólares que su padre le había dado para solventar su estadía en la ciudad. Otro de los divertimentos predilectos del escritor fueron los cines pornográficos de Barracas. Algunos años después, en 1924, durante una entrevista para el *New York Times*, O'Neill recordó: "Esos cines no dejaban nada librado a la imaginación. Toda forma de perversidad se exhibía en la pantalla y a los marineros les deleitaba. Pero, salvo las excepciones de siempre, no eran hombres violentos. Por lo general eran honestos, corajudos sin heroísmo, y sólo trataban de pasar un buen rato entre borrachera y borrachera."<sup>33</sup> El escritor también se refirió al tema en *Rumbo a Cardiff* (1914),<sup>34</sup> una de sus primeras obras importantes, en la que cuenta la historia de un marinero que durante una travesía es herido de muerte y en su agonía repasa junto a sus camaradas diversos episodios de su vida. El personaje principal –inspirado en un compañero de copas que O'Neill conoció durante su estancia en Argentina–, recuerda junto a su colega Driscoll las aventuras de ambos en Buenos Aires, el cine porno que

---

<sup>32</sup> LONDRES, Albert, *op. cit.*, pp. 131-132.

<sup>33</sup> KALONYME, Louis. "O'Neill lifts the Curtanin on his early days", *The New York Times*, 21 de diciembre de 1924, p. 7.

<sup>34</sup> O'NEILL, Eugene. "Bound East for Cardiff". En: *The Provincetown Plays: First Series*. New York: Frank Shay, 1916.

frecuentaban en Barracas y la pelea que allí tuvieron con el pianista que acompañaba las proyecciones.

Si como afirma Moreck, Buenos Aires fue uno de los centros neurálgicos del cine pornográfico de principios del siglo XX, el otro sin duda fue Rosario, puerto al que el investigador le dedica un capítulo en el libro *Sittengeschichte des Hafens und der Reise*.<sup>35</sup> Adoptando la forma de un relato de viaje, en este capítulo Moreck describe detalladamente el circuito prostibulario de esta ciudad portuaria, que compitió mano a mano en magnitud y perversión con el de Buenos Aires. Es en el marco de estos bajos fondos rosarinos que Moreck provee una de sus más detalladas descripciones sobre los cines pornográficos locales y el material que proyectaban. Según el autor, después de las 10 de la noche, los hombres en busca de diversiones nocturnas convergían en una casa de ladrillo rojo de apariencia ordinaria en la Calle Florida<sup>36</sup> donde una anciana sentada en una caja cobraba entrada a los visitantes. Luego de pasar por un vestíbulo oscuro, se llegaba a una sala con capacidad para unas 400 personas, con gradas ascendentes en las que se ubicaban sillas de madera plegables. En ellas se acomodaban marineros de todas las nacionalidades, que bebían vino y licor mientras esperaban, con mirada nerviosa y lasciva, que empezara el espectáculo. Al apagarse la luz comenzaba la música, dando inicio a la película. Según Moreck, aunque era posible ver este tipo de films en lugares tan diversos como Tokio o La Habana, el cine pornográfico era una especialidad de América del Sur. Junto con París, Buenos Aires era su principal lugar de producción y no existía otro negocio asociado a la pornografía que superara el éxito comercial de esta industria fílmica clandestina. De acuerdo con el autor, aunque las películas rodadas en esta región eran sumamente refinadas y el material humano que incluían era de impactante belleza, en ellas predominaba la indecencia y la vileza. Para dar una idea de la depresión y miseria moral que rodeaba tanto a los productores y actores como a los propios espectadores de este cine, Moreck describe minuciosamente el contenido de una película que presume realizada a nivel local:

---

<sup>35</sup> MORECK, *op. cit.*, 1930, pp. 79–88.

<sup>36</sup> La calle Florida que Moreck menciona como centro del circuito prostibulario de Rosario arroja la primera confusión en su testimonio pues hoy es ampliamente sabido que las calles en donde se concentraban los burdeles de esta ciudad portuaria eran la calle Pichincha y la calle Suipacha. Para más información sobre la historia prostibularia en el puerto de Rosario, véase IELPI, Rafael y Héctor Zinni. *Prostitución y rufianismo*. Rosario: Ediciones de la Bandera, 1986.

#### Primer acto

Despertar y ponerse de pie. *Close-up*. Se ven dos terrenos cada uno con una mansión. *Close-up* de la primera. En su portal un letrero reza “casa-pension di hijas” [sic en el original] Para los alemanes: internado para señoritas. Nuevo plano. Se ve una gran sala, agradablemente amueblada con muebles blancos donde se ubican veinte camas. En cada una de ellas duerme una joven. Sobre la puerta se puede ver una campana sonando. *Close-up*. Cada una de las veinte jóvenes se muestra desnuda y luego, a través de primeros planos, la cámara se detiene en dos de ellas que fornican durante el baño común. Luego de este acto, que dura unos 10 minutos, las jóvenes –híbridos de miembros delicados, europeas voluptuosas y dos negras de hermosa figura– se visten con aniñadas faldas cortas formando una fila.

#### Segundo acto

En la segunda casa. Es un internado de varones. La misma imagen. La sala amplia, las veinte camas, la campana, los jóvenes levantándose. Se muestra de forma idéntica a veinte muchachos, nuevamente de razas mixtas –blancos y dos negros–, todos son delgados y altos, aunque la mayoría de los cuerpos de aquellos dedicados profesionalmente a la ponografía suelen ser flojos y las caras grises y pálidas. La misma imagen: dos jóvenes se satisfacen mutuamente y se abrazan.

#### Tercer y último acto.

Los veinte muchachos y muchachas de estos supuestos internados se reúnen aparentemente sin la supervisión del director (...) En medio del dormitorio se muestra una larga mesa con delicias culinarias y alcohólicas de los cuatro continentes. En esta escena y en tantos otros detalles el director y los productores demuestran un indudable talento. Lástima que este se desperdicie en un producto sin valor. (...) Los actores se saludan ceremoniosa y caballerosamente, se sientan a la mesa en una colorida fila y empiezan a comer y beber. Pero incluso esta escena no está desprovista de condimento sexual pues se muestra con un lento acercamiento lo que está debajo de la mesa: es decir, veinte piernas y muslos femeninos, lencería y ropa interior. En el cine hay una seductora y opresiva atmósfera. El silencio es tal que se puede oír caer un alfiler. Sólo se escucha la respiración jadeante de los espectadores, el mozo se cuela de vez en cuando en la habitación oscura y se puede oír como todos ellos, sin apartar la mirada del film, vierten en sus gargantas el alcohol. El jadeo lentamente se transforma en gemido y varias veces uno nota en el temblor de los bancos, un ruido inconfundible que es el que produce en los sentidos del espectador la combinación de la demoníaca bebida y lo que ven en la pantalla. En la película el estado de ánimo de los protagonistas se eleva. Las jóvenes comienzan a desnudarse y bailar sobre las mesas. A los muchachos les gusta. Y luego, poco a poco, poco a poco, después de muchos interludios, comienza la gran orgía, veinte primeros planos de veinte pares de miembros en una variedad de formas de unión física. (...) Todas las parejas cumplen con la tarea asignada no en forma aparente sino real y reconocible. Esto es expuesto en detalle, su reproducción repugnaría o asustaría al lector. No existe aspecto del

acto sexual entre hombres y mujeres que no se muestre en cámara lenta y con minuciosidad. Con el agotamiento de todos los actores, la película termina.<sup>37</sup>

Probablemente nunca podamos saber si la película descrita por Moreck se realizó efectivamente en el país, como tampoco podremos descifrar con certeza la fecha y lugar de producción de *El satario*. Sin embargo, las múltiples fuentes de época antes citadas dan cuenta de un hecho innegable y es que en la Argentina de principios del siglo XX el cine pornográfico fue un producto de consumo tan corriente como lo era en las principales capitales de Europa y que, lejos de estar reservado a una clientela extranjera de clase alta, llegó a proyectarse en los más miserables rincones de los bajos fondos, donde la nueva tecnología se insertó tempranamente y sin conflictos, en un período en el que el mismo cine comercial aún estaba instalándose como espectáculo popular.

### **La ciencia y el arte como coartadas. El sexo en el cine comercial**

En la Argentina del siglo XX, el erotismo cinematográfico trascendió, sin embargo, la clandestinidad de los circuitos prostibularios y alcanzó a los más selectos cines comerciales del país con films que atenuaron sus temáticas y representaciones de lo sexual y se convirtieron, en ocasiones, en verdaderos éxitos de taquilla. Contrariamente a lo que sucedió con el cine pornográfico, estas películas se enfrentaron, no obstante, a una lucha continua contra la censura, que aunque aislada, desorganizada y todavía no estatizada, mostró repetidamente su influencia y logró la prohibición de numerosos films que osaron traer el sexo y la sensualidad a la pantalla. Los productores locales iniciaron así una batalla silenciosa, en la que la búsqueda de estrategias para evadir a la censura se convirtió en la clave para que sus películas permanecieran en pantalla, una clave que, sin embargo, tuvo un éxito sumamente desigual.

En su novela *Matadero Cinco* (*Slaughterhouse Five*, 1969), Kurt Vonnegut pone en manos de uno de sus personajes la fotografía pornográfica más antigua de la historia. Supuestamente tomada por André Le Fèvre, asistente del mismísimo Louis Daguerre, la imagen mostraba a una mujer tratando de consumir el acto sexual con un potrillo en medio de un escenario con cortinas de terciopelo, globos, columnas dóricas y hasta una palmera. Según el extraordinario relato de Vonnegut, en 1841, Le Fèvre es arrestado tratando de vender la imagen y en su defensa alega que su arreglo escenográfico había transformado la fotografía en arte pues su intención había sido revivir con ella la

---

<sup>37</sup> MORECK, *op. cit.*, 1930, pp. 82-84 y 86.

mitología griega y la fábula de la mujer mortal y el caballo-dios. A pesar de su ocurrencia, es condenado a seis meses de prisión y muere allí mismo de pulmonía. La anécdota, tan ingeniosa como falsa tiene, sin embargo, un trasfondo de verdad, pues la alianza con el arte y la alta cultura fue una de las coartadas más utilizadas por los cineastas de la época para enmascarar las temáticas sexuales de sus producciones y evadir la censura.



Programa de mano de *Mujer, tu eres la belleza* (Camilo Zaccaría Soprani, 1928)

En marzo de 1928 se estrenó en la ciudad de Rosario una de las películas más controversiales de la cinematografía local, *Mujer, tu eres la belleza*. El film fue presentado, al momento de su estreno, como una producción francesa, e incluso se reprodujo en los diarios de la época una supuesta crítica aparecida en la *Revue Artistique* con motivo de su estreno en París. Sin embargo años después, el periodista y escritor rosarino Camilo Zaccaría Soprani –que por entonces trabajaba como jefe de espectáculos en el diario *La Capital* y que más tarde se convertiría en uno de los cineastas más prolíficos e interesantes de Santa Fe– confesó ser el director de esta película compaginada en base a material filmico importado de Francia y al que se incorporaron tomas rodadas localmente en su estudio. El día de su estreno, el diario *La Capital* la describió como “una producción extraordinaria de arte plástico [en la que] pueden admirarse (...) las obras mas geniales del cerebro humano que se exhiben en los museos extranjeros además (...) de mil mujeres de encantadora belleza que sirvieron de

modelo en las Academias de Paris para lienzos y estatuas, inspiradas en motivos desnudos”<sup>38</sup>. En efecto, el film, del que hoy sobreviven unos cincuenta fotogramas, alternaba escenas documentales sobre la historia de la representación de la figura humana y la forma de trabajo de los artistas y sus modelos con una abundante cantidad de desnudos rodados en talleres de pintores, en playas de moda y gimnasios en el marco de un popular concurso de belleza francés. De acuerdo con el programa de mano, la película estaba destinada a “todo aquel que endulza su espíritu con las más puras manifestaciones del arte en general”; sin embargo, advertía que era “inconveniente para menores, pues estos no sabrían discernir la pureza del desnudo natural y artístico”. Para aquellos “amantes del arte” que no se conformaran con contemplar la belleza del cuerpo femenino en pantalla, los avisos y afiches de la época prometían, además, que se presentaría en escena “una modelo al natural de cuerpo escultural”. La conexión con la plástica y la fingida filiación francesa del film fueron al parecer suficientes para apaciguar a la censura y la cinta logró recaudar cerca de 180.000 pesos, multiplicando por diez su inversión inicial<sup>39</sup>. El film repitió su éxito en Buenos Aires, proyectándose en el Teatro Apolo nuevamente acompañado de cuadros vivos a cargo de una modelo llamada Pola, que colaboró con Soprani en la dirección de los distintos *tableaux vivants*.<sup>40</sup>



Fotogramas de *Mujer, tu eres la belleza* (Camilo Zaccarúa Soprani, 1928)

<sup>38</sup> “Hoy se estrena la producción de arte plástico ‘Mujer tu eres la belleza’”, *La Capital*, Rosario, 24 de marzo de 1928. p.14.

<sup>39</sup> Véase IRIGARAY, Fernando y Héctor Molina. “Aproximación a la producción cinematográfica rosarina (1900-1940). Parte I”, Weblog de la cátedra de Comunicación Audiovisual I de la Escuela de Comunicación Social, 2003. Disponible en: <http://cav1.bligoo.com.ar/aproximacion-a-la-produccion-cinematografica-rosarina-1900-1940-parte-i> (Acceso: 23 de abril de 2015).

<sup>40</sup> Véase PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos/Fundación OSDE, 2012, p. 38.

Distinta fue la suerte de otra producción estrenada ese mismo año en Buenos Aires, que paradójicamente utilizó las mismas estrategias de su par rosarina. La película en cuestión, titulada *Afrodita* (1928) estaba basada en la exitosa novela homónima del francés Pierre Louÿs, que había tenido una adaptación a la ópera en el Teatro Colón de Buenos Aires, tan sólo dos meses antes del estreno del film. Ambientada en el Egipto griego del año 57 a. C, la película narraba la fallida historia de amor entre Khrysis, una vanidosa y seductora cortesana, y Démétrios, el escultor favorito de la reina. El film fue publicitado como "la obra más sensual de la literatura francesa"<sup>41</sup> y los avisos con los que se anunció su estreno en las principales revistas de cine porteñas aseguraban que revivía "con lujo inusitado la antigua Grecia con todos sus vicios y refinamientos sexuales", que había "despertado la admiración de todo el mundo por la belleza de sus desnudos artísticos" y que era "no apta para menores e inconveniente para señoras y señoritas".<sup>42</sup> Estrenada como una producción francesa dirigida por un ignoto director de nombre Pierre Marchal, la película estaba verdaderamente dirigida por el argentino Luis Moglia Barth – hoy conocido sobre todo por ser el autor de ¡Tango!, primer largometraje argentino con sonido óptico–, que reconoció su autoría casi 45 años después del estreno del film.<sup>43</sup> A pesar de que su presupuesto debió ser austero, como en la mayoría de los films de aquella época, Moglia Barth resolvió con solvencia las dificultades de ambientación a través de decorados realistas, fondos móviles y un uso expresivo de los fundidos encadenados que le otorgaron al film una atmósfera onírica. *Afrodita* se convirtió inmediatamente en un suceso de público. Las entradas se agotaron rápidamente y, según relata Moglia Barth,<sup>44</sup> la productora misma las hizo vender fuera de la boletería, en la calle Maipú, al doble de su precio real. La crítica cinematográfica, sin embargo, la ignoró casi completamente. Unos días después del estreno, la revista *La Película* publicó una nota que rezaba.

Parece que la llegada del calor trae aparejada la aparición de cuanta película pornográfica tienen atesorada en el archivo ciertas alquiladoras de menor cuantía. Salen como las vizcachas al amparo de las sombras que en este caso son los cines de dudosa moralidad, material nutritivo para sus exhibiciones de sensualidad morbosa. Estas películas hacen un daño

---

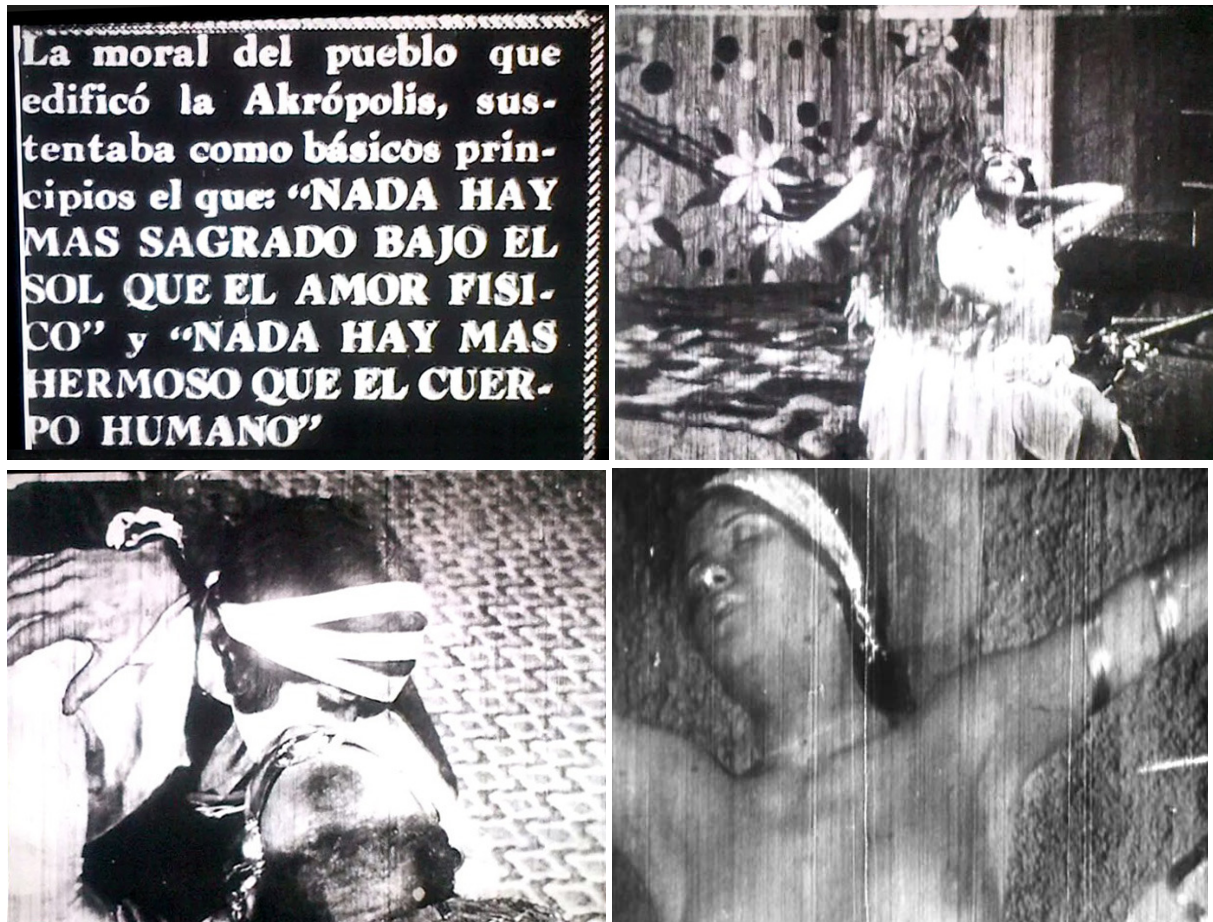
<sup>41</sup> Según consta en un aviso incluido en la revista *Excelsior* el 25 de octubre de 1928.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Véase la entrevista a Moglia Barth incluida en CALISTRO, Mariano et al. *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: Editorial Abril, 1978.

<sup>44</sup> CALISTRO et al., *ibidem*, p. 269.

grandísimo al cine porque obligan a las autoridades a propender sanciones penales y censura que redundan en perjuicio de todos los empresarios. Hacen daño porque dan pasto a la crítica cinéfila, siempre alerta a dar el golpe de gracia al espectáculo cinesco. El calor trae aparejado varios males para el cine, pero el de las películas indecentes es el peor.<sup>45</sup>



Fotogramas de *Afrodita* (Luis Moglia Barth, 1928)

Aunque el film incluía múltiples desnudos, estaba lejos de ser pornográfico; sin embargo, la nota de *La Película* resultó tener un tono de presagio. Luego de su estreno triunfal, las voces conservadoras no tardaron en alzarse, guiadas sobre todo por el diario católico *El Pueblo*, que calificó al film como “un espectáculo canallesco y degradante (...) que avergüenza e indigna, impropio de una ciudad culta y que hace culpables a quienes deben velar por la salud moral de la población (...) Un conglomerado de escenas pornográficas, asqueantes (...) un bochorno para Buenos Aires, un insulto descarado e

<sup>45</sup> “Se acerca la época de las películas indecentes”, *La Película*, nro. 632, 1 de noviembre de 1928.

irresponsable a la moral más elemental”.<sup>46</sup> La campaña emprendida por este periódico logró su cometido y el film fue finalmente prohibido por el intendente interino Adrián Fernández Castro. Algún tiempo después, la productora presentó una demanda a la Municipalidad por daños y perjuicios, pero la disputa se prolongó durante años y finalmente concluyó en 1937 con un resultado desfavorable. El film no volvió a verse en Buenos Aires, hasta el 2009 cuando fue recuperado y proyectado en el MALBA de Buenos Aires.

**La película más sensacional que Bs. Aires ha visto**  
El film cultural que ha obtenido más rotundo éxito

2 meses consecutivos en el Teatro Nuevo  
Una semana de llenos en el Teatro Porteno (en Bs. As.)

**LA HIGIENE DEL MATRIMONIO**

Los bordereaux de las formidables entradas obtenidas en los 20 cines de la capital y en 20 de Rosario, están a disposición de los señores exhibidores.

NO HAY OPERACIONES para hombres y mujeres mayores y exhibible en todo salón familiar. NO APTA PARA MENORES

VENDEMOS COPIAS CON EXCLUSIVA POR ZONAS

Grandes exclusividades de: ORBIS FILM CORPORATION - Corrientes 951 - Buenos Aires

Aviso publicitario de *La higiene en el matrimonio* (Luis Moglia Barth, 1928) publicado en *La Película*, nro. 602, 5 de abril de 1928.

Si la vinculación con el arte y la alta cultura fue una de las estrategias más utilizadas por los cineastas de la época para evadir la censura, la otra gran coartada fue la ciencia. Hacia las primeras décadas del siglo XX, el progresivo flagelo de las enfermedades de transmisión sexual, se convirtió en un verdadero problema de salubridad. Potenciadas por el acelerado crecimiento de la población masculina y el consecuente aumento de la prostitución, la propagación

de las enfermedades venéreas impulsó, desde el higienismo, toda una serie de propuestas sociales de carácter preventivo. Con un accionar íntimamente relacionado

<sup>46</sup> Citado en PEÑA, *op. cit.*, p. 39.

con algunas iniciativas de orden eugénico, se inició en el país una importante campaña de propaganda que tenía su inspiración en Europa, donde la Primera Guerra Mundial había provocado una propagación de enfermedades sexuales similar. Es así que, hacia principios de la década de 1920, comenzaron a aparecer en la Argentina una serie de películas profilácticas, que intentaron llevar las enseñanzas de la ciencia a las masas. Este tipo de cintas, que muchas veces mostraban desnudos o tocaban temas tabú para la época, como el sexo o la prostitución, contenían con frecuencia advertencias para los potenciales espectadores o directamente se declaraban no aptos para menores o señoritas. Paradójicamente, sus escandalosas temáticas, poco frecuentes en las pantallas comerciales, en ocasiones despertaron un exagerado interés en el público de la época, convirtiéndolos en insólitos éxitos de taquilla. Las compañías productoras del período vislumbraron pronto el potencial de estas producciones y los presumibles beneficios de su explotación y no tardaron en amoldarlas a las exigencias del mercado. En ese sentido, uno de los primeros en incursionar en esta temática fue Luis Moglia Barth, mismo director de *Afrodita*, que hacia finales de la década de 1920 realizó una serie de films que, bajo esta pátina higienista y con un discurso moralizante, prometían al espectador una cuota de desnudos y sexo, siempre más sugerida que real. Estas cintas no tardaron en desplazar a los elementos más científico-didácticos, que prevalecieron casi como una excusa para poder ahondar en temáticas tabú, evadiendo la censura. Nació así un lucrativo género que las publicaciones del momento bautizaron como “películas realistas” que, tomando a la ciencia como coartada, incursionaron en tramas de abierto contenido sexual. Una de las primeras películas de este tipo fue *Entre el amor y el placer* (1925) dirigida por Moglia Barth y producida por Italo Fattori. La cinta fue publicitada como “una extraordinaria película realista no apta para menores”<sup>47</sup> y sus avisos aseguraban al potencial exhibidor “¡No la exhiba si no quiere pero también rechazará mucho dinero!”.<sup>48</sup> Aunque se sabe poco sobre su contenido, la cinta fue objeto de un verdadero escándalo cuando los padres de dos menores de edad que aparecían en el film “en actitudes y escenas castigadas en los artículos 128 y 129 del Código Penal”<sup>49</sup> iniciaron una querrela contra Fattori y contra Pablo Coll, dueño del Cine Moderno, donde la película se exhibió. Luego de esta denuncia, se realizó una proyección especial en la Intendencia Municipal a la que asistieron el juez

---

<sup>47</sup> Según consta en un aviso publicado en *La Película*, nro. 458, 2 de julio de 1925, p. 26.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> “Es delictuoso exhibir una película inmoral”, *La Película*, nro. 481, 10 de diciembre de 1925, p. 13.

correccional de menores, Dr. César Viale, el Intendente Municipal, los secretarios de Hacienda y Obras Públicas, la comisión de moralidad y altos empleados de la repartición que calificaron a la película de inmoral y prohibieron su exhibición.<sup>50</sup> La causa terminó con la condena a tres meses de prisión condicional de los dos imputados.<sup>51</sup>

Menos polémica pero de contenido igualmente enigmático parece ser el siguiente film realista de Moglia Barth, *El instante del pecado* (1927). Protagonizada por Lyda Garden, Elena Parets, Carlos Rocha y Alberto Ray, los avisos de la época la publicitaban con el slogan “El instante del pecado. El instante psicológico más interesante en la vida de toda mujer. Un consejo a las débiles. Una advertencia a las fuertes”<sup>52</sup> y aseguraban que la moraleja final tenía en el film “un papel preponderante”.<sup>53</sup>

Sin embargo, el film realista más resonante de Moglia Barth en esta época fue, sin duda, *La higiene en el matrimonio* (1928). Se trataba de un documental armado en base a una serie de cortos científicos germanos al que se le habían agregado varias secuencias de carácter ficcional filmadas en los estudios de la Unión Cinematográfica Argentina de Buenos Aires. Hoy también perdido, es posible reconstruir someramente su contenido a través de las reseñas de época. Así, *La Película* afirmaba que *La higiene en el matrimonio* era una magnífica obra científico-cultural.

Urdida en una simple trama, a la que sirve de base la aún más simple historia de dos matrimonios. (...) Ofrece la visión de cómo se desenvuelve plácida, normal y encantadoramente la existencia del matrimonio joven que se ama, pero que no por ello deja de observar las elementales reglas de higiene, tan íntimamente ligadas a la relación sexual: a la par; muestra también la forma en que el otro matrimonio, joven y amante como el anterior, cumple con sus deberes conyugales, pero olvidando por completo una serie de reglas vinculadas estrechamente con la acción fisiológica del amor. Entretejiendo el desarrollo de la trama, van demostrándose al espectador, en forma eminentemente, científica y emocional, la función que desempeñan los principales órganos, así cuando se cuida de las reglas como cuando de ellas se abandona por completo.

Finalmente el doloroso desenlace del matrimonio que olvidó, por marchar por equivocada senda, los principios de moral que en el amor existen, da la pauta de lo que puede traer

---

<sup>50</sup> “Por considerarlo obsceno prohibióse la exhibición del film ‘Entre el amor y el placer’”, *La Película*, nro. 463, p.25.

<sup>51</sup> “Otra vez ‘Entre el amor y el placer’”, *La Película*, nro. 491, 18 de febrero de 1926, p. 13.

<sup>52</sup> *La Película*, nro. 545, 3 de marzo de 1927, p. 27.

<sup>53</sup> *La Película*, nro. 542, 10 de febrero de 1927, p. 13.

aparejado el querer torcer los sabios designios de la madre naturaleza, mientras que el otro matrimonio, que contempló y practicó las reglas del buen amor, ve florecer en la prolongación de su idilio, el poema de la vida, hecho carne en un bello y robusto bebé, expresión suprema del cariño de dos seres.

En síntesis, es esta una bella película que, si bien no debe ser vista por menores, debe en cambio, servir de provechosa lección a toda persona, de ambos sexos, que aspire realmente a cumplir en el matrimonio con la bella y suprema luz que a éste le está destinada.<sup>54</sup>

La coartada artística se encuentra también presente en este film, cuyos avisos publicitarios no mostraban escenas del mismo sino una reproducción de “El beso” de Rodin. La película se convirtió en un rotundo éxito de público, no sólo en Buenos Aires sino en todas las ciudades del interior en las que se exhibió, alentando inmediatamente la realización de producciones similares.



Azucena Maizai y Carmén Valdés en *La modelo de la calle Florida* (Julio Irigoyen, 1929)

Entre ellas, es preciso referirse, a la nutrida filmografía del director Julio Irigoyen, llamado el “rey de las *quickies*” –películas rodadas rápidamente, sin esmero y con un exclusivo espíritu de negocio– y quizás el principal exponente del cine “realista” en el país. Con títulos como *Los placeres*

*sexuales y sus consecuencias* (1929), *La casa del placer* (1929), *La modelo de la calle Florida* (1929), *Amor prohibido* (1929), *Los templos del vicio* (1931), *Noches de lujuria* (1932) o *Traficantes de carne humana* (1932), Irigoyen se declaraba un verdadero luchador en pos de la educación sexual de los jóvenes. Así en un aviso publicitario de su productora Buenos Aires Film, el

<sup>54</sup> *La Película*, nro. 617, 19 de julio de 1928, p. 24

director aseguraba a los empresarios que exhibiendo sus películas obtendrían grandes réditos económicos a la vez que tranquilidad de conciencia:

¡Se acabó la crisis! Empresario amigo: exhiba en su sala nuestras películas realistas, todas ellas de temas valientes que, a pesar de su crudeza, no llegan jamás a las burdas escenas pornográficas. Nuestros propósitos son más elevados y el material que le ofrecemos, de carácter realista, son films seleccionados que llevan un fin noble, que debiera ser el principio de una gran cruzada en bien de la educación sexual... Dedique un día por semana en su sala a estos espectáculos exclusivamente para mayores que a más de ser una solución para los días flojos, hará una buena obra en bien de la humanidad y le brindará a su público un espectáculo moderno, como se exhibe en las principales salas del mundo.<sup>55</sup>

Ninguna de las películas de Irigoyen ha sobrevivido hasta nuestros días y existe muy poca información sobre las características y contenidos de las mismas. Sin embargo, un breve anuncio publicitario de *Los placeres sexuales y sus consecuencias* (1929), uno de los títulos más sugerentes de su nutrida filmografía, proporciona una sucinta idea de los temas abordados en este tipo de producciones pseudo-científicas:

Película realista no apta para menores (...) que comprende una finalidad altamente científica, pues en su desarrollo se demuestra cómo y dónde se contraen las enfermedades sociales, cómo se curan y cómo se previenen. Escenas de cabaret y de todo otro sitio pecaminoso con pasajes voluptuosos sirven de encabezamiento a la película continuándola con tratamientos médicos curativos y preventivos, intervenciones quirúrgicas, presentación de tarados, heredos (sic), etc.<sup>56</sup>

### La llegada del sonido y el ocaso del género

Si en un principio las temáticas escandalosas y las mujeres ligeras de ropa sirvieron a los empresarios para competir con el cada vez más arrollador avance del cine sonoro, para mediados de la década del 30, el interés por los “films realistas” parece haberse extinguido por completo. Una nota titulada “Films realistas” publicada en 1931 en el *Heraldo del Cinematografista* da cuenta del fastidio con que el gremio filmico comienza a observar a estos films:

<sup>55</sup> MARANGHELLO, César. “Julio Irigoyen, el torbellino de Buenos Aires”, *La mirada cautiva*, nro. 5, octubre de 2001, p.71.

<sup>56</sup> *La Película*, nro. 700, 20 de febrero de 1930, p. 14.

Cada exhibidor tiene derecho a encauzar su negocio como mejor cuadre a sus conveniencias. Sin embargo, hay formas de trabajo que perjudican al gremio todo y ya es archiconocido aquello de “El derecho propio termina donde comienza el de los demás”...

Los exhibidores que acuden al socorrido expediente de pasar películas seudo realistas engañando al público, por cuando las estrictas reglamentaciones municipales impiden pasar películas inmorales –que son las únicas que satisfacen al gusto del público de esa clase de espectáculos– posiblemente realicen un buen negocio, pero bastardizan el séptimo arte, lo desconceptúan ante todo el mundo exponiendo al gremio entero a lógicas y justas reacciones de las autoridades municipales.

Todos los años con el advenimiento del verano, surgen como por generación espontánea una serie de “cines ocasionales”, exhibiendo films “no apto para menores”. Es de esperarse que en la actual temporada no se repita el malsano fenómeno.

Las alquiladoras que suministran material a esas salas deberían considerar que las mismas, además de hacer una competencia desleal a los clientes de todo el año, denigran la producción y relajan el negocio.<sup>57</sup>

Para los inicios de la década del 40, un recrudescimiento de la censura, hermanará al cine erótico con el pornográfico, desplazándolo a circuitos al margen de la actividad comercial y cerrando un ciclo para esta filmografía a medio camino entre la lujuria y la alta cultura, entre el erotismo *softcore* y la ciencia, que incluyó algunos de los films más curiosos e innovadores de este período en la Argentina.

*Quiero agradecer muy especialmente a Natacha Lara por su ayuda desde Alemania para acceder a los textos de Curt Moreck, una de las piezas fundamentales de este artículo. También agradezco profundamente la generosa colaboración de la misma Natacha, Julia Kratje, Sofia Cassera y familia para traducir los varios textos en alemán que se reproducen en este artículo y las múltiples sugerencias bibliográficas y datos sobre la prostitución en la Argentina que me brindaron Silvio Killian y Abel Alexander.*

## Referencias bibliográficas

ACHENBACH, Michael, Paolo Caneppele y Ernst Kieninger. *Projektionen der Sehnsucht: Saturn. Die erotischen Anfängen der österreichischen Kinematographie*. Viena: Film Archiv Austria, 1999.

---

<sup>57</sup> “Films realistas”, *Heraldo del Cinematografista*, nro. 23, 2 de diciembre de 1931, p.1.

- ACHENBACH, Michael, Thomas Ballhausen y Nikolaus Wostry. *Saturn-Filme 1906-1910. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematografie*. Viena: Film Archiv Austria, 2009.
- ALSOGARAY, Julio L. *Trilogía de la trata de blancas. Rufianes – Policía – Municipalidad*. Buenos Aires: Tall. Gráfico Rosso, 1933.
- BARRETT, Rafael. “El porno cinematógrafo”. En: *Moralidades actuales*, tomo I. Montevideo: O. M. Bertani Editor, 1910, pp. 193-195.
- CADÍCAMO, Enrique. “El farol colorado”. En: *Viento que lleva y trae. Poesías*. Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1945.
- CALISTRO, Mariano et al. *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: Editorial Abril, 1978.
- CARRETERO, Andrés. *Prostitución en Buenos Aires*. Buenos Aires: Corregidor, 1998.
- FERREIRÓS, Hernán. “La argentinidad al palo”, *Radar*, 12 de diciembre de 2004.
- FORD, Luke. *The History of X: 100 Years of Sex in Film*. Amherst, NY: Prometheus Books, 1999.
- GÁLVEZ, Manuel. *Historia de Arrabal*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993 (primera edición Buenos Aires, 1922).
- IELPI, Rafael y Héctor Zinni. *Prostitución y rufianismo*. Rosario: Ediciones de la Bandera, 1986.
- IRIGARAY, Fernando y Héctor Molina. “Aproximación a la producción cinematográfica rosarina (1900-1940). Parte I”, Weblog de la cátedra de Comunicación Audiovisual I de la Escuela de Comunicación Social, 2003. Disponible en: <http://cavi.bligoo.com.ar/aproximacion-a-la-produccion-cinematografica-rosarina-1900-1940-parte-i> (Acceso: 23 de abril de 2015).
- JACQUES, Norbert. “Nur für Männer”, *Der Zeit*, nro. 25, 19 de junio de 1952, p.12.
- KALONYME, Louis. “O’Neill lifts the Curtanin on his early days”, *The New York Times*, 21 de diciembre de 1924, p. 7.
- KOCH, Gertrude. “On pornographic cinema: the body's shadow realm”, *Jump Cut*, nro. 35, 1990, pp. 17-29.
- LEAL, Juan Felipe. *Anales del cine en México, 1895-1911. Vol. 7. 1901: El cine y la pornografía*. México: Eón-Voyeur, 2003.

- LONDRES, Albert. *Los misterios de la trata de blancas en Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial El Ombú, 1932, traducción del francés a cargo de Tirso Escudero. [Original en francés: Londres, Albert. *Le chemin de Buenos-Aires. La traite des blanches*. París: Albin Michel Editeur, 1927].
- MALOSETTI COSTA, Laura. "Erotismo y violencia: el rapto". En: AAVV. *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del Siglo XIX*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2014.
- MARANGHELLO, César. "Julio Irigoyen, el torbellino de Buenos Aires", *La mirada cautiva*, nro. 5, octubre de 2001, p. 59-86.
- MATTHEWS, Tom Dewe. *Censored: The Story of Film Censorship in Britain*. Londres: Chatto & Windus, 1994.
- MICHELSON, Annete. "On the Eve of the Future: The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy", *October*, vol. 29, 1984, pp. 3-20.
- MIQUEL, Ángel. "Imágenes eróticas femeninas en los años veinte". En: *Entrecruzamientos. Cine, historia y literatura en México 1910-1960*. México: Universidad Autónoma de Morelos/Ficticia, 2015, pp. 9-26.
- \_\_\_\_\_ (comp.). *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos (1900-1960)*. México: Ediciones Sin Nombre, 2009.
- MORECK, Curt. *Sittengeschichte des Kinos [Historia moral del cine]*. Dresden: Paul Aretz Verlag, 1926.
- \_\_\_\_\_. "Rosario, Der Steppenhafen." En: SCHIDROWITZ, Leo *Sittengeschichte der Kulturwelt und ihrer Entwicklung in Einzeldarstellungen*, Vol. 8: *Sittengeschichte des Hafens und der Reise [Historia social del puerto y el viaje]*. Viena: Verlag für Kulturforschung, 1930, pp. 79-88.
- MORET, Natalia. "La primera vez", *Radar*, 5 de diciembre de 2010.
- O'NEILL, Eugene. "Bound East for Cardiff". En: *The Provincetown Plays: First Series*. New York: Frank Shay, 1916.
- PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- SLADE, Joseph. "Violence in the Hard-Core Pornographic Film: A Historical Survey", *Journal of Communication*, vol. 34, nro. 3, 1984, pp. 148-63.
- \_\_\_\_\_. "Eroticism and Technological Regression: The Stag Film", *History and Technology: An International Journal*, vol. 22, nro. 1, 2006, pp. 27-52.

- THOMPSON, Dave. *Black and White and Blue. Adult Cinema from the Victorian Age to the VCR*. Toronto: ECW Press, 2007.
- TUCHOLSKI, Kurt. "Erotische Filme", *Die Schaubühne*, nro. 37, 11 de septiembre de 1913.
- VONNEGUT, Kurt. *Slaughterhouse Five*. New York: Delacorte Press/Seymour Lawrence, 1969
- WILLIAMS, Linda. *Hard Core. Power, Pleasure and the "Frenzy of the visible"*. Los Ángeles: University of California Press, 1989.

---

**Editor invitado**

**Para citar este artículo:**

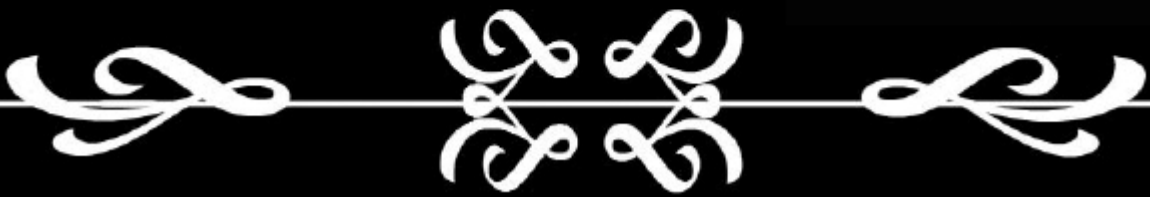
CUARTEROLO, Andrea. "Fantasías de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 96-125. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/37>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Andrea Cuarterolo** es doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Desde 2013 se desempeña como investigadora de la Universidad de Buenos Aires y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se especializa en el estudio del cine silente y la fotografía en Argentina y Latinoamérica y ha publicado numerosos artículos sobre esta temática en revistas académicas y volúmenes colectivos del país y del exterior. Es autora del libro *De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840-1933* (CdF Ediciones, 2013) y directora, junto a Georgina Torello, de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. Actualmente dirige el Proyecto *Imagen reproducible y educación. La fotografía y el cine como auxiliares pedagógicos en la argentina de fines del siglo XIX y principios del XX* subsidiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. E-mail: [acuarterolo@yahoo.com](mailto:acuarterolo@yahoo.com).



# TRADUCCIONES



# Cine temprano y modernidad en América Latina<sup>1</sup>

Ana M. López<sup>\*</sup>

Traducción de Francisco Álvez Francese<sup>\*\*</sup>

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

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

---

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

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

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

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

### La llegada

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

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

---

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

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

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

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

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

---

<sup>6</sup> CHARNEY, Leo y Vanessa R. Schwartz. "Introduction," *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 1.

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

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

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

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

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

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

---

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

<sup>10</sup> RAMA, Angel. *La Ciudad Letrada*. Montevideo: Arca, 1998, p. 104.

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

<sup>12</sup> BRUNNER, “Notes on Modernity and Postmodernity”, p. 53.

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

Los *porteños* adoptaron el medio inmediatamente; hay evidencia de que el primer film argentino, que consistía en vistas de Buenos Aires, puede haber sido producido tan tempranamente como en 1896. Para el cambio de siglo, varios empresarios del rubro fotográfico habían logrado dominar la tecnología del nuevo medio y comenzado a producir un flujo constante de actualidades y cortometrajes proto-ficcionales. Otros empresarios incluyeron films importados y nacionales a sus locales de entretenimiento popular (teatros y, en verano, festivales al aire libre), y ya para 1901 habían, incluso, construido cines. Los *cariocas* también fueron tempranos entusiastas, pero a pesar de una serie de “primeros intentos” y del esfuerzo de los pioneros, el medio no se estableció hasta que hubo una provisión confiable de electricidad en 1905. En contraste, el cine en Lima adquirió un punto de apoyo mucho más lentamente. Aunque hay evidencia de que se produjo un cortometraje nacional en 1899, la primera filmación no tuvo lugar en Perú hasta 1904; la producción de noticias y actualidades no fue consistente hasta 1909-1915; no aparecieron teatros dedicados al cine hasta 1909; el primer film de ficción no fue producido hasta 1915, y el cine no se desarrolló más allá de sus primeros impulsos documentales hasta los años 20.<sup>21</sup>

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

---

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

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

<sup>23</sup> DE LOS REYES, *Los orígenes*, p. 91.

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

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

### **Atracciones periféricas**

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

---

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

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

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

---

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

<sup>27</sup> CANETO et al., *Historia*, p. 31.

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

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

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

---

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

### La novedad de la objetividad

El impulso del cine hacia la exhibición y el espectáculo estaba relacionado ambivalentemente con la pretendida afinidad de la tecnología con la ciencia, muy alabada en América Latina<sup>38</sup> y alineada con las entonces hegemónicas ideologías positivistas del progreso. El positivismo y la modernidad estaban ellos mismos relacionados inextricablemente; el primero percibido como la matriz teórica que permitiría que se alcanzara el segundo. La idea de que el conocimiento “científico” racional podía controlar el caos de las fuerzas naturales y de la vida social era la base lógica intelectual para la ideología del “Orden y Progreso”, lema de más de una nación y una superación que condensó los impulsos contradictorios de las racionalidades “modernas” de la economía y la política en evolución en unas sociedades abrumadoramente tradicionales. De hecho, solo unos pocos films tempranos documentaron proyectos “científicos”. En Argentina, el pionero en cirugía Alejandro Posadas registró dos de sus cirugías (una operación de hernia y la extracción de un quiste pulmonar) en Buenos Aires en 1900 (ambos films sobrevivieron). En Brasil, el trabajo preventivo de Oswaldo Cruz fue tema de *Erradicação da Febre Amarela no Rio de Janeiro* (*Erradicación de la fiebre amarilla en Río de Janeiro*, 1909), mientras una de algún modo precaria extracción dental en Venezuela fue tema de lo que tal vez sea la primera vista filmada en América Latina. El film, *Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa*, fue realizado por Guillermo y Manuel Trujillo Durán, y mostrado por

---

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

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

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



*Operaciones del Dr. Posadas (Eugenio Py, 1899)*

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

<sup>39</sup> DE LOS REYES, *Los orígenes*, pp. 174-178.

<sup>40</sup> CANETO et al., *Historia*, pp. 47-48.

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

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

---

<sup>41</sup> DE LOS REYES, *Los orígenes*, p. 104.

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

lejana) tal como sucedió. Estimulados por la sorpresa de poder ver imágenes importadas, ya fueran reales o reconstruidas, de la guerra de Cuba<sup>43</sup>, los cineastas locales a lo largo del continente explotaron la ostensible objetividad del medio para registrar eventos de actualidad. La atracción de la captura de la historia mientras ocurría, permitió al medio, aún económicamente inestable, continuar atrayendo a las audiencias y desarrollarse comercialmente; a la vez que el efecto de novedad del primer *shock* del movimiento comenzaba a disminuir, el foco cambió a los eventos actuales monumentales. De hecho, se ha dicho que los films de actualidades financiados localmente y focalizados en lo local constituyen la única tradición cinematográfica consistente e ininterrumpida del temprano cine latinoamericano. Comenzado con la crónica de la visita a Buenos Aires del presiente brasileño (*Viaje del Doctor Campos Salles a Buenos Aires*, 1900) y, el año siguiente, de operaciones navales (*Maniobras navales de Bahía Blanca*, 1901), la compañía del pionero argentino Max Glücksmann, Casa Lepage, que se especializó en actualidades, produjo un increíble archivo de la esfera pública argentina durante los períodos silente y sonoro. Unidos a este esfuerzo estaban otros emprendedores, entre ellos Julio Irigoyen (*Noticiero Buenos Aires*) y Federico Valle. Valle incursionó en el campo poco después de su llegada a Argentina, en 1911 (tras trabajar con Méliès en Francia), y produjo, entre otros films, el noticiero de actualidades *Film Revista Valle* desde 1920 a 1930.

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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



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

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

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

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

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

### **La atracción de la “nacioneidad”**

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

---

<sup>49</sup> DÁVALOS OROZCO, *Albores del cine mexicano*, p. 14.

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

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

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

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

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

### **Narrativas nacionales**

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

---

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

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

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



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

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

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

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

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

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

---

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

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

<sup>57</sup> DE LOS REYES, *Filmografía*, pp. 42-47.

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

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



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

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

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



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

### Una nación en guerra y más allá

México es un caso aparte, no solo porque sus cineastas pioneros no fueron inmigrantes extranjeros, con unas pocas excepciones (Henri Moulinié y Carlos Mongrand eran franceses), sino porque el cataclismo que fue su revolución determinó un camino diferente, aunque no menos nacionalista, para el cine entre 1910 y 1918.<sup>59</sup> Los films de la

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

---

<sup>62</sup> Ibid., p. 73.

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



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

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

### **Desplazamientos periféricos**

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

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

la producción nacional. Esto fue particularmente pronunciado en Brasil, por ejemplo, donde el fin de la *bela época* (circa 1912) coincidió con el desarrollo de un sector fuerte de distribución y exhibición, orientado a las importaciones<sup>63</sup> y la subsecuente llegada de subsidiarios de las firmas norteamericanas.<sup>64</sup>

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

### Referencias bibliográficas

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

**Fecha de recepción:** 4 de septiembre de 2015

**Fecha de aceptación:** 5 de diciembre de 2015

**Para citar este artículo:**

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

---

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

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

# El cine temprano como cine global: La ambición enciclopédica<sup>1</sup>

Tom Gunning<sup>\*</sup>

Traducción de Riccardo Boglione y Georgina Torello<sup>\*\*</sup>

“**E**l cine temprano es un cine global.” “El cine nacional aparece más tarde en la historia del cine.” Avalaría ambas declaraciones como principios históricos importantes, y podría reafirmarlas tomando prestada una frase de mi colega Michael Raine, uno de los historiadores de cine japonés más perspicaces: “el cine fue internacional antes de ser nacional”. Sin embargo, inmediatamente una ráfaga de problemas irrumpe, sobre todo relacionada con la terminología. ¿A qué nos referimos con “global”, “internacional” e incluso “nacional”? Se me ocurre una historia que me contó un ex colega mío, Homi Bhabha (mis disculpas a él, si mi memoria no es exacta). Mientras entrevistaba a un ejecutivo de Coca Cola, Bhabha se refirió a Coca Cola como a una “corporación internacional”. El ejecutivo lo corrigió diciéndole que Coca Cola se consideraba una “corporación global.” Bhabha le preguntó si podía explicarle la diferencia. El ejecutivo se detuvo y llamó a su secretaria, quien finalmente le brindó una declaración oficial sobre la identidad global de Coca Cola. Confieso que me olvidé cuál era la definición (o tal vez ni siquiera el mismo Bhabha se acordaba cuando me contó la historia). Pero mi interés no es promover una definición precisa, sino concentrarme en la relación entre estos términos, en lo que ellos articulan y encubren, en su poder en tanto indicadores del poder de definir y articular significados.

Por lo tanto, no estoy afirmando que el cine temprano represente una época más allá y por encima de las disputas nacionalistas o de los juegos de poder, un periodo utópico que ignoró las fronteras por razones idealistas. Si en sus primeras décadas el cine atravesó fácilmente

---

<sup>1</sup> Este artículo fue originalmente publicado con el título de “Early cinema as global cinema: The encyclopedic ambition” en el volumen *Early Cinema and the “National”*, Richard Abel, Giorgio Bertellini y Rob King (eds.). New Barnet: John Libbey Publishing Ltd., 2008. Agradecemos a Tom Gunning por autorizar su traducción para esta revista.

las fronteras fue porque siguió las rutas abiertas por el capitalismo global, el colonialismo y el imperialismo. Durante su primera década la producción cinematográfica permaneció concentrada en las naciones industrializadas y tecnológicamente avanzadas del hemisferio norte-occidental. Si bien la exhibición de películas transitó rápidamente a través del mundo (y, ciertamente, también la práctica de filmar, más allá de estar principalmente controlada por casas de producción establecidas en Estados Unidos o Europa, bajo la forma de camarógrafos embarcados en viajes alrededor del mundo como “cazadores de imágenes”), al principio, apareció casi exclusivamente en los centros metropolitanos del comercio imperialista. Sin lugar a dudas, las economías nacionales y políticas de estas naciones dominantes determinaron muchas de las características del cine temprano. Cuando Auguste Lumière en 1896 anunció a un periodista de Grenoble que la empresa Lumière pensaba exhibir su Cinematógrafo en las “capitales de Europa” antes de organizar una gira por las ciudades de Francia, es claro que su motivación principal era el potencial económico y publicitario de la operación y no un sentimiento internacionalista.<sup>2</sup> En vez de proclamar un estado prelapsariano del cine temprano, afirmar que en sus primeras décadas (anteriormente, digamos, a la primera guerra mundial) el cine se entendió a sí mismo, principalmente, como un medio que podía expresar un sentido de identidad global nuevo. Aunque no fuera su único impulso ni tampoco algo limitado a este periodo, ese frecuentemente anunciado potencial del cine para poner el “mundo al alcance”, ofrece una de las imágenes más poderosas de su misión original.

El impulso global e internacional que el cine tuvo en la transición del siglo XIX al XX, debe ubicarse dentro de un contexto cultural más amplio. Mientras que la expansión de la exploración y el comercio durante todo el siglo XVIII influyó seguramente en los conceptos de derechos humanos universales de la Ilustración, la enorme expansión industrial y tecnológica que ocurrió a lo largo del siglo XIX convirtió este ideal en un sistema capitalista de cooperación y explotación mundial. La explotación de las esferas de influencia coloniales como fuente de materias primas y luego como mercados para productos manufacturados tomó forma, tangible e ideológica, en las Exposiciones Universales, que demostraron y celebraron, tal como el Príncipe Alberto proclamó refiriéndose a la Gran Exposición de 1851<sup>3</sup>,

---

<sup>2</sup> Ver la carta a Paul de Montal del 27 de enero de 1896 en Auguste y Louis Lumière, *Correspondances 1890-1953*, ed. Jacques Rittaud-Hutinet (Paris: Cahiers du Cinéma, 1994), 126.

<sup>3</sup> Gunning se refiere a lo que en inglés se llama comúnmente la Crystal Palace Exhibition (N.T.).

la transformación de la materia en mercancía como el poder que hacía girar al nuevo mundo. En una conferencia de Domitor examiné de qué manera el cine temprano se ajustaba a la ideología y a los patrones de exhibición de las Exposiciones Universales que se llevaron a cabo durante el cambio de siglo.<sup>4</sup> La experiencia de este nuevo mundo accesible podía volverse un bien comercial en formas tan variadas y novedosas, como el turismo internacional, promocionado por la Cooks Travel Agency, o las muy populares crónicas y conferencias de viajes, revolucionadas por la fotografía, la posibilidad de proyectar vistas de linterna mágica y, finalmente, el cine. La variedad de nuevos medios de comunicación otorgó a los consumidores capitalistas una conciencia global. El crecimiento de diarios y revistas de circulación masiva promovió la sistematización de los corresponsales extranjeros y la recolección internacional de noticias. El entretenimiento, sobre todo el *vaudeville* y los espectáculos musicales, atravesó fronteras y océanos con las giras internacionales de cantantes, magos, acróbatas, payasos y bailarines (este *potpourri*, a menudo exótico, de *performers*, también fue promocionado por el cine temprano, como lo demuestra el análisis que hizo Charles Musser de las primeras películas para Kinetoscopio de Edison).<sup>5</sup> Incluso las formas de entretenimiento más abiertamente nacionalistas asumieron una dimensión internacional. El "Buffalo Bill's Wild West" [Salvaje oeste de Buffalo Bill], la forma de entretenimiento por excelencia del mito expansionista norteamericano, no sólo encontró en la espectacularización de la "conquista del oeste" una mercancía redituable para exportar a través de exitosas giras internacionales, sino que empezó a incorporar una perspectiva global presentando un americanismo agresivo, que incluía puestas en escena de hazañas imperialistas en las Filipinas, Cuba y Pekín y ofrecía un "Congreso internacional de *Rough Riders* de todo el mundo."<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Tom Gunning, "The World as Object Lesson: Cinema Audiences, Visual Culture and the St. Louis World's Fair, 1904", *Film History* 6.4 (Invierno 1995): 422-444.

<sup>5</sup> Charles Musser, "Before the Rapid Firing Kinetograph: Edison Film Production, Representation and Exploitation in the 1890's", *Edison Motion Pictures 1890-1900, An Annotated Filmography* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1997): 43-45.

<sup>6</sup> Ver la discusión, particularmente refinada, sobre Buffalo Bill en Kristin Whissel, "Placing the Spectator on the Scene of History: the battle re-enactment at the turn of the century, from Buffalo Bill's Wild West to the Early Cinema", *Historical Journal of Film, Radio and Televisión* 22/23 (2002): 225-243. N.T: se le llamaba "Rough Riders" (en español "jinetes duros") a los componentes del Primer regimiento de caballería voluntaria de Estados Unidos, durante la Guerra Hispano-Estadounidense de 1898.



Autoretrato de Gabriel Veyre tomado en México en 1898. Tricromo estereoscópico de la Colección Jacquier-Veyre. Disponible en: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2008/10/16/las-vistas-cinematograficas-de-gabriel-veyre-1896-mirando-desde-la-otredad/>

Entre fines del siglo XIX y principios del XX, lo global en tanto forma de entretenimiento y mercancía eclipsó a esos indicadores más oficiales de un mundo único, forjados por el imperialismo y el capitalismo. La instauración del Tiempo estándar y del Meridiano de

Greenwich en 1885, que reguló los relojes a través de los hemisferios, fue seguida por la formación de organizaciones científicas y académicas, de alcance internacional, a menudo inauguradas o impulsadas en congresos organizados junto con las Ferias Mundiales.<sup>7</sup> Las olimpiadas tuvieron su primera manifestación en Atenas en 1896 (con su segunda edición en París, en 1900, un tanto eclipsada por la Exposición Universal). La Segunda Internacional Socialista se reunió en 1886 y estableció el Primero de Mayo como el día oficial de los trabajadores de todo el mundo. Disciplinas como la geografía cultural y la antropología, tomaron como área de investigación a la cultura humana mundial y fueron reconocidas académicamente durante este periodo, mientras que los programas de exploraciones y relevamiento de datos llevaron al mundo entero a un proceso de medición y mapeo sistemático. La forma en que estoy utilizando el concepto “global” representa un sistema de conocimiento, no sólo una expansión infinita del espacio: sin lugar a dudas constituye una amplia y variada acumulación de datos, pero una

<sup>7</sup> Ver, entre otros, Stephen Kern, *The Culture of Time and Space, 1880-1918* (Cambridge, Harvard University Press, 1983), 11-16; y Michael O'Malley, *Keeping Watch: A History of American Time* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1990), 99-143.

acumulación sujeta a inventario, jerarquía y uso. Lograr obtener semejante conocimiento global fue el objetivo de los lineamientos científicos y académicos del periodo comprendido entre fines del siglo XIX y principios del XX.

El cine jugó un rol clave en la transmisión de esta nueva conciencia de lo global, no sólo en el entretenimiento popular, sino también en la investigación académica. Los que defendían al cine (y esto continuó por lo menos hasta los años 30) del ataque de quienes criticaban las nuevas formas masivas de entretenimiento sensacionalista, a menudo citaban a investigadores que sostenían que las películas de viajes eran el mejor medio para tomar conciencia de la dimensión global en la que vivía el ciudadano común. Las proyecciones de películas eran las clases de geografía de los pobres y los ciudadanos comunes, cumpliendo así una función pedagógica básica. Algunos reformadores trataron de crear una alternativa a los programas de cine comercial, presentando otros cuyo modelo transmitiera una mirada sistemática del mundo a los habitantes atónitos de los barrios marginales, a los niños inquietos o a los complacientes burgueses.<sup>8</sup> Más allá de la misión pedagógica de esta reforma de los programas, la obra maestra de Alison Griffith *Wondrous Difference*, revela que las nuevas ciencias dedicadas a la observación global, tales como la antropología, se equiparon con una gran variedad de tecnologías de registro que incluían, como regla, a la fotografía, la grabación de sonido y las cámaras de cine.<sup>9</sup>

En el discurso de los reformadores, esta cinematografía global, conformada en su mayoría por películas de no ficción, representaba la excusa misma del cine, una estrategia viable de exhibición de películas que podía contrastar y, finalmente, combatir la aparente adicción a las ficciones cinematográficas sensacionalistas con crímenes violentos y titilación sexual que, se afirmaba, iban a corromper las mentes de los proletarios que se abalanzan sobre ellas. Así surgió una lógica entrelazada de producción y exhibición cuyo fin podía ser pedagógico o científico (que recogía y registraba datos o los diseminaba), o ambos, y por la cual el concepto de global se volvió su marco de referencia máximo. Por ende, el cine global representa más que un patrón mundial de distribución y exhibición; revela una

---

<sup>8</sup> Ver, por ejemplo, la discusión de Scott Curtis sobre las programaciones cinematográficas reformistas en la Alemania de los primeros años de 1910 en "The taste of a nation: Training and the sense and sensibility of cinema audiences on imperial Germany", *Film History* 6.4 (1994): 445-469.

<sup>9</sup> Alison Griffiths, *Wondrous Difference: Cinema Anthropology and turn-of-the-Century Visual Culture* (New York: Columbia University Press, 2001).

*Gestalt*<sup>10</sup> esencial de la ambición del cine durante su época de novedad e innovación. Las películas tempranas, comparadas con las producciones que las siguieron, pueden parecer breves y limitadas en su alcance. Pero mientras los cortos constituyen los componentes básicos del cine temprano, más que la película individual que ha sido canonizada por la historia del cine posterior, la unidad del cine durante este periodo se puede entender mejor en términos de programa, es decir como el ensamblaje, armado por el exhibidor, de un cierto número de películas en una sola presentación. Si bien las maneras y los fines del armado de un programa variaban, el cine temprano, como los diarios y los programas del *vaudeville*, podía, y a menudo lo hacía, basarse en lo global como un medio ya reconocido para dar unidad a una variedad de atracciones interrelacionadas.

El programa cinematográfico brinda un ejemplo de la manera en que el cine temprano construyó estructuras complejas y vastas usando películas bastante auto-suficientes (lo que nos recuerda la definición de Brooks McNamara que señala que en el formato de variedades no hay transferencia de información entre los elementos),<sup>11</sup> conformando una unidad cuya suma es mayor que sus partes sin crear una narrativa coherente. Asimismo, el catálogo publicado por las compañías productoras trasciende, me atrevería a decir, el simple inventario de la mercadería disponible. Los catálogos comerciales de entre siglos (y esto se podría decir tanto de las grandes publicaciones de productos de Sears and Roebuck y Montgomery Ward, como de los catálogos de películas) cumplían una función de acopio y presentación de información sistemáticos que se podría perfectamente comparar con el primer gran proyecto global de la *Enciclopedia* de Diderot y d'Alembert. Bajo la forma de mercancía, el catálogo postal ponía el mundo al alcance de sus clientes, como hoy lo hace la Internet. Los catálogos de películas de las primeras compañías cinematográficas, y más claramente los de Pathé-Frères y Lumière, ofrecían el mundo bajo la forma de imágenes consumibles<sup>12</sup>. Si bien estos catálogos brindaban una variedad de películas de diversos géneros (tanto de ficción como de no ficción: imágenes de viajes, eventos, *gags* y burlas cómicas, comedias y finalmente melodramas, escenas eróticas

---

<sup>10</sup> En alemán en el original (N.T.)

<sup>11</sup> Brooks McNamara, "Popular Scenography" *The Drama Review* 61 (Marzo 1974): 119.

<sup>12</sup> Numerosos catálogos filmicos de este periodo, incluyendo los de Lumière y Gaumont, están disponibles en archivos cinematográficos. Una fuente accesible de los catálogos norteamericanos es Charles Musser, *A Guide to motion picture catalogs by American producers and distributors, 1894-1908: a microfilm edition* (Frederick, Maryland: University Publications of America, 1985). Los catálogos franceses de Pathé-Frères han sido reeditados en Henri Bousquet, ed., *Catalogue Pathé [1896-1914]*, 4 vols. (Bassac: Editions Henri Bousquet, 1993-1996).

picantes y puestas en escena de acontecimientos históricos), la sensibilidad global proporcionaba la metáfora que lo abarcaba todo.<sup>13</sup>



“A la Conquete du Monde”. Les frères Pathé. Afiche del ilustrador Adrien Barrère. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adrien\\_Barr%C3%A8re13.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adrien_Barr%C3%A8re13.jpg)

<sup>13</sup> He analizado de las categorías de los géneros del cine temprano encontrados en estos catálogos en “Those that are Drawn with a Fine Camel Haired Brush: The Origins of Film Genres”, *iris* 20 (otoño 1995).

Planteo la idea de enciclopedia como un concepto organizador del cine temprano; la forma textual de la conciencia global que describí anteriormente. Este término establece una modalidad de práctica cinematográfica que evita simplemente contrastar sus formas con los estándares del cine que vino después (ya que el “corto” se opone, anacrónica y bastante despectivamente, al largometraje posterior). Desde un punto de vista formal, el concepto de enciclopedia, así como el formato de variedades, resalta que la película individual en este momento estaba concebida sobre todo como parte de una unidad más amplia, no sólo del programa del exhibidor, sino también de la lógica de producción de las compañías productoras de la época. Conceptualmente, la enciclopedia aspira a una trasmisión integral del conocimiento, pero en la era moderna también toma en cuenta que el conocimiento en sí mismo es algo en continua expansión, que nunca termina. Por ende, y a diferencia de la mayoría de los documentales y las ficciones, la enciclopedia nunca proclama la completitud final de su forma. Hecha de partes o fragmentos (en el caso del cine, las películas individuales) la enciclopedia puede ser continuamente expandida y enriquecida, dado que la naturaleza contenida en sí misma de sus componentes individuales permite este proceso de adición. Me atrevería a decir que, dado que las casas de producción tempranas y al menos algunos espectadores pensaban en el cine como una forma global, ellos también concebían al cine como un catálogo, enciclopédico y actualizable, formado por nuevas ediciones a través de la adición de nuevas películas.

Los programas y los catálogos de películas representan dos aspectos básicos de la industria, la exhibición y la distribución: ambos concebían que sus roles consistían en unir varias atracciones a un contexto débilmente estructurado, pero potencialmente global. La producción de películas, la tercera pata del trípode de la industria cinematográfica, fue la que probablemente se presentó con más fuerza en términos globales, especialmente en los orígenes del cine. Así la decisión de los Lumière de equipar a sus compañías de operadores que proyectaban y acumulaban nuevas películas a nivel global, sin limitarse a poner en el mercado simplemente películas de niños, calles de Lion y París o vistas locales, indica con qué rapidez los inventores reconocieron el potencial global de su nuevo producto. El catálogo de películas de los Lumière demuestra el rol global asumido por el cine, y las vistas recogidas por los camarógrafos Promio, Veyre,

Mesquich y Doublier, incluido su patrón de exhibiciones a través del mundo, a menudo organizadas por los mismos camarógrafos mientras viajaban por los centros metropolitanos mundiales, llevaban a las primeras audiencias cinematográficas una demostración visual vívida de una conciencia global nueva. Cuando los Lumière dejaron de producir películas, esta herencia global fue recogida por Pathé-Frères, cuyas películas de no ficción filmadas a través del mundo entero presentaron aún más sistemáticamente un catálogo viviente del mundo y sus habitantes, y finalmente por la compañía Gaumont (que incluso ofreció una “Enciclopedia” Gaumont como uno de sus catálogos) y otras compañías que, de manera menos sistemática y desarrollada, ofrecían vistas de viajes.<sup>14</sup>

Pero quizá el concepto de cine global más ambicioso y más consistentemente elaborado surgió de su proyecto menos comercial, el Archivo del Planeta del financiero y filántropo francés Albert Kahn. Me baso aquí en la estupenda tesis y en la investigación que mi estudiante Paula Amad realizó sobre este archivo.<sup>15</sup> El proyecto de Kahn, que emerge entre 1909 y 1912, llega hacia el fin del periodo que definimos como cine temprano e indica la supervivencia y la sistematización de su ambición enciclopédica. A sabiendas de ser un poco provocador al referirme a las programaciones del cine temprano como enciclopédicas, con sus mezclas de entretenimiento y modelos de conocimiento, el hecho de clasificar el proyecto de Kahn como enciclopédico, aunque difícilmente contraintuitivo, no debería impedirnos ver la diferencia entre un archivo y una enciclopedia. Las enciclopedias se realizan para la difusión del conocimiento, mientras que los archivos lo almacenan y lo rescatan. La enciclopedia se asemeja al archivo por incluir un abanico de temas y por la naturaleza modular de sus rubros. Sin embargo, la enciclopedia ofrece un ensamblaje real, mientras el archivo trabaja *in potentia*, como la fuente de varias posibles enciclopedias. Por lo tanto, el archivo se mantiene en el ámbito de los investigadores que lo consultan, mientras que la enciclopedia apunta a un público más vasto.

---

<sup>14</sup> A partir de 1904 Pathé extendió su alcance global generando sistemas de distribución en todo el mundo y, a partir de 1908, abrió sub-compañías regionales de producción en toda Europa y en Estados Unidos.

<sup>15</sup> Paula Tatla Amad, “Archiving the everyday: a topos in French film history, 1895-1931” (Tesis doctoral, Universidad de Chicago, 2002).



Petropolis, Brasil, en septiembre 1909. Autocromo atribuido a Auguste Léon. Museo Albert-Kahn  
 Disponible en: <http://albert-kahn.hauts-de-seine.fr/archives-de-la-planete/mappemonde/amerique/bresil/>

El Archivo del Planeta de Khan se conservó fundamentalmente como si fuera un archivo, aunque los investigadores puedan aun generar una enciclopedia a partir de él. El Archivo fue rara vez visto por el público general, o quizás nunca lo fue. El archivo aspiraba a ser una fuente para los investigadores de la época y futuros, que sirviera para entender la naturaleza global de la cultura humana y de la cotidianidad del siglo XX. Surgido de los viajes alrededor del mundo del mismo Khan y de su idea de que los investigadores tienen que viajar para entender el mundo, el Archivo estaba integrado por registros fotográficos (principalmente películas y autocromos, fotos fijas que utilizaban el proceso fotográfico color de los Lumière) comisionados por Khan a camarógrafos profesionales que recorrían el mundo filmando aspectos de la vida cotidiana. Estos registros eran catalogados minuciosamente en un sistema de fichas que se mostraban a los investigadores visitantes - que incluían, nos informa Amad, a escritores tales como Rabinath Tagore, Bernard Shaw y Colette además del mentor de Kahn, el filósofo Henri Bergson. En efecto, el interés de Bergson por la vida cotidiana y la geografía cultural de su discípulo Bhrunes fueron los que le dieron forma al proyecto, que desafortunadamente se interrumpió cuando Kahn perdió su fortuna, a raíz de la crisis financiera de 1929.

Amad ha hecho un trabajo excepcional al relacionar este proyecto con la idea de archivo moderna (o como ella lo llama, dado su énfasis en lo cotidiano, un “contra-archivo”) y con la cultura francesa de pre-guerra que lo fomentó. Estas películas, ya sean de un hombre que camina al lado de un urinal público en París, de una prostituta argelina que interactúa con sus clientes o de una mujer indochina que se desviste ostensiblemente

frente a la cámara para mostrar las capas de su traje típico (con el camarógrafo que “discretamente” la filma fuera de foco cuando ella aparece desnuda), fascinan por su mezcla de cotidianidad y exotismo. La falta de un contexto interpretativo específico, en vez de volverlas opacas, dota a las películas de implicaciones diversas. Y no es que estas películas carezcan de ideología: la cámara que observa, su apetito voyeurista por capturar los detalles de comportamiento, expresan precisamente la demanda del Occidente moderno por un mundo que se consume como si fuera imágenes e información; esto indica lo que defino como la conciencia global. Incluso en su contingencia, en su inmediatez de gesto y movimiento, sentimos una gran fascinación por los fragmentos de realidad que estas cámaras arrancaron. Los sucesivos directores tendrán la ambición, tanto de unir estos fragmentos en un conjunto (por ejemplo, los teóricos y realizadores de los años 20 como Vertov y Shub) como, más tarde aún, de hacer que el fragmento represente parte de una unidad (como Bazin promocionó el realismo contenido en las elipsis de las obras de Rossellini y otros neorrealistas italianos). Empero aquí, en estas películas encontradas en los archivos de Kahn reina no solo la ambigüedad, sino también la ambivalencia, la sensación pasmosa de que estas imágenes forman parte de algo que jamás podremos comprender y que constituyen en sí mismas un mundo que jamás podremos sondear. Parafraseando a Amad, podemos decir que forman parte tanto de una enciclopedia como de una “anti-enciclopedia”.

Hay dos tentaciones que envuelven a la investigación sobre el cine temprano y si bien ninguna de las dos se puede ignorar fácilmente, deben tenerse en cuenta las limitaciones que implican. La primera es ver a esta época (como dijo una vez Noël Burch) como un “paraíso perdido”, un periodo de pureza antes de la comercialización y la institucionalización. Si bien el comercio era diferente al que caracterizó al cine posterior y las instituciones eran en gran medida pre-existentes, sin lugar a dudas, ambos determinaron la naturaleza del cine temprano. Pero la otra tentación tiene que ver con entender al cine temprano simplemente como si fuera el origen de prácticas que vinieron después, la fuente de todas las futuras concepciones, aunque en estado embrionario. Las diferencias del cine temprano no deben ser pensadas románticamente, pero tampoco eclipsadas por una búsqueda de paternidad. La naturaleza global del cine temprano se relaciona con prácticas globales que persisten hasta el día de hoy. Igualmente importante es que el cine temprano brindó una imagen de lo global como nueva *Gestalt*. Como formas

altamente tecnológicas, capaces de circular de un lugar a otro y así de aniquilar la separación inherente al tiempo y al espacio, las películas hicieron colapsar estas distancias en la nueva proximidad de la cultura de la imagen. El intercambio de imágenes derivó parcialmente de su naturaleza fragmentaria y modular, y su relativa independencia permitió formas de ensamblaje que recordaban la universalidad imaginada por la Enciclopedia de la Ilustración. El nacimiento del discurso nacionalista a través y alrededor del cine, a pesar de no haber estado del todo ausente del cine temprano, parece depender principalmente de formas narrativas y del uso del documental para crear los alegatos ideológicos que aparecieron en los años 10, utilizando estructuras complejas de contraste y suspenso, basadas en el montaje. La relación del cine con discursos tanto globales como nacionales surgió en las primeras décadas del siglo XX. Es nuestro trabajo como historiadores del cine, indagar sobre las formas y las prácticas que permitieron que emergieran, más que asumir que ambos discursos son de algún modo inherentes al cine o un simple material pre-confeccionado, que el cine puede adoptar naturalmente.

### Referencias bibliográficas

- BOUSQUET, Henri (ed.). *Catalogue Pathé [1896-1914]*, 4 vols., Bassac: Editions Henri Bousquet, 1993-1996.
- CURTIS, Scott. "The taste of a nation: Training and the sense and sensibility of cinema audiences on imperial Germany", *Film History*, 6.4, 1994, pp. 445-469.
- GRIFFITHS, Alison. *Wondrous Difference: Cinema Anthropology and turn-of-the-Century Visual Culture*. New York: Columbia University Press, 2001.
- GUNNING, Tom. "Those that are Drawn with a Fine Camel Haired Brush': The Origins of Film Genres", *Iris* 20, otoño 1995, pp. 41-61.
- \_\_\_\_\_. "The World as Object Lesson: Cinema Audiences, Visual Culture and the St. Louis World's Fair, 1904", *Film History* 6.4, Invierno 1995, pp. 422-444.
- KERN, Stephen. *The Culture of Time and Space, 1880-1918*. Cambridge: Harvard University Press, 1983, pp. 11-16
- MCNAMARA, Brooks. "Popular Scenography", *The Drama Review* 61, marzo 1974, pp. 16-24.
- MUSSER, Charles. "Before the Rapid Firing Kinetograph: Edison Film Production, Representation and Exploitation in the 1890's". En: *Edison Motion Pictures 1890-1900, An Annotated Filmography*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1997, pp. 43-45.

- \_\_\_\_\_. *A Guide to motion picture catalogs by American producers and distributors, 1894-1908: a microfilm edition*, Frederick, Maryland: University Publications of America, 1985.
- O'MALLEY, Michael. *Keeping Watch: A History of American Time*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1990, pp. 99-143.
- RITTAUD-HUTINET, Jacques (ed.). *Auguste y Louis Lumière, Correspondances 1890-1953*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1994.
- TATLA AMAD, Paula. "Archiving the everyday: a topos in French film history, 1895-1931". Tesis doctoral, Universidad de Chicago, 2002.
- WHISSEL, Kristin. "Placing the Spectator on the Scene of History: the battle re-enactment at the turn of the century, from Buffalo Bill's Wild West to the Early Cinema", *Historical Journal of Film, Radio and Televisión*, 22/23, 2002, pp. 225-243.

---

**Fecha de recepción:** 10 de noviembre de 2015

**Fecha de aceptación:** 5 de diciembre de 2015

**Para citar este artículo:**

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

---

\* **Tom Gunning** es "Edwin A. and Betty L. Bergman Distinguished Service Professor of Humanities" en el Departamento de Historia del Arte y el Comité de Cine y Media, de la Universidad de Chicago. Es autor de dos libros, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film* (Illinois 1990) y *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity* (British Film Institute 2000), así como de un centenar de artículos sobre cine temprano, vanguardia, géneros fílmicos y teoría e historia cinematográfica.

\*\* **Riccardo Boglione**. Doctor por la Universidad de Pennsylvania, es crítico de arte y curador. Se ocupa de temas vinculados a las vanguardias y dirige la revista de literatura conceptual *CruX Desperationis*. Entre otros libros, co-editó con Georgina Torello, *Poesie che sanno di nafta. Antologia della poesia futurista uruguayana* (Sentieri Meridiani, 2014). E-mail: [riccaboglione@gmail.com](mailto:riccaboglione@gmail.com)

**Georgina Torello** (PhD. University of Pennsylvania) es Profesora Adjunta de literatura italiana en la Universidad de la República (Uruguay). Se ocupa de cine silente italiano y uruguayo. Coeditó *Watching Pages, Reading Pictures: Cinema and Modern Literature in Italy* (Cambridge Scholars Publishing, 2008) y *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano* (EI, UdelaR, de próxima publicación). Ha publicado varios artículos sobre cine silente en revistas académicas. E-mail: [georgina.torello@gmail.com](mailto:georgina.torello@gmail.com)



# RESCATES



# ***Canta y no llores, corazón*** ***(o el precio de una honra)*** **(Juan Pérez Berrocal, 1925, Chile)**

Mónica Villarroel M.\*

**E**ste texto aborda el proceso de rescate y restauración del melodrama *Canta y no llores, corazón (o el precio de una honra)* (Chile, 1925, 50 min, 35mm, silente, b/n), de Juan Pérez Berrocal, realizado por la Cineteca Nacional de Chile entre los años 2014 y 2015. Una copia en nitrato (35mm, teñida, 7 rollos, 2.200 metros) fue encontrada el año 1981 en la caseta de proyección de un cine en Concepción, donde fue filmada. Entonces se hizo un primer rescate en video U-Matic y luego, en el año 2003, fue transferida a video de mejor calidad (beta digital), finalizando en una edición en DVD de 500 ejemplares, que hoy podemos considerar un segundo rescate. La restauración digital del 2014-2015 permitió recuperar los tintes originales y como resultado se obtuvo un nuevo negativo en 35mm y una copia de difusión digital, cuyo estreno será en 2016.

La cinta describe la seducción de una campesina y el castigo que sufre el ofensor al intervenir el hermano de la protagonista. Fue dirigida por Juan Pérez Berrocal, malagueño radicado en Chile, también actor en películas de Alberto Santana y Alejo Álvarez. Dirigió, además, *Destino* (1926), *Vergüenza* (1928), *Una canción de amor* (1930) y *Hombres del sur* (1939).

## **Las ficciones conservadas**

Hoy sabemos de la existencia de 81 largometrajes silentes realizados en Chile entre 1917 y 1934.<sup>1</sup> Agregamos el primer corto argumental, *Manuel Rodríguez*, (1910), lo que suma 82 títulos. De ellos, solo sobreviven tres completos: *El húsar de la muerte* (1925), de Pedro Sienna; *Canta y no llores, corazón (o el precio de una honra)* (1925), de Juan Pérez Berrocal, y

---

<sup>1</sup> JARA, Eliana *El Cine mudo chileno*. Santiago: Imprenta Los héroes, 1994.

*El Leopardo* (1926), de Alfredo Llorente; un breve metraje de *Como por un tubo* o *El boleto de lotería* (1919), *Mi noche alegre* o *Los Parafinas* (1920), ambas de José Bohr, y fragmentos de *Vergüenza* (1928), también de Juan Pérez Berrocal y de *Manuel Rodríguez* (1910).



*Canta y no llores, corazón (o el precio de una honra)* (Juan Pérez Berrocal 1925). La cinta sobrevivió en tres soportes: nitrato 35mm, U-Matic y Beta digital

En total, hasta 2015, se conserva el 8.6% de la producción argumental conocida. Aunque compartamos la idea de Paranaguá,<sup>2</sup> en relación a la factura artesanal, atomizada y discontinua en la década del veinte en América Latina, la gran excepción aquí parece ser el año de producción del film que abordamos. 1925 fue particularmente prolífico en materia de largometrajes. Jara consigna el estreno de 16 producciones, cuando el mercado de exhibición era prácticamente controlado por la industria estadounidense.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de cultura económica, 2003, p. 21

<sup>3</sup> JARA, *op. cit.*

En el contexto latinoamericano, durante el periodo silente, predominaron los géneros dramáticos y cómicos con diversas variantes, aunque inicialmente abundaron los filmes que reproducían crímenes pasionales. También fueron filmados numerosos melodramas. De los filmes de ficción conservados en Chile, todos representan la idea de un cine que resaltaba el tema del criollismo estereotipado, como *El húsar de la muerte* (1925), que recrea las hazañas del patriota Manuel Rodríguez, o *El Leopardo* (1926), de Alfredo Llorente, que narra las aventuras de un ladrón de campo.

Al igual que ocurre en otros países del continente, en las ficciones se destaca particularmente la idea de lo local en relación a lo nacional. Esto se aprecia en *Canta y no llores, corazón (o el precio de una honra)* (1925) y en las crónicas referidas al film. No es casualidad que la secuencia de mayor tensión de la película, cuando el seductor hiere de un balazo por la espalda al protagonista, ocurra en los altos del puente del río Malleco, postal de la zona de Concepción. Particular interés reviste una crónica aparecida en el diario *La Nación*: “El estreno de esta producción tenemos la seguridad, cautivará el asombro entre las legaciones y embajadas que nos visitan porque tendrán la oportunidad de admirar las bellezas de nuestro suelo (...)”.<sup>4</sup> Esto también denota la utilización del cine como un elemento de construcción de una imagen país. Existe registro en la prensa de su presentación allende los Andes. “Reúne todos los requisitos para justificar el éxito que ha logrado no solo en Chile sino también en Argentina”.<sup>5</sup> Y agrega el antecedente referido a que el film está basado en una copla popular en boga, recogiendo además al personaje del huaso como arquetipo del campo chileno. “Tiene escenas que nos pintan en forma atractiva las costumbres de nuestros huasos, aventureros y nobles”.<sup>6</sup>

Muchos de los comentarios de prensa apuntaban a resaltar el melodrama, incluso antes del estreno del film: “La traición, el engaño, producto de la ignorancia de las jovencitas y es una buena lección que se debe aprovechar. Este papel en la cinta que nos ocupa está fielmente representando por una encantadora mujercita de Concepción, Clara del

---

<sup>4</sup> *La Nación*, 26 de diciembre de 1925, p. 22.

<sup>5</sup> *El Cóndor*, 29 de mayo de 1926 s/p.

<sup>6</sup> *El Cóndor*, 29 de mayo de 1926 s/p.

Castillo, quien luce su destreza y arte en el manejo de los sentimientos con toda desenvoltura”.<sup>7</sup>

Pero es también posible advertir dicotomías presentes en la cinematografía de la época y características propias del melodrama. Lo rural *versus* lo urbano; la diferencia de clases sociales, la presencia de la modernidad y una visión de lo popular encarnada en los personajes. Como advierte Cynthia Tompkins, comparando *El húsar de la muerte* con *Canta y no llores, corazón*, en ambas “la muerte del protagonista augura el estancamiento de la posibilidad de cambio ya que el orden social es reestablecido, tanto mediante el cambio de figuras políticas en *El húsar* como en el empoderamiento de los latifundistas en *Canta*. Tal como en *El húsar*, *Canta* perpetúa el tema de la conciliación de la gran familia chilena”.<sup>8</sup>

### ***Canta y no llores, corazón* rescate y restauración digital**

Producida por Apolo Films, la película fue estrenada oficialmente en el teatro Victoria de Santiago el 28 de diciembre de 1925. *Canta y no llores, corazón (o el precio de una honra)*, figura con dirección, guión y argumento de Juan Pérez Berrocal; la dirección de fotografía es de Gustavo Bussenius, con Bartolomé Giraudo como productor y cuenta con las actuaciones de Tomás Medina, Clara del Castillo, Juan Pérez Berrocal, José Domenech, Pedro Eguiluz, Antonia Pellicer, Anita Giraudo, Amparo Alsina, Alberto Sealls, Eduardo Varela, Emilio Muñoz, Alberto Flores, Carlos Fuica, Juanito Pérez C, Paco Díaz.

También se habría presentado en otros cines de Santiago simultáneamente: “Hoy se estrena esta cinta en los cuatro grandes teatros de la firma Valenzuela Basterrica: ‘Septiembre’, ‘Brasil’, ‘Esmeralda’ y ‘O’Higgins’, señala el diario *La Nación*.<sup>9</sup> Y hay registro de su exhibición en cines de las ciudades de Talca, Antofagasta y Concepción. Fue aprobada para adultos y menores de 15 años, de acuerdo al entonces Consejo de Censura

---

<sup>7</sup> *El Mercurio*, 16 de diciembre de 1925 s/p.

<sup>8</sup> Tompkins, Cynthia. “Ideologías fundacionales en los melodramas chilenos *El húsar de la muerte* (1925) *Canta y no llores corazón* (1925).” Trabajo presentado en el *Congreso de la Latin American Studies Association*, Washington, 29 de mayo-1 de julio, 2013.

<sup>9</sup> *La Nación*, 30 de diciembre de 1925, p. 25.

Cinematográfica de la Biblioteca Nacional y su metraje extensión es de 2200 metros en siete rollos, según consta en las actas del organismo. Debemos mencionar que, precisamente, fue ese año cuando debutó la censura en Chile a nivel nacional con la promulgación del Decreto Ley n° 558.<sup>10</sup>



*Canta y no llores, corazón (o el precio de una honra)* (Juan Pérez Berrocal 1925). La restauración digital permitió recuperar los tintes originales

Por otra parte, es importante señalar que en Chile también se conoció la modalidad de los “filmes cantantes”, que consistía en agregar a las proyecciones música o canto reproducidos en el gramófono (el sistema Vitaphone) o música en vivo con la interpretación de cantantes detrás de las cortinas. En los créditos originales figura que se trata de una “copia sonora-sincronizada sistema Vitaphone con intercalación personal

---

<sup>10</sup> Sobre el tema de la distribución y exhibición, veáse ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: Lom, 2015

de los protagonistas en la sexta parte”. Clara del Castillo y Juan Pérez Berrocal habrían cantado en vivo en algunas funciones. “(...) se detenía la proyección, se encendían las luces del escenario delante de la pantalla, y el público veía a los protagonistas (Clara y Yo) con la misma indumentaria que aparecíamos en la cinta y cantando ella de verdad... El público aplaudía siempre esta innovación, verdadero anticipo del cine sonoro”.<sup>11</sup>

La cinta original en 35mm fue encontrada en las bodegas del Teatro y Cine Concepción, dependiente de la Universidad de Concepción, en 1981, cuando fue preservada en soporte U-Matic. Luego, en el 2003, se realizó un segundo proceso de rescate, generando una copia beta digital, que fue musicalizada y editada en DVD. En ese momento fue posible salvaguardar el material encontrado en soporte nitrato, 35mm (33 min) y del material rescatado del U-Matic. Diarios de la época fueron la fuente utilizada entonces para agregar una didascalia que explicaría un trozo faltante de la película. De acuerdo al diario *El Ccóndor* de Antofagasta, “Transcurren dos años y he aquí al rústico hijo de las praderas, transformado en jefe de los talleres de un diario importante. Aprovechando unos días de permiso vuelve al campo acompañado del pequeño huerfanito y allí se encuentra con el horrible drama.”<sup>12</sup> El extracto publicado dio origen a la didascalia incorporada en 2003: “Y la prosperidad acompañó al hijo de las praderas, transformándolo en jefe de talleres de un diario importante. Juan Rene vuelve de visita acompañado del pequeño huerfanito”.<sup>13</sup> Estos elementos dan cuenta de la ausencia de parte del metraje, lo que ha generado confusión en sinopsis y reseñas que han circulado.

La copia de nitrato, en 35 milímetros fue entregada a la Cineteca Nacional de Chile en 2006 en alto estado de descomposición. En el año 2014, con el apoyo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, se inició el proceso de restauración a partir de los distintos soportes sobrevivientes, con el fin de lograr la versión más cercana al film original y recuperar los tintes. El material sobreviviente fue escaneado a 2K, luego se

---

<sup>11</sup> PÉREZ BERROCAL, Juan. *Mi Vida y El Teatro 1912 -1981*, edición independiente, p. 69, *apud.* SÁEZ, Rodrigo, “Los inicios del cine penquista. La Apolo Film y su película *Canta y No Llores Corazón*”. Trabajo presentado en el *I Seminario del Archivo de la Cineteca Nacional de Chile*, noviembre de 2015.

<sup>12</sup> *El Ccóndor* de Antofagasta, 3 de junio de 1926 s/p

<sup>13</sup> El equipo del proyecto del rescate de 2003 estuvo encabezado por Rodrigo Sáez (quien explicó este proceso en el *I Seminario del Archivo de la Cineteca Nacional*, noviembre de 2015), Francisco Inostroza, Marcia Orellana y Carmen Brito.

utilizó la técnica de rotoscopía para recuperar imágenes muy dañadas<sup>14</sup> y se trabajó con el *software Diamant*, para la restauración cuadro a cuadro, la recuperación de emulsión, la eliminación de manchas y la estabilización de la imagen.<sup>15</sup> Las versiones anteriores en video sirvieron de referencia, y un fragmento del film (la secuencia de la pelea sobre el puente del río Malleco) fue reconstruido a partir de ese soporte. Posteriormente, en México, se elaboró un nuevo negativo y una copia digital para difusión.

***Canta y no llores, corazón (o el precio de una honra)***

Chile, 1925, 50 min, 35mm, silente, b/n

Dirección, guión y argumento: Juan Pérez Berrocal

Producción: Apolo Films

Productor: Bartolomé Giraudo

Dirección de fotografía: Gustavo Busenius

Actuación: Tomás Medina, Clara del Castillo, Juan Pérez Berrocal, José Domenech, Pedro N. Eguiluz, Antonia Pellicer, Amparo Alsina, Alberto Sealls, Eduardo Varela, Emilio Muñoz, Alberto Flores, Carlos Fuica, Juan Pérez Castillo, Paco Díaz

Estreno original: 28 de diciembre 1925, Teatro Victoria de Santiago

Restauración Digital y recuperación de los teñidos originales realizada por La Cineteca Nacional de Chile 2014-2015. Se conserva la película completa a partir de los tres soportes existentes: nitrato, U-Matic y beta digital, no obstante es posible que en el primer rescate se hayan perdido fragmentos.

Archivo Cineteca Nacional de Chile.

**Bibliografía**

JARA, Eliana. *El Cine mudo chileno*. Santiago: Imprenta Los héroes, 1994.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

---

<sup>14</sup> Técnica que consiste en dibujar cada uno de los cuadros de una animación, con el fin de transmitir la naturalidad y dinamismo de los movimientos, expresiones, luces, sombras, etc. de un personaje u objeto, utilizando, por ejemplo, fondos de otro segmento menos dañado para recuperar parte de la escena.

<sup>15</sup> La restauración digital fue realizada por Álvaro de la Peña, con el aporte de Joao Sócrates de Oliveira.

TOMPKINS, Cynthia. "Ideologías fundacionales en los melodramas chilenos *El húsar de la muerte* (1925) *Canta y no llores corazón* (1925)." Trabajo presentado en el Congreso *Latin American Studies Association*, Washington, May 29-June 1<sup>st</sup>, 2013.

ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: Lom, 2015.

PÉREZ BERROCAL, Juan, *Mi Vida y El Teatro 1912 -1981*, Edición independiente, p.69. En: SÁEZ, Rodrigo, "Los inicios del cine penquista. La Apolo Film y su película *Canta y No Llores Corazón*". Trabajo presentado en el I Seminario del Archivo de la Cineteca Nacional de Chile, noviembre de 2015.

### Diarios de la época

*El Cóndor* de Antofagasta, 29 de mayo de 1926 s/p

*El Cóndor* de Antofagasta, 3 de junio de 1926 s/p.

*El Mercurio* de Santiago, 16 de diciembre de 1925 s/p.

*La Nación*, 26 de diciembre de 1925, p. 22

*La Nación*, 30 de diciembre de 1925, p. 25.

---

**Fecha de recepción:** 5 de noviembre de 2015

**Fecha de aceptación:** 6 de diciembre de 2015

#### Para citar este artículo:

VILLARROEL M., Mónica. "Canta y no llores, corazón (o el precio de una honra) (Juan Pérez Berrocal, 1925, Chile)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 184-191. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/25>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Mónica Villarroel M.** es directora de la Cineteca Nacional de Chile. Doctora en Estudios Latinoamericanos, Magíster en Comunicación e información por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil, y Periodista de la Universidad de Chile. Autora de los libros *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (Cuarto propio, 2005) y *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado* (Cuarto propio, 2012, en co-autoría). Coordinadora de los libros *Nuevas Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (2015); *Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (2014) y *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (2013), además de *Imágenes de Chile en el mundo. Catastro del acervo chileno en el exterior* (2008). E-mail: [monica.villarroel@cinetecanacional.cl](mailto:monica.villarroel@cinetecanacional.cl) / [monicavillarroelm@gmail.com](mailto:monicavillarroelm@gmail.com)



# ENTREVISTAS



# *Salvar almas*

## Entrevista a Nelson Carro

Georgina Torello\*



Fotograma coloreado de *Almas de la costa* (Juan Antonio Borges, 1924). Gentileza Nelson Carro

**E**l sábado 11 de abril de 2015, en la Sala 18 de Cinemateca Uruguaya, en el marco del 33° Festival Cinematográfico del Uruguay, se presentó la nueva digitalización y reconstrucción de *Almas de la costa* (1924), del uruguayo Juan Antonio Borges. Producido a principios de los años 20, el film ofrecía, desde su campaña publicitaria, un “argumento de tesis” centrado en la representación de un pueblo de pescadores y los avatares de sus vidas humildes (viviendas precarias, violencias,

enfermedades, penurias), aunque hacia el final el poder absoluto del amor lograra –como mandaban las tramas de la época– trascender toda limitación. Esa suerte de sumisión a las reglas narrativas, sin embargo, no impidió a Borges, el estudiante de medicina que ofició de director, que la película cumpliera con un fin noble: el uso del cine como dispositivo masivo para la difusión detallada de un novedoso tratamiento de la tuberculosis, el método Forlanini, resistido por la población (para mayor verosimilitud, la escena de la terapia tenía lugar en el Hospital Fermín Ferreira, donde en la época se atendía esa enfermedad). Aunque la película sea un *unicum* en el CV de Borges –algo muy común en el espasmódico cine latinoamericano del momento como señala, entre otros, el investigador brasileño Paulo Antonio Paranaguá– su interés por lo social lo llevó a seguir ocupándose en el campo simbólico, junto con su esposa Elsa Fernández, de temáticas afines. Juntos publicaron, entre otros, *Agua Turbia* (1939), y *Loj'infelise. 3 angustias en 7 cuadros* (1941) donde se dedicaban, en formato testimonial y teatral, a los breves de la vida rural.



Fotograma coloreado de *Almas de la costa* (Juan Antonio Borges, 1924). Gentileza Nelson Carro

Uno de los responsables de la flamante reconstrucción de la película, el uruguayo Nelson Carro, director de Difusión y Programador de la Cineteca Nacional de México, presentó este trabajo realizado con Haydé Lachino. Lo que sigue es una entrevista a Carro, realizada ese mismo sábado en Montevideo.

**Georgina Torello:** *Almas de la Costa* tuvo un primer montaje. Empecemos por ahí.

**Nelson Carro:** Sí, vamos por orden. En el año 1974 Manuel Martínez Carril, que entonces dirigía la Cinemateca Uruguaya donde yo trabajaba, me dio una lata de películas de 16 mm, que era un contratipo del material de 35 mm positivo, de *Almas de la Costa*.

**GT:** ¿Quién había hecho la transferencia?

**NC:** Hay una parte de reconstrucción especulativa mía, pero creo que fue así. Juan Carlos Álvarez, a principios de los 60, escribió una nota en *La Mañana* preguntando dónde estarían esos pioneros del cine uruguayo (entre ellos, el director de *Almas de la Costa*) y ahí apareció el Dr. Borges. Le hicieron un homenaje en el Cineclub y pasaron fragmentos de la película. Esos fueron los que yo recuperé el año pasado: eran los 6 minutos que quedaban del positivo de nitrato coloreado<sup>1</sup>. Tanto Martínez Carril como el crítico Álvaro Sanjurjo –que habían estado en los sesenta en ese homenaje– me comentaron que esto era lo que se había visto en el Cineclub. El programa del evento lo confirma, habla de “fragmentos”. A raíz de este reconocimiento, el Dr. Borges juntó todo el material que tenía en su casa y lo donó, creo, al Sodre. Luego el material de nitrato –dos rollos negativos y el pequeño rollito positivo color– se fue a Cinemateca Uruguaya. Los rollos negativos, en algún momento, se pasaron a acetato.

**GT:** ¿Hay noticias de la versión original que se estrenó en 1924?

**NC:** Nadie sabe que pasó con ella, ni siquiera Borges. Eso fue lo que tenía él y eso fue lo que se copió. Alrededor de 1973, en San José, el laboratorio de Luis Pugliese hizo una reducción

---

<sup>1</sup> Carro se refiere a la presentación de los fragmentos digitalizados en la 32ª edición del Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay (10 al 20 de abril de 2014).

a 16 mm. Yo hablé con el hijo, Homero Pugliese, el año pasado que me contó que su padre había inventado una manera de hacer transferencias de 35mm a 16 mm, de una forma un poco rudimentaria, pero efectiva. Yo trabajé con esa reducción, vale decir con un 16 mm, contratipo del 35 mm, de calidad bastante mala, muy contrastado. Además, como siempre digo, cuando yo me puse a trabajar en la película, trabajaba con un visor cuya pantalla era más chica que la de un celular de hoy. Ver el vestuario de los personajes o distinguir bien los gestos era imposible, además el material estaba muy desordenado, la tarea me superó completamente y no hubo forma de darle una estructura. Lo que hice fue dar un cierto orden, que ahora ya no recuerdo, quedándome con la impresión de que había cometido un crimen contra la película, siempre me quedó un complejo de culpa. En ese momento, además, estaban vivos tanto la actriz como el director de la película. Yo me reuní más de una vez con él y Martínez Carril con la actriz, pero en 1974 las cuestiones de recuperación de la memoria no estaban articuladas como ahora. Entonces, cuando pienso que estuve con él y no le pregunté una cantidad de cosas...



El positivo de nitrato coloreado. Foto tomada en la Cinemateca Uruguaya, gentileza de Nelson Carro.

**GT:** ¿Hay registros de esas entrevistas?

**NC:** No, las grabadoras no eran como las de ahora, eran de carrete y transportarlas no era fácil. Yo tenía 22 años y carecía de experiencia, pero tampoco Martínez Carril escribió nada. Efectivamente, en esta época a nadie se le ocurriría hacer eso, creo que ha habido un cambio de mentalidad para esas cosas.



Juan Antonio Borges visualizando una copia de la película. Colección Cinemateca Uruguaya.

**GT:** ¿Borges vio esa nueva versión de la película montada?

**NC:** La vio, sí. Y cuando se la proyecté, efectivamente, me dijo que no se acordaba que fuera así... Y hablamos, pero él la había filmado 50 años antes, cuando tenía 22 años, y luego no había hecho nada más en el cine. Había sido el experimento de un joven fascinado por el cine y que, después de esa película, se dedicó a “cosas serias”: la medicina, toda su actividad vinculada al deporte, etcétera. Eso quedó como una aventura juvenil de la que él casi no se acordaba.

**GT:** ¿Qué difusión tuvo esa versión?

**NC:** Quedó ahí una buena cantidad de años. Hasta que un día me llega un correo a México, de la Cinemateca, sobre un estudiante, Sebastián Pérez, que estaba haciendo una tesis sobre cine uruguayo. Como el trabajo lo había superado, al final había decidido que lo que quería era centrarse en *Almas de la Costa* y reconstruirla. Él entrevistó a Martínez Carril, a Elsa Borges, la hija del director, y a a mí, que justo viajaba a Montevideo. Su idea era reconstruir la película y agregarle testimonios de

Martínez Carril, mío y de alguien más. Trabajó un tiempo en el proyecto, pero como él lo que quería era hacer cine, cuando le surgió la posibilidad de hacer una película, se desentendió totalmente de eso. Al grado que ni siquiera editó las entrevistas y nunca se han visto. Pero por ahí andan y por ahí anda Sebastián Pérez. Yo me acuerdo que en la casa de Elsa Borges vimos la película en un monitor mientras comentábamos.

Fue a raíz de eso que en 2012, unos cuantos años después, en el marco de la reestructuración de la Cineteca Nacional de México, durante un seminario sobre restauración del que yo era uno de los organizadores, se me ocurrió proponer trabajar sobre *Almas de la costa*. Pero la idea inicial era, más bien, trabajar teóricamente: ver qué material había, juntar lo que yo sabía, etc. Allá les empezó a interesar y cuando hablé de la cosa con Martínez Carril, a él también le importó y empezamos a armar un proyecto. Hasta que hace dos años, pude llevarme todos los materiales que había de la película a México, donde se digitalizó y lo pude ver bien. Se trataba del negativo nitrato, el positivo acetato de ese negativo, el rollito de color y el material de 16 mm (el material de 16 mm y el positivo acetato son exactamente iguales, es el mismo material, uno copia del otro). Lo que yo no había visto nunca era el positivo en colores, porque con ese no se había hecho nada. En este momento uno de los rollos de nitrato 35 mm está extraviado, porque el negativo sólo es la mitad del positivo... Debe estar trasapelado. Porque en realidad el negativo 35 mm nitrato es la segunda mitad del rollo de acetato.

A partir de ahí, el tema fue darme cuenta de qué era eso y cómo estaba todo. Porque siempre me había llamado la atención que de esa película no habían intertítulos: por eso en 1974 me había quedado con la idea de que lo que me habían dado no era una película, más bien eran descartes, o algo así. Las tomas de los rollos de negativo no están ordenadas, no tienen pegaduras y las detenciones y arranques de cámara se ven, entonces es un negativo de cámara. Ahora, el positivo que está coloreado tampoco es fragmento de una copia porque hay escenas que se repiten, y ahí la pregunta sería: ¿Por qué está coloreado si hay escenas duplicadas? Otro misterio.

**GT: ¿Se sabe dónde se coloreó? ¿En Buenos Aires, como era usual?**

**NC:** Supongo que sí, en Buenos Aires. A partir del año pasado, el asunto fue qué hacer con eso y había dos posibilidades. Una era dejarlo así, como material de estudio para investigadores. Otra era darle una forma –que no es la original, porque nadie sabe cuál es–, pero una forma que respetara el material, tuviera una cierta coherencia y se pudiera seguir.

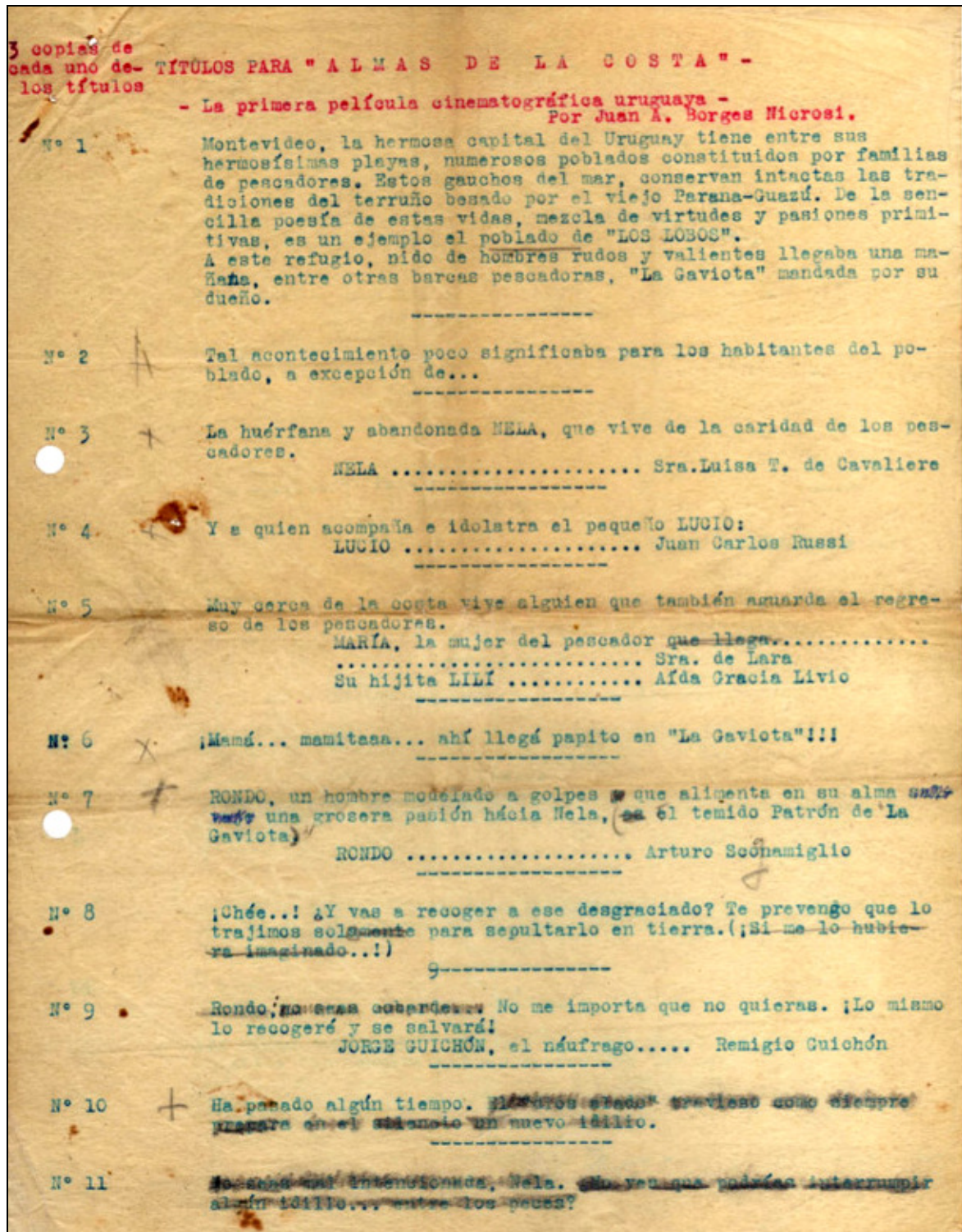


El negativo de nitrato. Foto tomada en la Cinemateca Uruguaya, gentileza de Nelson Carro.

**GT: ¿Cómo fue el proceso?**

**NC:** Trabajando con Haydé Lachino, mi esposa -que se encarga de la edición-, a partir de todo eso, empezamos a armar una película. Teníamos la sinopsis, los intertítulos en papel y una cantidad de material. Y el resultado es claro: hay imágenes que deben haber sido así, o muy parecidas, otras que quién sabe, y otras que no sabemos dónde iban. En los 46 minutos que conforman esta versión están prácticamente todas las imágenes que había (hay como un

minuto de fragmentitos que no supimos dónde iban). Pero tratamos de poner todo el material, incluso hay partes de escenas que están repetidas y preferimos dejarlas.



Primera página de los intertítulos mecanografiados. Colección Cinemateca Uruguaya. Gentileza Nelson Carro

**GT: ¿Qué criterio adoptaron para colocar los intertítulos?**

**NC:** En general, los intertítulos no tienen problemas. El intertítulo más difícil de colocar es la carta que uno de los protagonistas le manda a su mamá, porque no hay ningún momento en el que él escriba. La carta que él recibe sí, porque la están leyendo. Ahora, la otra cosa es que Borges cuenta que habían hecho un guión y que cuando fueron a filmar le resultó imposible seguirlo por la precariedad de las condiciones de producción, por lo cual tuvieron que adaptarlo. Cuando uno ve las imágenes también se da cuenta de que no hay una coherencia en la historia. Por poner un ejemplo: en un momento cuando la protagonista está internada en un hospital, otro personaje le manda una maletita con frutas o verduras recomendando al mensajero “decile que son de mi quinta”. Uno se pregunta de qué quinta habla ese personaje si es un pescador y se dedica sólo a la pesca. Cuando editábamos *Haydé* siempre me decía que no buscara coherencia. Es todo un poco absurdo. De *Almas de la Costa* quedó esta versión, pero se podría hacer otra, tan arbitraria como ésta. Desde el punto de vista del estilo: los intertítulos se rehicieron en tipografía, porque estuvimos viendo y durante la restauración de la película mexicana *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919) se encontraron los cartones escritos a mano de los intertítulos, hechos para mandarlos en tipografía. Entonces, como teníamos los intertítulos en hojas, seguimos la misma idea: los hicimos con una tipografía más o menos similar a la de la película mexicana.

**GT: ¿Usaron fotos fijas para las partes que seguramente faltan?**

**NC:** Optamos por utilizar sólo una foto fija, porque del personaje en cuestión, un doctor, no hay otra imagen en la película: es una foto de periódico, el tamaño era chico y no es de gran calidad, pero por lo menos no está pixelada y permite visualizarlo. Habíamos puesto alguna imagen fija, pero como la película igual se entendía, preferimos sacarlas.

**GT: ¿Cómo fue el proceso de digitalización?**

**NC:** Lo se hizo fue la digitalización en HD de todo el material, tanto el negativo como el positivo, el nitrato como el acetato (menos el 16mm). Se coloreó la mayor parte. Todas las escenas de una serie se colorearon con los fragmentitos que teníamos y las que no tenían color se dejaron en un sepia leve, para que no contrastaran con las demás. Lo que no se

hizo fue restaurar. Toda la pérdida de emulsión quedó en la película y todavía no está remascarillada. Eso sirve para mostrar cómo se encuentran esos materiales, aunque no es una película que se vea tan afectada por eso. Se escaneó la película con las perforaciones y a los lados se ven fragmentitos.



Foto del positivo en acetato blanco y negro, tomada en el laboratorio de la Cineteca Nacional de México. Gentileza Nelson Carro

**GT:** ¿Y en términos de conservación?

**NC:** De la película quedó un Bluray, supongo que ahora haremos un DSP para conservarla. Y luego la podremos a disposición de todos los que tengan interés en verla. Esto no es nada definitivo y además tiene la ventaja de que como todos los originales están conservados, se puede volver sobre ella. No es como antes que uno cortaba negativos y lo que sacaba lo perdía. Yo espero no tener que meterme más con ella, pero sí

me interesaría que esto fuera el punto de partida para otros proyectos. Ahora que está digitalizado, si alguien se quiere sentar en una computadora a retocar cuadro por cuadro lo puede hacer. Mi problema principal era contribuir a que más películas de cine uruguayo se puedan ver. Porque tampoco son tantas: hasta los 90 deben ser alrededor de unos 30 largos y 300 o 400 cortos. Esta cantidad se podría digitalizar en un tiempo relativamente breve, para luego poder trabajar con eso.

**GT: ¿Qué destacaría de esta película?**

**NC:** Uno de sus valores es que está filmada en locaciones interesantes como los barrios de Buceo y del Prado; que está coloreada, caso muy particular de lo que queda del silente uruguayo; que tiene elementos del cine europeo de las divas, y pone en escena una problemática de tipo social, como la tuberculosis. Vale decir es un testimonio muy importante del cine de Uruguay y de su cultura, como puede serlo un libro u otro artefacto de la época.

**Ficha de la película*****Almas de la costa***

*Uruguay, 1923* [estreno 1924] – 50 min. VM.

Dir: Juan A. Borges Nicrossi

Guión: Juan A. Borges Nicrossi, Antonio de la Fuente.

Fotografía: Henry Maurice, Isidoro Damonte.

Productor: Lisandro Cavalieri, Charrúa Film.

Elenco: Luisa T. de Cavalieri, Remigio Guichón, Juan Carlos Russi, Arturo Scognamiglio, Miguel Cristy, Judith Acosta y Lara, Señora de Lara, Aída Gracia Livio.

Digitalización: Laboratorio de Restauración Digital de la Cineteca Nacional.

Reconstrucción: Nelson Carro, Haydé Lachino.

---

**Para citar esta entrevista:**

TORELLO, Georgina. "Salvar almas. Entrevista a Nelson Carro", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 192-202 Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/35>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Georgina Torello** (PhD. University of Pennsylvania) es Profesora Adjunta de literatura italiana en la Universidad de la República (Uruguay). Se ocupa de cine silente italiano y uruguayo. Coeditó *Watching Pages, Reading Pictures: Cinema and Modern Literature in Italy* (Cambridge Scholars Publishing, 2008) y *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano* (EI, UdelAR, de próxima publicación). Ha publicado varios artículos sobre cine silente en revistas académicas. E-mail: [georgina.torello@gmail.com](mailto:georgina.torello@gmail.com)

# *Garras de oro. Herida abierta en un continente*

## Entrevista a Ramiro Arbeláez

Juan Sebastián Ospina León\*



Fotograma de *Garras de Oro* (P.P. Jambrina, Cali Film, 1926). Película conservada en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

**P**or más de una década Ramiro Arbeláez le ha seguido la pista a una *rara avis* del cine silente colombiano, la elusiva *Garras de Oro* (P.P. Jambrina, Cali Film, 1926). Un film que se distancia de las convenciones estilísticas y narrativas de la producción colombiana de mediados de los años veinte, y que explícitamente abandera una retórica anti-yanqui en el contexto de la pérdida del istmo de Panamá. Oculto por varias décadas, el film recibió amplio interés en Colombia y en el exterior al

ser exhibido en el *Orphan Film Symposium* que organizó la Universidad de Nueva York en el año 2009. El tesón investigativo de Arbeláez y otros académicos colombianos ha vuelto aún más cautivante la historia —recompuesta a retazos— de *Garras de Oro*. Por ejemplo, varios telegramas encontrados en los archivos del Departamento de Estado de los EEUU sugieren que el gobierno estadounidense intentó limitar la circulación del film, dada su explícita denuncia de la política del garrote de Teddy Roosevelt. Aunque sea imposible dar fe del éxito de los EEUU en su afán por restringir la circulación del film a lo largo y ancho de Latinoamérica; o de su opuesto, es decir, del éxito de *Garras* en difundir un discurso en detrimento de los intereses norteamericanos sobre la región, sí se puede afirmar que el film fue sin duda alguna excepcional. En términos estilísticos, hoy no deja de impactar la secuencia inicial donde, cual cine de atracciones, un Tío Sam horripilante arranca con sus garras el istmo del mapa nacional, mientras observa desafiante al espectador. Lo mismo se podría decir de la secuencia final, donde una alegoría de la Justicia se niega a girar sus balanzas a favor del adefesio norteamericano. Entre el comienzo y el final, una historia detectivesca y de amores frustrados, que a cada giro alude al caso de difamación entablado por Roosevelt contra Joseph Pulitzer y transporta al espectador por los canales económicos y políticos de la empresa imperialista norteamericana. Los lazos que aúnan de manera desigual al norte con el sur, como muy bien lo ha señalado Ramiro Arbeláez en su reciente documental, trazan conexiones entre la pérdida de la memoria en aquel entonces y —digo yo con el atrevimiento de caer en el anacronismo— la pérdida de la memoria en nuestro presente.

Ramiro Arbeláez es profesor de la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle en Cali, Colombia, donde enseña historia, teoría y sociología del cine. Junto a figuras del ámbito cinematográfico y literario caleño, como Luis Ospina, Carlos Mayolo y Andrés Caicedo, Arbeláez fundó el Cine Club de Cali en los años 70. Desde la fundación del Cine Club hasta el día de hoy, Arbeláez ha sido una figura clave en la cultura fílmica y en el estudio del cine no sólo de Cali sino de Colombia. Su más reciente aporte al estudio de la historia del cine y de la relación del cine con lo social consiste en el documental *Garras de Oro: herida abierta en un continente* (2015).

La entrevista a continuación tuvo lugar el 3 de diciembre en Cali y Pittsburgh, vía teleconferencia.



Ramiro Arbeláez en una escena del documental *Garras de Oro: herida abierta en un continente* (2015).

**Juan Sebastián Ospina León:** En su documental usted afirma del film que “cualquier cosa que se diga en torno a *Garras de Oro* siempre cae en la incertidumbre”. Otra palabra que usted utiliza es la palabra misterio. ¿Qué misterios giran en torno a esta película?

**Ramiro Arbeláez:** Si nos atenemos a los hechos que se cuentan en el documental, realmente esta película apareció en 1985, aunque yo no puedo estar seguro si fue en el 85 o en el 86. La encontró un colega que es comunicador social de la Universidad del Valle (Colombia), que también es cinéfilo, ha tenido varios cineclubes y dirigió la Cinemateca de la Universidad del Valle, más un cineclub que un archivo. En esa época él se queda con ella un tiempo, pero luego la envía a la Cinemateca Distrital (en Bogotá) porque la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC), a pesar de que ya había empezado a funcionar, no tenía condiciones locativas para guardarla. Cuando la FPFC tuvo su sede, se la entregaron, pero con tan mala suerte que en el desorden de la Cinemateca Distrital se extravió un rollo de 8 minutos. Además de ese rollito, creo que el original encontrado constaba de tres rollos de entre 18 y 20 minutos. Ese nitrato de 1926 lo restauró el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Luego, cuando ya descubrieron el rollito de 8 minutos que apareció en la Cinemateca Distrital, por intermedio de un amigo que se llama

Enrique Ortega que estaba en México, se logró que el Instituto Goethe de México financiara otra copia, ya incluyendo los 8 minutos. Lo que se puede ver hoy son 56 minutos en total.

Haciendo el documental volvimos a hablar con Luis Ospina para que saliera explicando lo que había pasado cuando el film llega a las manos de la FPFC. Estaba a cargo Jorge Nieto y con él la vieron en una moviola. Luis siempre contó que cuando había llegado la película de Cali, no vio que tenía cosas caleñas, pero lo que sí vio fue un letrerito en un tren que decía “vietato fumare.” Lo volvimos a buscar en la copia que está restaurada y esa parte no la encontramos. Suponemos que es una de las partes que se descartó por estar en mal estado. O se perdió porque estaba al final de un rollo. No sabemos por qué no quedó dentro de la copia restaurada de 56 minutos.



Luis Ospina y Ramiro Arbeláez observan *Garras de oro* en la moviola

Aunque uno entiende la trama, la primera visión que tiene un espectador es la de una historia con muchas lagunas. Tiene una sensación de cómo es la historia, pero no puede estar totalmente seguro de lo que pasa. Uno supone que a la película le faltan unos 10 o 15

minutos. Puede ser que haya sido un largometraje de una hora y quince, una hora y veinte, más o menos.

**JSOL:** Como se sugiere en el documental, otro misterio sería el hallazgo del film mismo.

**RA:** Yo dudo mucho de mi colega Rodrigo Vidal. Como tú ves en el documental, él tiene una especie de sorna. No estoy seguro de que él se haya encontrado la película en las circunstancias que cuenta. Él dice que un anónimo lo llamaba (por teléfono) y que ya como en la tercera o cuarta conversación le dice: “es que yo lo llamo para ver si Ud. va y rescata esta película”. Porque coincidentemente estaban empezando los trabajos de restauración del teatro Jorge Isaacs en Cali. El teatro Isaacs es una especie de teatro municipal, hecho para música y para presentaciones escénicas, no para cine. Lo restauraron, lo dejaron muy bonito, y estaban iniciando estas obras cuando este personaje llama a Vidal previniendo que durante la restauración pudieran descubrir la película escondida y tal vez destruirla. Entonces el anónimo le dijo: “vaya y rescátela”.

Digamos que eso es posible, es probable. Es plausible que haya pasado eso, pero hay otras versiones. Hay amigos míos que me han contado otras versiones que el mismo Vidal les contó: que realmente esa copia se la trajo uno de los hermanos Acevedo (una familia pionera del cine colombiano). El último de los Acevedo vivo fue el que le dio las pistas o se la trajo. A Vidal lo que le interesa es construir su propia versión en un libro o una película. Entonces por eso él se ríe en el documental y dice que lo más importante es que la película apareció y ya. Por mucho tiempo me dijo que la copia estaba en la cabina (de proyección) del teatro, pero yo le decía que es muy raro que en la cabina haya un armario que nadie abra. Luego me dijo: “es que ese armario no estaba en la cabina, sino en un pasillo y estaba un poco escondido”. No sé, es muy raro.

**JSOL:** ¿Cómo llegó usted a *Garras de Oro*?

**RA:** Realmente yo no me propuse investigar esta película. Estaba haciendo una investigación de cómo surgieron las salas de cine en Cali desde principios del siglo XX y me fui como 6 meses a trabajar a la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Bogotá. Allí, en los momentos de descanso yo leía libros de la colección general escritos sobre todo en Cali o de temas caleños de esa época. En un libro publicado en el año 57, *El Cali que se fue*,

encontré la correspondencia entre el pseudónimo que aparece en la película, P.P. Jambrina, y el nombre del verdadero autor: Alfonso Martínez Velasco. Para mí fue una revelación, ¿no? Y a partir de allí me volví un poco esquizofrénico, porque todo lo que tenía que ver con salas lo archivaba en una carpeta, y todo lo que tenía que ver con P.P. Jambrina, *Garras de Oro*, lo archivaba en otra parte... hasta que realmente eso me fue ganando. Empecé a olvidarme de la primera investigación y continué con ésta. Incluso en conversaciones sociales que yo tenía con la gente me decían: “pero lo que Ud. ha descubierto es importantísimo para la historiografía de este país, ¿por qué no se dedica más bien a eso primero que es tan importante?”. Un poco de eso siguió haciendo eco en mi conciencia. Empecé a priorizar a *Garras de Oro* yendo a otros archivos y buscando en otras fuentes de Cali. La película vino a mí, yo realmente no la busqué. Esta investigación, como muchas otras, nunca termina. Porque siempre hay una cosa nueva que lleva entonces a cuestionar aquello de lo que uno ya estaba seguro.

De lo que sí estoy seguro es que la película no fue rodada en Cali, por lo menos de manera completa. La mayoría de las cosas no son de aquí (Cali) y en las notas de prensa que yo encontré del mismo año —la película se estrenó en Cali el 13 de marzo de 1927— se sugiere lo mismo. Según las notas de prensa de gente amiga de Alfonso Martínez Velasco, quien firmaba bajo el pseudónimo de P.P. Jambrina, la película se había hecho en Milán.

**JSOL: Entonces sí hay documentación de que se rodó en Italia.**

**RA:** Sí, yo encontré notas de prensa de periodistas que comentaban la película en su estreno diciendo eso. Por lo menos hay dos o tres periodistas, porque puede ser que uno escribiera en dos periódicos diferentes y sea el mismo. Eso por un lado, por el otro hay que saber que en 1925 había llegado una troupe italiana contratada por una empresa que en esa época se llamaba Colombia Films; distinta de Cali Film en singular. Esta última fue una compañía que se desprendió de la Colombia Films. Es lo que ahora se puede deducir, según la documentación encontrada. Ese equipo italiano traía director, camarógrafos, actrices, dos actrices muy importantes: Lyda Restivo, apodada Mara Meba, y Gina Buzaki. Vinieron a hacer dos largometrajes que desafortunadamente se perdieron. Hicieron uno en el 25 y uno en el 26. Incluso a uno de ellos le tocó un

terremoto muy grande donde se cayó la Iglesia de la Ermita, que es todavía un icono aquí en Cali. Se quedó sin techo en esa ocasión y aprovecharon para filmar unas escenas donde la luz les era favorable para filmar dentro de la iglesia.



*Garras de Oro* (P.P. Jambrina, Cali Film, 1926). Película conservada en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Esa anécdota es de la primera película que filmaron. La segunda fue, más o menos, contemporánea a *Garras*. Lo que sí se sabe es que Camilo Cantinazi, que fue el director de las dos películas, fue parte del grupo que constituyó la empresa Cali Film. Su nombre aparece en el acta de constitución de esa empresa y se nota que es una empresa constituida exclusivamente para rodar *Garras de Oro*, que en ese momento tenía otro título, se llamaba “La venganza de Colombia o la muerte política de Teodoro Roosevelt”. El guion, firmado por otro colombiano que tal vez sea de Cartago (población al norte del Valle Del Cauca), José Vicente Navia, aparece con ese primer título en el Diario Oficial de Colombia. Así se inscribió en la oficina de instrumentos públicos, donde se inscribían los derechos de propiedad de obras literarias de la época. Era una sección del Ministerio de Educación de ese entonces. Esta publicación del Diario es de 1925. Seguramente también la vieron los gringos, los diplomáticos que estaban en ese momento en

Colombia, y eso lo corroboran los documentos del Departamento de Estado que encontramos en los Archivos Nacionales con Juana Suárez.<sup>1</sup>

En los archivos del Departamento de Estado, que ahora reposan en Maryland, descubrimos que hay telegramas muy tempranos sobre la película. Antes de hacerla y mientras la hacían, el gobierno de Estados Unidos tenía los ojos puestos en ella desde 1925, pues la noticia de su contenido ya se había publicado en el Diario Oficial. Eso es una deducción que hacemos después de mirar los documentos, porque, además, la otra cosa rara —esta película tiene cosas muy raras, muy extrañas y muy curiosas— es que, aparentemente, faltan documentos aquí, y todo está muy desordenado. Uno no sabe qué pensar, si son los investigadores que han manipulado mucho los documentos y los han desordenado, o es que ese desorden es a propósito. En general, a algunos de esos documentos no se les habían levantado la restricción, pero a otros sí. A uno le da la sensación de que aquí puede estar faltando alguna pieza, entonces aparece la pregunta: ¿quién estuvo manipulando esto?, ¿con qué intención?

Todo es probable. Incluso, personalmente, yo sospecho que puede haber una copia de la película en EEUU. Quizá bajo otro registro. Porque si en algún momento tenía otro título, puede ser que esté por ahí refundida en el mismo Departamento de Estado, o en otro archivo, y que haya una versión completa. Es mi esperanza.

**JSOL:** Algo similar ocurrió con *Una nueva y gloriosa nación* (Albert Kelly, 1928), un film argentino rodado por encargo en EEUU. El film se consideraba perdido hasta hace un par de años cuando fue ubicado en Europa bajo otro título. Volviendo a *Garras*, en términos visuales y narrativos la película se distancia radicalmente de la producción de ficción colombiana del período. ¿Qué más nos podría decir de ese misterio?

**RA:** Sí es cierto. Aquí el guion nos hubiera ayudado mucho para descubrirlo. Yo intenté encontrarlo en varios archivos. Empecé por el Ministerio de Educación y luego fui a muchas bibliotecas y no aparece ese cuadernito que se registra en el Diario Oficial.

---

<sup>1</sup> SUAREZ, Juana y Ramiro Arbeláez. “Garras de Oro (Dawn of Justice—Alborada de Justicia): The Intriguing Orphan of Colombian Films”. En: *The Moving Image*, Vol 9, N°1, 2009, p. 54-82.

También lo que yo he descubierto, comparando cronologías, los registros que yo tengo, las salidas y entradas de Alfonso Martínez Velasco a Colombia a finales de 1926, uno se da cuenta de que él en su calidad de funcionario público pide permiso para irse a recorrer los consulados o las embajadas de Colombia en el exterior, para ver cómo están funcionando. Con esa misión él se va a Europa, eso es en noviembre de 1926, y él regresa en febrero del 27. Si uno se pone a calcular, son tres meses larguitos, están en invierno en Europa. Él regresa en febrero, pero la película se estrena en marzo. Él ha tenido que traer la copia o las copias que tuvo la película. Entonces a uno lo que le late es que, por medio de Camilo Cantinazi o de la troupe italiana, ellos consiguen un equipo que ruede la película en Italia. Más bien él hace el viaje y se integra al rodaje, se encarga de dar los toques finales, de revisar la edición y todo. Porque de todas formas P.P. Jambrina figura como director. Él era un escritor muy brillante, él sabía de todo, él escribía de ópera, de literatura, crónica social, hablaba de teatro, de cine. Reseñó muchas películas para la prensa. Él escribía perfectamente, la prosa de él es muy agradable, e incluso la ortografía. Entonces, viendo esos intertítulos de *Garras de Oro*, uno se pregunta: ¿cómo es que a P.P. Jambrina se le va a pasar primero esa tilde francesa que no es la tilde nuestra, y en segundo lugar esa sintaxis de los intertítulos? Además, parece que los intertítulos han sido traducidos del inglés. A veces parecen malas traducciones del inglés, por eso, algunos intertítulos son todavía un misterio. ¿Cómo es que él deja pasar unos intertítulos así? Debió ser que no había presupuesto o tiempo para repetirlos.

Ahora, en la película hay dos clases de intertítulos: unos intertítulos bonitos, con marco, y otros intertítulos con otra letra que parecen hechos en un momento distinto. No son tan cuidados. Puede que esos sí sean de P.P., porque esos sí tienen absolutamente buena ortografía, las tildes están correctamente puestas. Puede ser que él haya cambiado o haya llegado en el momento de hacer unos nuevos y no le alcanzó el tiempo para repetirlos todos. Puede ser que él haya terminado autorizando ese rodaje que ya había empezado, y que, seguramente, muchas escenas ni siquiera hayan sido dirigidas por él. Yo no puedo afirmar ahora que él no dirigió nada, pero yo sospecho que él no dirigió todo. Incluso, la edición, él no la dirigió toda, porque no creo que él hubiera dejado pasar lo de los intertítulos. Esa es mi hipótesis.



*Garras de Oro* (P.P. Jambrina, Cali Film, 1926). Película conservada en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

**JSOL:** Juan Buenaventura sugiere en una tesis de maestría que la película podría ser una suerte de pastiche de diferentes films.

**RA:** Eso es cierto sólo en un fragmento donde están hablando del momento en que EEUU tomó Panamá, donde pasan unos planos de unos barcos en el océano, como navegando. Se ve que los buques tienen cañones, y luego pasan un inserto de un marinero mirando por un periscopio. Solamente esa parte, yo podría decir que es tomada de películas, de momentos que no se grabaron para esta película; pero lo demás tiene perfecta continuidad de personajes, de estilos y de tema, que puede ser incluso demostrado. Entonces si (Buenaventura) solamente se refiere a esa parte, entonces estaría de acuerdo, pero en general no es una película enteramente hecha de pedazos, porque esto es un fragmento muy pequeño. De manera que yo creo que esa tesis puede ser parcialmente cierta, referida a un fragmento irrisorio de la película. Todo lo demás se puede demostrar que es hecho, muy bien hecho además, porque tiene muy buena dirección artística, la película es muy cuidadosa en los escenarios, en el mobiliario, en los vestuarios, en todo.

Entonces, digamos que eso es también una cosa extraña para el cine nacional de esa época, cuando la dirección artística no era muy buena. Allí hay una diferencia. Para mí es eso. La película es hecha con, digamos, una gran factura italiana que incluso puede no ser responsabilidad de manos colombianas. Tal vez las manos colombianas de P.P. Jambrina llegaron a lo último, creo que ese rodaje comenzó a mediados de 1926, no en noviembre, cuando él se fue a Europa.

**JSOL: ¿Y qué tal esta otra hipótesis? En un artículo reciente, Kaveh Askari analiza una película iraní titulada *Cyrus the Great*.<sup>2</sup> Aparentemente se trata de la parte babilónica de la *Intolerance* de Griffith (1916), reeditada en Irán de tal manera que la película consiste en una celebración de Persia, lo opuesto de su función original donde Babilonia figura como el paradigma de la intolerancia en la Antigüedad. Me intriga pensar si en el otro lado del mundo, durante el mismo periodo, hubo también la habilidad y el intento de reeditar una película a tal punto de alterar una historia con fines políticos. ¿Podría ser el caso de *Garras de Oro*?**

**RA:** Pues yo lo veo muy remoto. Veo que es una posibilidad, no te puedo demostrar que no en este momento. Pero creo que todavía nos falta investigar. Es decir, no me cierro a la banda completamente, porque es posible que más adelante se descubra todo, y se descubra cuál es la película original que han reeditado y que se conservan los personajes, pero esto no coincidiría con las notas de prensa de la época. Incluso antes de esas notas de estreno ya se decía que se iba a rodar una película y la estrella iba a ser la (Lucia) Zanussi, de la que hablamos en el artículo (ver nota al pie 1) y en el documental. No podíamos estar seguros de qué personaje era en la película, pero en Italia, por medio de una amiga documentalista que colaboró en la investigación, se pudo precisar que se trataba de la actriz que hacía de Berta y que, además, había actuado en *Quo Vadis?* (1924) y en *Maciste en el infierno* (1925): Lucia Zanussi. Entonces tu hipótesis es muy improbable, porque hay muchas cosas que demostrarían lo contrario. Las notas de prensa de la época tienen de alguna manera un soporte para demostrar lo contrario.

---

<sup>2</sup> ASKARI, Kaveh. "An Afterlife of Junk Prints: Serials and Other 'Classics' in Late-1920s Tehran. En: Bean, Jennifer (Ed.) *Silent Cinema and the Politics of Space*. Bloomington: Indiana University Press, 2014, pp. 99-120.

Ahora, también puede ser que el que hizo la reedición de la cual hablas pudo haber dicho que iba a ser con la Zanussi. No me cierro totalmente a esa idea, pero lo veo muy improbable. El problema es que en un principio yo pensaba que había un actor colombiano, el Paisa (nativo de la región de Antioquia). Creo que alcancé a escribir un artículo diciendo eso porque en algunas notas de prensa yo había descubierto que un paisa había actuado en las películas que se hicieron en Cali. Y claro, yo no sé por qué un periodista que escribió sobre *Garras* cuando la vio, le puso el mote de paisa al personaje que se roba la maleta en el film. Porque lo trata así en su columna; y yo, influido por eso, inicialmente pensé que era el Paisa, un paisa que actúa en varias películas de la época y que había sido en Cali muy famoso por timador. Él mismo escribió varios libros. Pensé que era él cuando vi el film, pensé que el ladrón podría ser Paisa por la fisonomía de ese personaje. Es muy difícil afirmar que no sea colombiano porque aquí tenemos ascendencia de alguna gente de Europa, se parecen. Pero luego me di cuenta de que ese personaje no podía ser el Paisa del cual hablaba la prensa caleña.



*Garras de Oro: herida abierta en un continente* (2015).

**JSOL.** Hablemos de *Garras de Oro: herida abierta en un continente*. Su documental muestra una gran atención al detalle, en términos visuales y sonoros. También usted, con la voz en off, trasmite su pasión por el film y por la investigación de archivo.

RA. Lo visual y lo sonoro es en lo que menos intervine. Porque la película es también de Óscar Campo, quien es un cineasta, y sobre todo también del editor, Mauricio Vergara; porque te cuento, nosotros tenemos una versión anterior a como quedó editada ahora, y tenía otro título. Teníamos una beca del Fondo de Desarrollo Cinematográfico y teníamos que entregar la edición, entonces

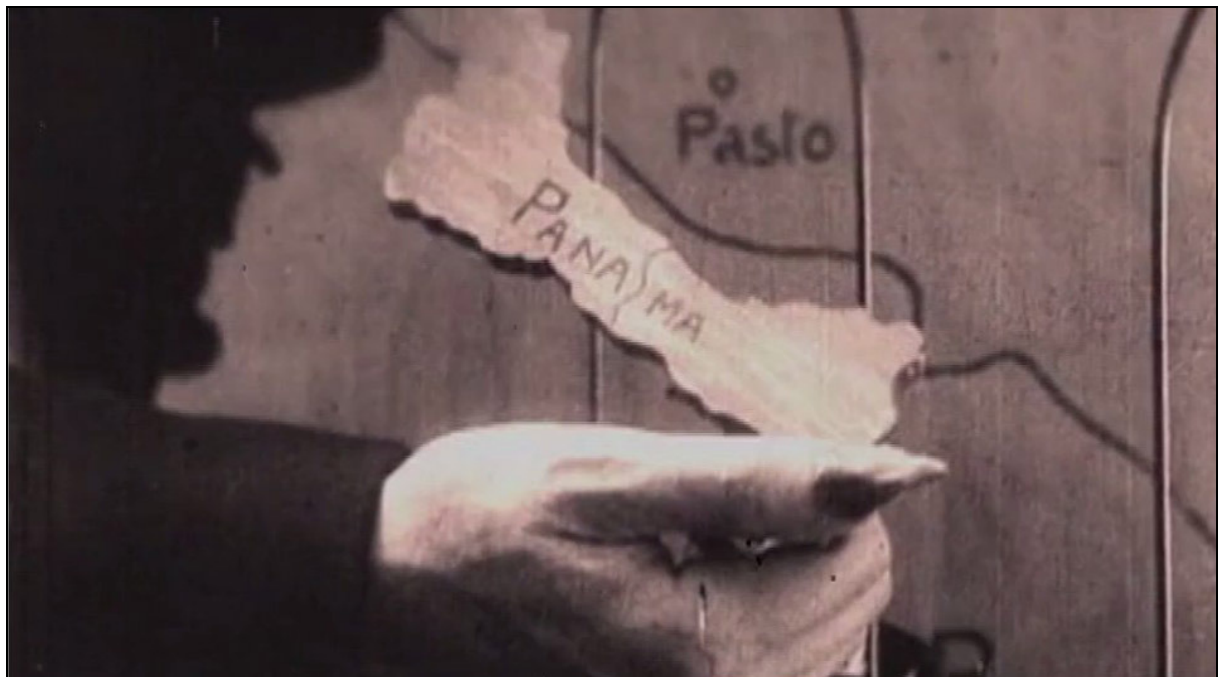
la mandamos así con ese título. Cuando la volvimos a ver realmente no nos gustó cómo quedó. Estábamos insatisfechos. Y le pedimos a Mauricio (Morris), que es el editor de muchas películas de Óscar y que es egresado también de la escuela (la Universidad del Valle), que le pegara una revisada. Y le pegó un revolcón. Hay muchas continuidades, muchas figuras de continuidad que logra muy bien y que le dieron otro aspecto a la película. Le creó una especie de intriga que va creciendo. Eso me gustó mucho. A pesar de que hubiera podido haber sido pensada así, nosotros no habíamos conseguido lo que él consiguió editando. Entonces, muchos de estos detalles, sobretodo de la parte visual, son de Vergara realmente. Nosotros pensamos muchas posibilidades: ¿cómo contar esto? Incluso no tenía narración en off en un principio, pero luego yo le dije a Óscar: “hay cosas que no se pueden sino decir desde una voz, porque no hay caso”. Y él fue el que insistió en que fuera yo mismo porque yo era el investigador. Realmente, yo era el que tenía que hablar y, bueno, yo estuve de acuerdo aunque había sido idea de él.

De lo encontrado en la investigación soy más responsable yo. De la parte de la factura, más Óscar y Mauricio. No quiero aparecer como si hubiera sido una idea solo mía, esto fue sucediendo dentro de ese equipo de los tres. De todas maneras, sí me interesa mucho lo que has dicho del detalle, porque es precisamente en los detalles en donde a veces se encuentra lo que mueve una idea de un lado a otro, y la vuelve totalmente contraria a lo que se había pensado inicialmente.

**JSOL: En su documental tanto lo visual como la voz en off hacen constantemente conexiones entre el pasado, el presente y el futuro; con *Garras de oro*, con el archivo, con la política.**

**RA:** Esa parte es un aporte de Óscar que me hizo caer en cuenta de que, en cierto sentido, era como una idea benjaminiana en donde había una anacronía que se mantenía en el tiempo, que todo el tiempo persistía e incluso podía llegar hasta el futuro. Es decir, nosotros vimos que el momento por el que estaba pasando Colombia en los años veinte no era muy distinto a los momentos actuales, y tratamos de ver qué cosas nos podían hablar de situaciones parecidas. Por eso decidimos, a pesar de que lo discutimos mucho, dejar la parte más política de la película, la de la política actual, que es cuando (Hugo) Chávez pelea con Álvaro Uribe sobre las bases americanas. Nosotros estábamos rodando

y llegó la noticia de las bases. Eso fue como una reflexión posterior que tuvimos, y dijimos: “mirá esta parte, es muy clave”. Intentamos sustentar, por medio de lo que estaba pasando en la actualidad, cosas que tuvieran relación con las condiciones o con las relaciones de poder de esa época, en donde uno podría conjeturar que aquí lo que no tenemos es memoria. Nosotros lo que hemos perdido es la memoria, estamos volviendo a repetir y a caer en situaciones de antes que creíamos superadas. Entonces, combinar el pasado con el presente, la forma como se hace en la edición, es una cosa en que insistimos para tratar de ver cómo la actualidad volvía a colocar lo que se creía superado. No sé si habrás leído *El País creado por Wall Street* (2004) del historiador Ovidio Díaz Espino, quien habla al final del documental. Es increíble porque allí hay una investigación que no se ha hecho. Cuando mandan este buque colombiano a apaciguar esa sublevación de Panamá, y todo lo que viven los soldados cuando llegan a Colón, y encarcelan a los dirigentes, y éstos tienen que ir a ciudad de Panamá, todo lo que pasa cuando ellos se devuelven. Todo eso es una película larguísima. No está, incluso, completa en la historia del libro de este historiador panameño, y a uno le dan ganas de seguir por ahí una veta investigativa, porque sobre eso no se ha dicho mucho. Sobre todo, no se ha hecho un documental o una película que vuelva a tematizar esos eventos.



*Garras de Oro* (P.P. Jambrina, Cali Film, 1926). Película conservada en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Todavía hay cosas de mucha riqueza que siguen siendo inexploradas, de mucha potencialidad investigativa y de hallazgos históricos. No bastaría con relacionar libros, porque se ha escrito mucho sobre la separación de Colombia y Panamá, sino realmente presentar los hechos y toda la culpa que le cae al Congreso colombiano o a los dirigentes de esa época. Nadie les reclamó nada. No hubo luego un pedido de cuentas, ni siquiera de la historia, ni del porqué. Bueno, también es cierto que ellos calcularon mal, como cuenta el historiador; ellos querían una reivindicación económica. Entonces, lo que queremos sugerir es que todavía sigue una situación parecida, muy incierta, tanto en la historia como en el futuro, en esa relación de poder que se establece entre Colombia y EEUU.

---

**Para citar esta entrevista:**

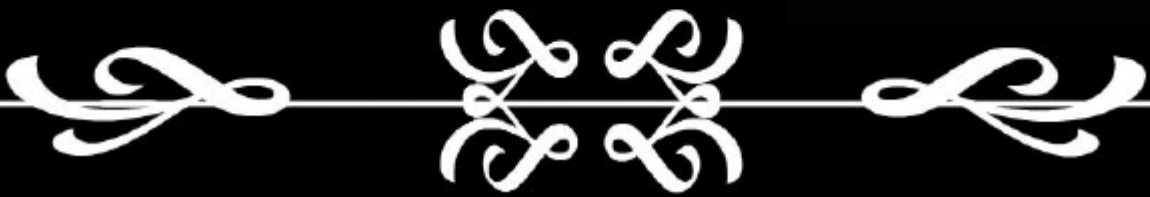
OSPINA LEON, Juan Sebastián. "Herida abierta en un continente: entrevista a Ramiro Arbeláez". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 203-217. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/33>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Juan Sebastián Ospina León** es doctor en Literaturas y Lenguas Romances con un Énfasis en Estudios de Cine de la Universidad de California, Berkeley. Su trabajo investigativo traza relaciones entre el melodrama, la modernidad y diversos regímenes de visibilidad en el cine y la cultura fílmica de principios del siglo XX en Latinoamérica. Actualmente es profesor adjunto en la Universidad de Pittsburgh, EEUU.



# RESEÑAS



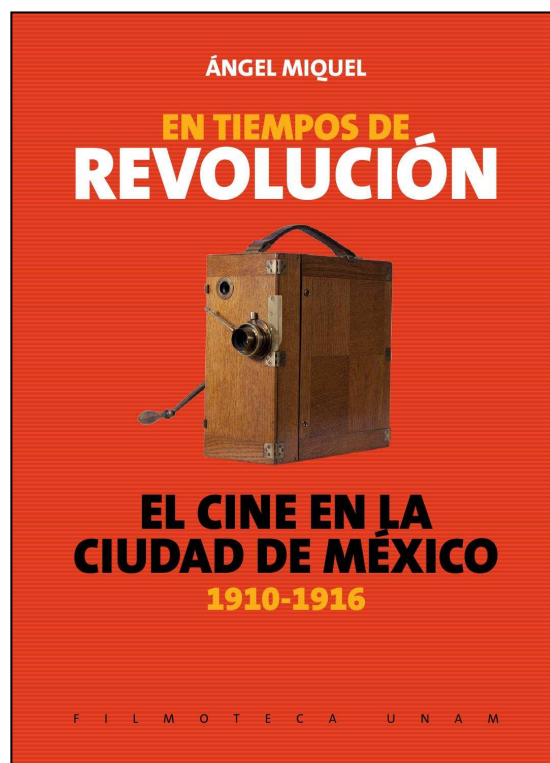
**Sobre Miquel, Ángel. *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México (1910-1916)***

México: UNAM, 2013, 331 pp., ISBN 978-607-02-4044-7

Pablo Alvira\*

**L**os estudios sobre el cine silente en América Latina todavía son escasos con relación a lo producido sobre otros períodos de la cinematografía regional; no obstante, han experimentado un notable crecimiento en los últimos años, al mismo tiempo que también ha aumentado la recuperación de materiales fílmicos considerados perdidos o muy difíciles de localizar. Durante la última década estos avances son palpables principalmente en Brasil, Argentina, Colombia, Chile y México. Dentro de la producción reciente de este último país se destaca el libro *En tiempos de Revolución* (2013) de Ángel Miquel, investigador de la Universidad Autónoma de Morelos, que aborda el cine en la ciudad de México entre 1910 y 1916. Editado por la filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, el libro es una importante contribución a la historiografía del cine mexicano y a la del período silente latinoamericano en general.

El lustro abordado por Miquel es significativo en más de un sentido. Son los años convulsionados de la Revolución Mexicana, un proceso que alcanzaría su institucionalización y cierta estabilidad hacia 1916-1917, con la victoria definitiva de una de las facciones revolucionarias, la de Venustiano Carranza. Al mismo tiempo, tienen lugar en esos años transformaciones claves en las prácticas cinematográficas, tanto de exhibición como de producción. El libro está organizado en cinco capítulos, que se corresponden con una división del período 1910-1916 en cinco sub-períodos, ordenados cronológicamente de acuerdo a las vicisitudes políticas del país. El núcleo del análisis es una serie de documentales de diverso metraje sobre la Revolución Mexicana que un



puñado de cineastas realizó durante esos seis años, dejando registro de los hechos bélicos y otros acontecimientos trascendentes de la Revolución. En la actualidad, ninguna de estas películas existe tal cual fue exhibida en aquel momento, y de varias no ha sobrevivido nada, por lo que Miquel debe reconstruir a partir de los fragmentos existentes y de fuentes secundarias, principalmente programas de exhibición, su contenido y estructura, así como una caracterización general del todo el corpus. Se trata de un total de 26 documentales de media hora o más filmados principalmente por Antonio Ocañas, Salvador Toscano, los hermanos Alva, Enrique Rosas y Jesús H. Abitia, a los que habría que agregar una cantidad no determinada de cortometrajes realizados por estos y otros cineastas mexicanos y estadounidenses. Es notorio cómo, pese a los vertiginosos y violentos cambios de poder entre las facciones, la repetición de unos pocos nombres a cargo de las películas da cuenta de la ubicuidad y pragmatismo de unos cineastas a los que, con muy pocas excepciones, se les permitió el acceso a los lugares más peligrosos y los momentos clave del conflicto.

El primero de los capítulos, “En tiempos de transición”, reseña brevemente la actividad cinematográfica en la capital mexicana en los años anteriores a 1910, para luego centrarse en los meses de “transición”: el final del gobierno de Porfirio Díaz y el estallido de la revuelta maderista en el norte del país. Aquí Miquel hace notar cómo cambió el cine mexicano—de forma similar a otros países latinoamericanos— hacia fines de la primera década del siglo XX, cuando dejó de ser un negocio itinerante y se produjo una transformación importante en las esferas de la distribución y exhibición: se adecuaron salas permanentes de exhibición en las grandes urbes, al mismo tiempo que las películas comenzaban a ser alquiladas en vez de compradas. El autor menciona los principales nombres del naciente negocio en la capital, unos pocos nombres que dominarían todo el lustro, entre ellos algunos de los cineastas que ya se mencionaron. En un momento en que todavía la exhibición de filmes se combinaba con espectáculos en vivo o “variedades”, el capítulo se refiere a las últimas películas del porfiriato (especialmente el registro de los festejos por el centenario de México) y a las relativas a la insurrección de Francisco Madero, que inicia la guerra, así como a las posteriores de propaganda maderista.

El siguiente capítulo se llama “En tiempos de paz”, refiriéndose así al breve intervalo sin grandes confrontaciones que va desde la asunción del gobierno de Madero, en noviembre de 1911, hasta la rebelión de Pascual Orozco en marzo de 1912. De acuerdo al autor, a partir de la toma del poder por los maderistas comenzó a darse un cambio

importante en el documentalismo mexicano: la aparición de las películas “de compilación”, que combinaban imágenes nuevas con registros más antiguos (a veces ya exhibidos). De esa forma, la epopeya maderista fue contada en imágenes desde las batallas iniciales en 1910 hasta la propia toma de posesión, como la película de tres horas *La historia completa de la revolución* (S. Toscano, 1912). Otra novedad destacada por Miquel es la intervención estatal, en dos aspectos: el estado federal contratando cineastas para difundir sus actos de gobierno, mientras que el municipal trataba de regular la exhibición, especialmente lo referido a cuestiones higiénicas y de seguridad. Pero también el gobierno intentó exhibir filmes orientados a moralizar al pueblo y alejarlo de los “vicios”, tarea en la que se vio acompañado por instituciones de caridad y sociedades de beneficencia. Más allá de esos esfuerzos, no escapaba a los observadores contemporáneos que la amplia oferta de las salas de barrio, sustitutivas de la cantina, se convertía en la principal influencia “beneficiosa” para los sectores populares. Cómo señala el autor, “los cinematógrafos de barrio colaboraban implícitamente con los propósitos del gobierno capitalino y otras instituciones sociales, y tal vez por eso la autoridad atendía a los llamados de quienes pedían, escandalizados por la pretendida inmoralidad del espectáculo, la imposición de un código de censura”.<sup>1</sup>

En el tercer capítulo, Miquel se focaliza en los meses que transcurren entre el levantamiento de Orozco contra Madero hasta la traición y toma del poder por parte de Victoriano Huerta, tras el asesinato de Madero en febrero de 1913. Estos últimos acontecimientos significaron la llegada de la violencia por primera vez a la capital del país, que hasta ese momento había visto en los documentales episodios de la guerra en regiones alejadas. Miquel destaca la rapidez y el oportunismo de los cineastas, ya que inmediatamente finalizada la Decena Trágica (los hechos de febrero) se estrenan películas sobre los hechos recién acaecidos: *Semana Sangrienta* (Hnos. Alva, 1913), por ejemplo, es estrenada el 25 de febrero, conteniendo un epílogo sobre el asesinato de Madero, sucedido apenas tres días antes.

Los últimos dos capítulos abarcan el período comprendido desde mediados de 1913, cuando se produjo el levantamiento constitucionalista contra Huerta, hasta 1916, ya consolidado el triunfo de Carranza sobre los convencionistas. El autor se ocupa de los filmes relacionados con esta etapa del conflicto, en los cuales pueden verse todos sus actores: huertistas,

---

<sup>1</sup> MIQUEL, Ángel. *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México (1910-1916)*. México: UNAM, 2013, p.93.

carrancistas, zapatistas y villistas. En esta coyuntura, al puñado de mexicanos que desde principios de la década documentaba el proceso se les sumaron cineastas extranjeros, especialmente norteamericanos. Es interesante aquí lo comentado por el autor con respecto a los caudillos norteño y suriano. Mientras que Emiliano Zapata apenas fue objeto de filmaciones, Francisco Villa se relacionó enseguida con periodistas y cineastas mexicanos o extranjeros, al punto de firmar un contrato de exclusividad con la Mutual Film estadounidense en 1914. Uno de esos filmes de la Mutual, *La toma del Torreón* (Mutual Film, 1915), se proyectó en la capital durante el breve gobierno convencionista. Vistos como conjunto, dice Miquel, los filmes de este período mostraban “que la propaganda había desplazado a los documentales de intención informativa”, un cine surgido con pretensiones de retratar la realidad “objetivamente” se transformó en “uno orientado a satisfacer las exigencias del gobierno o las de los revolucionarios que lo combatían”.<sup>2</sup>

No obstante este ordenamiento cronológico del texto, cuyo eje son los documentales sobre la Revolución, el autor sitúa transformaciones que no responden directamente a los acontecimientos políticos, sino que son comparables con lo sucedido en otras regiones. A medida que transcurren los capítulos, el libro da cuenta de cambios acaecidos en este lustro tanto en la producción como en la exhibición: la disminución gradual de los números de variedades, la exhibición de largometrajes en desmedro de las películas cortas —lo que hizo desaparecer el sistema de “tandas”—, la publicidad de los filmes resaltando los nombres de los intérpretes, entre otros.

Un buen ejemplo de estas transformaciones es la aparición en la prensa de comentarios críticos específicamente cinematográficos, una novedad importante de estos años, debida en gran parte a la creciente presencia de largometrajes de ficción extranjeros, como los italianos *L'Inferno* (G. de Liguoro, 1911) y *Quo Vadis* (E. Guazzoni, 1912). Las numerosas referencias al espectáculo cinematográfico relevadas por Miquel, aunque inicialmente muchas de ellas despectivas y elitistas, denotan su popularidad. Al comenzar la década, los cronistas de espectáculo, carentes de herramientas específicas, consideraban a las películas primordialmente desde el aspecto moral. Pero con el tiempo una nueva generación de periodistas, crecida junto con las imágenes en movimiento, comenzó a considerar el cine como un arte, al tiempo que empezaban a exhibirse las primeras adaptaciones literarias en

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 208.

forma de largometraje y las películas se exhibían solas, ya no acompañadas de variedades u otros filmes. Esta fue, para el autor, una transformación de importancia: “Al comenzar a concebir al cine como un arte, el medio intelectual había dejado de referirse a él en términos morales, para juzgarlo en términos de su pertinencia estética, cómo se hacía tradicionalmente con la literatura, el teatro, y la música culta”.<sup>3</sup> Hacia 1916, los principales diarios ya tenían una sección de crítica cinematográfica, donde se valoraba apartados específicos como argumento, interpretación, vestuario y escenografía.

El análisis de la prensa también ofrece un indicador del desarrollo que había experimentado el espectáculo: la presencia regular, hacia 1916, de anuncios en los principales periódicos publicitando las funciones de al menos la mitad de los cines existentes en la capital. El negocio cinematográfico capeaba las adversidades, incluidas las derivadas de la situación política, y, según Miquel, hacia finales del tercer lustro del siglo “gozaba de buena salud”,<sup>4</sup> a diferencia de otros espectáculos como el teatro y la ópera.

Se echa de menos alguna referencia a lo que estaba sucediendo con el cine en otros lugares del continente durante ese mismo período. Sin duda eso realzaría la especificidad del caso mexicano, dado su especial contexto político y social, pero seguramente también podría establecer similitudes con otros cines silentes, por ejemplo de Brasil y Argentina. El balance, no obstante, es muy positivo, ya que la reconstrucción de la dinámica que llevó a las mencionadas transformaciones, sumada al exhaustivo relevamiento de lo propiamente mexicano que son los documentales sobre la Revolución, hacen de este libro un aporte fundamental para comprender el período de consolidación del cine como arte/espectáculo de masas. Debe destacarse, también, la presencia de cuadros (un total de 18) a lo largo de los capítulos, en los cuales se ordena la información ofrecida en cada segmento del libro, se trate de filmes mexicanos o extranjeros, de salas de exhibición o de artistas de variedades presentes en las funciones; y, cerrando el volumen, un inestimable anexo donde se incluyen las fichas de los 26 documentales mexicanos de más de dos rollos producidos entre 1911 y 1916 y exhibidos en la ciudad capital, una lista que el autor considera “un conjunto definitivo de la producción documental larga mexicana de tema revolucionario en este período”<sup>5</sup>. En este apartado,

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 181.

<sup>4</sup> Ibid., p. 235.

<sup>5</sup> Ibid., p. 259.

Miquel ficha cada filme incluyendo título oficial y títulos alternativos, datos de producción y autoría, reconstrucción de las escenas, días y lugares de exhibición, así como el dato sobre las supervivencias: tomas y fotogramas aislados conservados hasta hoy. Esta minuciosidad descriptiva, más una excelente utilización de las fuentes impresas disponibles para compensar la ausencia del material fílmico, acaban por dar forma a un volumen sólido y prolijo, insoslayable para interesados en el cine mexicano, pero también muy atractivo (y modélico, hasta cierto punto) para estudiosos del cine silente latinoamericano.

---

**Fecha de recepción:** 27 de septiembre de 2015

**Fecha de aceptación:** 20 de noviembre de 2015

**Para citar esta reseña:**

ALVIRA, Pablo. "Sobre Miquel, Ángel. *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México (1910-1916)*", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 218-223. Disponible en: < <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/17>>

[Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Pablo Alvira** (ANII / UdelaR) es Profesor en Historia y Doctor en Humanidades y Artes con mención en Historia por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Su área de actuación es la historia latinoamericana del siglo XX, especializándose en las relaciones entre historia y cine. Actualmente desarrolla en Uruguay una investigación posdoctoral sobre cine militante en el Cono Sur durante los años sesenta y setenta. Esta investigación se desarrolla en el grupo GEstA (Grupo de Estudios Audiovisuales) y está financiada por una beca de posdoctorado de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII). E-mail: [pabloalvira@yahoo.com.ar](mailto:pabloalvira@yahoo.com.ar).

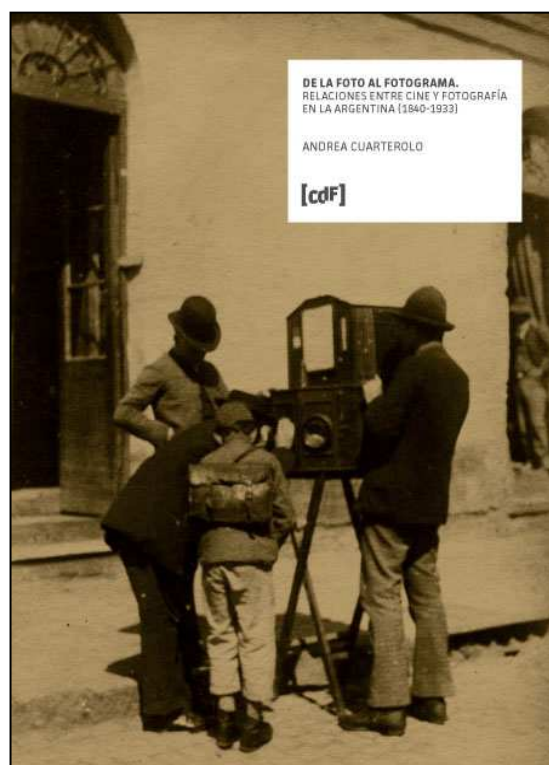
**Sobre Cuarterolo, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)***

Montevideo: Ediciones CdF, 2013,  
260 pp., ISBN 978-9974-600-90-4.

Jorge Sala\*

**E**speculando acerca de las relaciones siempre conflictivas entre la Historia y su conversión en relato por parte de la teoría, Lino Micciché apelaba a una metáfora cinematográfica que deviene absolutamente pertinente para iluminar no solamente este problema sino también el libro que es objeto de esta reseña. Según el crítico italiano “las fronteras claras y delimitadas temporal o espacialmente, existen sólo en las abstractas claridades de la Teoría: en los hechos concretos de la Historia, de la Cultura, incluso de la Historia del Cine, no existen límites temporales o espaciales, sino sólo larguísimos y lentísimos fundidos encadenados”.<sup>1</sup> *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*, de Andrea Cuarterolo, decide posicionarse metodológicamente en los intersticios provocados por la confluencia de imágenes o, en su caso, por la convergencia de prácticas artísticas. A partir de allí ordena un recorrido propio (o más bien cabría mencionarlos en plural: “unos recorridos”) sobre un tema poco estudiado dentro de la producción académica local.

Desde el inicio, el texto propone esta cuestión como un interrogante a resolver. “La fotografía, el medio con el que el cine está ontológicamente más vinculado, –aparece enunciado ya en la introducción– fue la base de algunos de los espectáculos visuales que mayor influencia tuvieron en el surgimiento del nuevo arte y es, sin embargo, uno de los



<sup>1</sup> MICCICHÈ, Lino. “Teorías y poéticas del Nuevo Cine”, en José Enrique Monterde y Esteve Riambau (eds.) *Historia General del cine, Vol. XI, Los nuevos cines*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 16-17.

más relegados por los estudios críticos e históricos”.<sup>2</sup> En este sentido, esta publicación – al igual que la tesis doctoral que la precedió– llena un vacío sobre un momento en sí mismo caracterizado por lo lacunar, por las pérdidas irreparables de los materiales y al mismo tiempo extremadamente rico en cuanto a su diversidad. Una “época de fragmentos”<sup>3</sup>, como la definió magistralmente André Gaudreault citando a Roman Jakobson, que el texto logra delinear a través de múltiples estrategias: desde el análisis fílmico a la reconstrucción arqueológica; desde el examen iconográfico detallado y microscópico a una interpretación sociocultural que expande sus alcances hasta adoptar la forma del “plano general” (o por lo menos el “de conjunto”, en el que la sociedad porteña de esos años queda retratada).

Si la Historia puede ser concebida como una sucesión de *dissolves*, la perspectiva generada por el ensayo de Cuarterolo tendería a aproximarse más exactamente –empleando una figura cercana al período en cuestión– a un conjunto de *dobles exposiciones*. Utilizado con notable constancia entre finales del siglo XIX y los primeros años del XX tanto en la fotografía como en el cine de los primeros tiempos se trata de un procedimiento mediante el cual el cuidadoso engarzamiento de dos o más tomas provoca la aparición de un sentido suplementario producto de este encabalgamiento. En palabras de la autora –que analiza el uso de las dobles exposiciones como uno entre otros ejemplos estudiados de conexión abierta entre ambos campos artísticos– “el resultado era una fotografía en la que la segunda imagen –y todas las posibles subsiguientes– aparecía superpuesta sobre la primera con una textura semitransparente que le daba un aspecto fantasmal”.<sup>4</sup> Mientras la fotografía utilizó esta práctica como estrategia para fundar una espectacularidad alrededor del cruce entre la tecnología, el arte y la magia, el cine lo empleó como mecanismo que le permitía trascender la mera captación de acontecimientos, transformándolos de este modo en espectáculo –recuérdense, por ejemplo, los films de trucaje de Georges Méliès–. Pero además de estos casos puntuales, la doble exposición podría entenderse como una figura retórica que organiza, bajo diversas formas de inscripción, el desarrollo de los distintos capítulos que el libro aborda y sobre los que me interesa focalizarme.

---

<sup>2</sup> CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Ediciones Cdf, 2013, p.21.

<sup>3</sup> GAUDREULT, André. “Por un desarrollo de las formas artísticas del cine”, *Archivos de la Filmoteca*, nro. 13, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992, p. 30.

<sup>4</sup> CUARTEROLO, *op. cit.*, p. 71.

El primero y más extenso de estos alude desde el título y el epígrafe inicial a Walter Benjamin para “superponer” la condición de espectáculo de la fotografía decimonónica. El objetivo pautado dentro de este recorrido histórico minucioso radica en observar el modo en que, desde sus inicios en 1840 el nuevo medio implementó un conjunto de procedimientos de puesta en escena que irían moldeando la cultura espectral de los futuros asistentes a las primeras proyecciones cinematográficas cincuenta años más tarde. El mito fundacional de un público huyendo atemorizado frente a la *Llegada del tren a la estación de La Ciotat* (Cinematografía Lumière, 1896) queda desmontado, entonces, a partir de la pormenorizada descripción de toda la serie de estrategias que hicieron de la fotografía un arte (un entretenimiento) dirigido no solo a la configuración de poses, de escenografías y vestuarios –en síntesis, de puestas– sino también a demarcar experiencias de inscripción de la temporalidad, la profundidad, la relación entre motivos visuales y hasta la tridimensionalidad en estas primeras imágenes analógicas. En este trayecto, el análisis de Cuarterolo logra conjugar una serie de herramientas teóricas pertenecientes al estudio del cine de los primeros tiempos –el concepto de “atracciones”, en primer lugar, pero también las categorías genéricas desarrolladas por Tom Gunning– que tornan factible edificar una genealogía y una serie de pivotes entre ambas prácticas sobre la base de sus coincidencias.

El análisis de la ideología y las estrategias que pautaron los movimientos de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados permite establecer una nueva acepción a esta idea de superposición referida antes. En tanto “institución bisagra” entre la fotografía y el temprano cine silente local, la S.F.A. de A. opera como un espacio clave de confluencia y circulación de los saberes técnicos, estéticos y temáticos durante el cambio de siglo. Más allá de resaltar su lugar histórico central, su condición de “caso testigo”, Andrea Cuarterolo ahonda en otra “doble exposición” –en este caso perteneciente al ideario epocal– que nutrió los debates y las tomas de posición de los agentes intervinientes y que tuvo su punto más alto de visibilidad en *Nobleza gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1915) el primer gran éxito de la cinematografía argentina. El positivismo y su horizonte de progreso indefinido basado en la exhibición de las transformaciones urbanas y en el cosmopolitismo de Buenos Aires se entrecruza con un floreciente nacionalismo que hundió sus raíces en las tradiciones rurales y en la configuración mitificada del gaucho. Siguiendo esta estrategia de amalgamamiento, la autora pone en evidencia no solo la existencia de ambas líneas dentro del proyecto fotográfico de la Sociedad sino también cómo estas concretaron una interacción

dinámica en el seno del mencionado film. “Más que una oposición maniquea entre campo y ciudad”, aclara en su estudio, hay “una construcción de ambos espacios desde estas dos diferentes doctrinas, en las que se evidencia además una notable influencia estética y temática de las imágenes urbanas y rurales de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados”.<sup>5</sup>

Como una reverberación y a la vez una variante ampliada de los temas tratados en el tramo dedicado a la S.F.A. de A. el siguiente capítulo, concentrado en el análisis de las fotografías de viajes y su vinculación con los primeros *travelogues* vernáculos recupera esta reivindicación del pasado mítico en la que, asimismo, se impulsó una suerte de oda al progreso técnico a través de la magnificación de los medios de transporte modernos. Estableciendo un nuevo rasgo de “doble exposición”, Cuarterolo propone que “la historia del cine y la del transporte tienen en este período tantos puntos de conexión que, invirtiendo los roles de uno y otro, sería posible incluso pensar al primero como medio de transporte y al segundo como medio de representación”.<sup>6</sup> En esta sección del libro –a mi entender, una de las más interesantes dentro de un texto que arroja no pocos pasajes iluminadores– el documental se mezcla con la ficción, el deseo de conocer se cruza con la voluntad de dominar y la (re)construcción de un pasado a través de unas cámaras que captan las acciones de los indígenas se funde con la potencia y la velocidad del presente a partir del tópico del viaje.

Si el *reenactment* de los comportamientos y acciones de los indígenas fueguinos en *Terre Magellaniche* (Alberto María de Agostini, 1933) da cuenta de los límites imprecisos entre el documental y la ficción durante estos años, el siguiente capítulo, dedicado al análisis de las relaciones entre la revista *Caras y caretas* y los films contemporáneos, revisa este tema desde un ángulo distinto. Aquí, la realidad aparece transfigurada en espectáculo. La relectura de Guy Debord<sup>7</sup> que guía estos pasajes resulta fundamental en tanto anticipa una tendencia que eclosionará varias décadas más tarde. En esta nueva vertiente de la superposición emerge todo el andamiaje de procedimientos que la fotografía venía desarrollando desde el siglo XIX y que el cine no tardó en recobrar. “Si el realismo fotográfico permitía confundir el mundo y su representación, entonces todo en ese

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 136.

<sup>6</sup> Ibid., p. 158.

<sup>7</sup> DEBORD, Guy *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca, 2008 [1967].

mundo era susceptible de convertirse en espectáculo”<sup>8</sup>. Las falsas actualidades, los acontecimientos extraordinarios (como los incendios o los salvatajes), las reconstrucciones policiales y otros tantos temas que la revista compartió con el temprano cine nacional se desempeñan como fundamentos de una cultura visual que impartía saberes comunes a un pueblo extremadamente heterogéneo como el del conglomerado inmigratorio de principios de siglo.

El último capítulo analiza comparativamente la labor de Horacio Coppola dentro de ambas disciplinas. Explicitada desde el mismo título que abre este apartado aparece nuevamente la idea de doble exposición que caracteriza la totalidad del libro. Más que como un epítome de la Buenos Aires vanguardista de los años treinta, a la autora le interesa revisar la conjugación entre modernidad y tradición que se establece en la producción fotográfica de este artista-faro y que su cine recupera y multiplica. El espectador modelo y las contradicciones pretéritas han cambiado (ya no se trata de educar a la nación floreciente o de homogeneizar a una cultura eminentemente heterogénea); sin embargo, la aparición de la vanguardia y su activación en términos locales provocan nuevas superposiciones. A su vez, aquí la relación ya no es necesariamente directa de un medio al otro (de la fotografía al cine) sino que este vínculo se manifiesta a través de una mayor paridad y en algunos casos se invierte (en este sentido, resulta sumamente interesante detenerse en la interpretación efectuada sobre la cultura cinematográfica de Horacio Coppola vinculada con su participación como fundador del primer cine club argentino). Más que una contradicción entre lo moderno y lo arcaico, en la fotografía y el cine de este artista aparece una idea de síntesis, de condensación de elementos (una vez más, de “dobles exposiciones”) que cierra el libro mostrando, al mismo tiempo, su reverso culto y con pretensiones cosmopolitas que, no obstante, deja entrever el arrabal y la pampa como horizontes que pautan sus mutaciones.

Como un último juicio a este trabajo señero considero necesario remarcar lo que, según creo, constituye uno de los principales valores del libro. Haciendo de la repetición un vicio, dicho mérito tiene que ver con la hipótesis de pensar a *De la foto al fotograma* como un conglomerado basado en la “doble exposición”: en la escritura de Andrea Cuarterolo, en su pensamiento sobre lo nacional y sobre su objeto en particular, confluye la erudición (no casualmente la enorme mayoría de sus textos de referencia están en otras lenguas,

---

<sup>8</sup> CUARTEROLO, *op. cit.*, p. 221.

prolijamente traducidos y detallados) con la voluntad de construcción amena, en muchos casos narrativa, que posibilita que un lector “no iniciado” se acerque a estas páginas. El texto funciona, entonces, como una exploración sobre un terreno poco transitado y al mismo tiempo como una suerte de novela por entregas de lo que fue la historia cultural de los años de formación de la identidad argentina.

### Referencias bibliográficas

- CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Ediciones CdF, 2013.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca, 2008 [1967].
- GAUDREAU, André. “Por un desarrollo de las formas artísticas del cine”, *Archivos de la Filmoteca*, nro. 13, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992, pp. 30-44.
- MICCICHÈ, Lino. “Teorías y poéticas del Nuevo Cine”, en José Enrique Monterde y Esteve Riambau (eds.) *Historia General del cine, Vol. XI, Los nuevos cines*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 15-40.

---

**Fecha de recepción:** 30 de noviembre de 2015

**Fecha de aceptación:** 10 de diciembre de 2015

#### Para citar esta reseña:

SALA, Jorge. “Sobre Cuarterolo, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 224-229. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/19>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Jorge Sala** es Jefe de Trabajos Prácticos de la materia *Historia del cine universal* de la carrera de Artes (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Fue becario doctoral del CONICET y de la Universidad de Buenos Aires. Su tesis doctoral, en proceso de evaluación, estudia los intercambios existentes entre el teatro y el cine argentinos de los sesenta. Es miembro del Grupo CiyNE y del GETEA. E-mail: [jorgesala82@hotmail.com](mailto:jorgesala82@hotmail.com)

**Sobre Iturriaga, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya***

Santiago: LOM, 2015, 321 pp., ISBN  
978-956-00-0621-9

José Miguel Palacios \*

**E**l título de este libro de Jorge Iturriaga deja poco espacio para la duda. Contiene una promesa narrativa (la elaboración histórica de un proceso) y un marco temporal definido (que se abre con la aparición de las primeras salas regulares de cine, y cuyo cierre coincide con la sonorización y la incipiente dominación de las pantallas chilenas por el cine estadounidense). Queda claro que Iturriaga no pretende hacer una historia nacional del cine silente (su objeto de estudio no es en ningún caso el “cine chileno”) sino algo más complejo y difuso: la “masificación” del fenómeno cultural cinematográfico en Chile, proceso que debe asociarse “con una esfera de agentes plurales y públicos diferenciados”.<sup>1</sup> En relación a esta idea que atravesará el soporte metodológico del libro, el título contiene una tesis implícita: que en dicha masificación, de esa pluralidad de “agentes sociales”, los sectores populares jugaron un rol fundamental.

La extensa sección de epígrafes pone en escena a dichos agentes y al conflicto. Se dan cita allí la fascinación popular por el espectáculo cinematográfico, los recelos de la élite frente a un aparato que somete “al sistema nervioso a una torsión violenta de efectos siempre funestos”,<sup>2</sup> las críticas moralistas, el rechazo de los intelectuales a dicha moralina, el razonamiento de los obreros iquiqueños al adquirir un biógrafo “a fin de



<sup>1</sup> ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM, 2015, p. 20.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 15.

tener más medios de educación y propaganda”,<sup>3</sup> el discurso de los empresarios, el marco legal de los censores, la reivindicación de una cultura arrabalera y las ansiedades por la llegada del sonoro. ¿Qué sería el cine si no el entramado de esos múltiples agentes? “Un complejo económico-social-cultural-político [...] conformado por distribuidores, exhibidores, públicos, discursos culturales-políticos y marcos legales”.<sup>4</sup> A esta red socio-discursiva Iturriaga la denomina una “esfera social”, en una deuda con ese texto fundamental, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (1991), donde Miriam Hansen argumentaba que el cine construía “esferas públicas alternativas”.<sup>5</sup> La pregunta central que se abre, entonces, tiene que ver con el tipo de interacciones que se establecen entre los distintos agentes de este complejo llamado cine. En palabras simples: ¿cómo se construyó la esfera social cinematográfica en el Chile de comienzos del siglo XX?

La respuesta corta (expuesta en la introducción y reiterada bajo la forma de preguntas retóricas en el epílogo) se resume en la oposición entre las clases populares y las élites, entre la “revolución” producida por la convergencia “entre sectores sociales expansivos y prácticas comerciales abiertas”<sup>6</sup> y la “contrarrevolución” de la élites locales que buscaron “disolver, arrinconar o neutralizar esta esfera cinematográfica, mediante instrumentos represivos pero también a través de canales de cooptación”.<sup>7</sup> El deseo de contar una historia social “desde abajo” aparece a veces como una suerte de camisa de fuerza metodológica que reduce el conflicto a una lucha entre plebe y élite. Por suerte, la respuesta larga, desarrollada en los cuatro capítulos del libro, es mucho menos esquemática y más compleja, rica en anécdotas, datos, y análisis de los principales documentos a los que el autor recurre: “revistas teatrales y cinematográficas (la voz de los agentes), prensa obrera (la voz de los sectores populares organizados), magazines y prensa oligárquica (la voz de la cultura dominante) y archivos municipales y ministeriales (la voz de la clase política)”.<sup>8</sup>

---

<sup>3</sup> *Ibíd.*

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 22.

<sup>5</sup> HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 2.

<sup>6</sup> ITURRIAGA, *op. cit.*, p. 25.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 22 (en nota al pie n°9).

El primer capítulo, “El ‘flagelo’ cinematográfico, 1907-1914”, expone las bases del modelo comercial del cine, uno donde “explotadores de todo tipo no tendrían problema en montar exhibiciones regulares y a precios económicos”.<sup>9</sup> La regularidad de la exhibición asoma como clave en el fascinante caso estudio del biógrafo Kinora, que cambió la lógica del mercado al adecuar la oferta a la demanda, creando “nuevos consumidores” y posibilitando “otro horizonte de ganancias”. El Kinora no vendía “películas, ni siquiera programas, [...] sino sesiones cinematográficas siempre distintas”.<sup>10</sup> En definitiva, presentaba “un calendario prácticamente ininterrumpido de programas cinematográficos con al menos un par de funciones diarias (compuestas de tres secciones o tandas de una hora [...]), los siete días a la semana”.<sup>11</sup> Ayudaban a este panorama de sobreabundancia la cercanía con “uno de los mercados de mayor consumo cinematográfico en el mundo, Argentina”<sup>12</sup> y, sobre todo, la tierra de nadie que significaba la ausencia de un marco legal que regulara la propiedad intelectual en la actividad cinesca.<sup>13</sup>

El segundo capítulo se titula “Cercos y resistencias, 1914-1918” y relata las principales “ofensivas” que buscaron regular y ordenar la actividad cinematográfica: la censura (un cerco para los alquiladores de películas) y el reglamento municipal de teatros de 1915 (un cerco para los exhibidores). La censura previa (el capítulo anterior ya había hablado de esfuerzos incipientes, como el de la Liga de Damas Chilenas) estuvo “más cargada a lo político que a lo moral-sexual”,<sup>14</sup> lo que se resume en uno de los títulos para un apartado del capítulo: “El sexo se negocia. El orden público, no”.<sup>15</sup> Así, se establecieron, por

---

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 37.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 39.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 38.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 36.

<sup>13</sup> En este sentido, es de interés el debate suscitado por los usos de la frase “film d’art”—que pasó a denominar coloquialmente todas las películas de tema histórico o literario—confundida con “Le Film d’Art”—compañía productora parisina—. La Compañía Cinematográfica del Pacífico publicó una nota en *La Hoja Teatral*, en 1909, donde reclamaba que, al tener registrada la marca, ella era la única que podía usar ese título en Chile. Para Iturriaga, este reclamo resume un fenómeno más amplio: “una empresa apostando a apropiarse en exclusividad de algo que, por contrato, creía merecer; y por otra, una sociedad transformando un nombre propio, singular, en un concepto genérico, en algo de todos”. *Ibíd.*, p. 58.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 122.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 133.

ejemplo, “la necesidad de un permiso para exhibir imágenes de la clase alta local [...] y la exigencia de un desenlace castigador en las ficciones delictivas”.<sup>16</sup> Estas decisiones fueron celebradas por la prensa conservadora, aunque también fueron blanco de crítica. Varios actores, entre ellos intelectuales y escritores, advirtieron rápidamente que la censura hacía un daño inmenso a la “calidad” del espectáculo. Por otro lado, el reglamento municipal tenía como objetivo implícito “sacar a las carpas del centro de la ciudad y dejarlas fuera del negocio cinematográfico”, lo que Iturriaga califica como un gesto decididamente “anti-popular”.<sup>17</sup> Sin embargo, al pretender que las salas “fuesen lo que a partir de los años 40 se entendió por teatro”, se produjo un desfase “abismante” entre norma y realidad.<sup>18</sup> Como un efecto colateral, el autor menciona el surgimiento de las revistas cinematográficas, cuya aparición en la esfera social cinesca “debe entenderse, en gran parte, como respuesta empresarial al reglamento de teatros capitalinos y sus estrictas disposiciones”.<sup>19</sup>

Las revistas constituyen parte importante del foco del tercer capítulo, “Mediaciones e instituciones cinematográficas, 1918-1925”. Revistas como la prolífica *La Semana Cinematográfica*, fundada en mayo de 1918, tuvieron un rol clave como instrumentos de mediación, es decir, como modeladores de “agentes y roles en la esfera de la interacción social”, algo que Iturriaga considera, con justa razón, “crucial para el cine como cultura”: la “posibilidad de crear territorio autónomo al circuito comercial”.<sup>20</sup> El rol de las revistas en la influencia de las “estrellas”, tanto como productos como vehículos discursivos, es imposible de soslayar (al respecto, el capítulo contiene una discusión que refleja la conflictiva recepción local de una estrella como Francisca Bertini).<sup>21</sup> Dos contribuciones al marco regulatorio nacen en los años de postguerra: el impuesto a los espectáculos de 1924 y el Consejo de Censura Cinematográfica de 1925. El primero le plantó “un golpe a la subterrneidad de la actividad” y estableció “una barrera de entrada al negocio, al exigir

---

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 123.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, pp. 118-119.

<sup>18</sup> *Ibíd.*

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 127.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, pp. 150-151.

<sup>21</sup> Ver pp. 177-180.

al empresario cancelar una suma global al comienzo del ciclo impositivo”.<sup>22</sup> El segundo significó un triunfo conservador: “cumplía el objetivo de establecer un sistema de vigilancia total sobre la actividad cinematográfica”.<sup>23</sup>

El cuarto capítulo, “El poder cinematográfico, 1925-1932”, narra dos fenómenos interrelacionados. Por un lado, “la instalación y hegemonización del oligopolio estadounidense”.<sup>24</sup> Aquí se estudia, entre otros ámbitos, “el aumento del valor de las cintas importadas y el retroceso de los mercados intermedios de Argentina y Perú”.<sup>25</sup> En relación a los métodos de penetración estadounidense en Sudamérica,<sup>26</sup> se menciona la sorprendente *performance* comercial de la Paramount en Chile y, además, el influyente rol de la propaganda (para el jefe de dicha compañía, “las cintas no debían circular, sino “invadir”).<sup>27</sup> Por otro lado, el capítulo se aboca a la llegada del cine sonoro al país, relatando los conflictos culturales y económicos que el desarrollo tecnológico provocó. Con el sonoro desaparece parte del modelo de exhibición que había dominado hasta entonces, puesto que “el exhibidor perdió facultades centrales que le eran propias, como incluir música en vivo, recortar escenas”, ajustar la velocidad de proyección, etc.<sup>28</sup> Y aparece, a su vez, una disputa cultural e idiomática con ribetes estéticos, a partir de técnicas de doblaje y subtulado. Uniendo ambos cabos, dominación del mercado por las compañías estadounidenses y desarrollo tecnológico, podemos apreciar la emergencia de “críticas a las pantallas hegemónicas [...], a favor de la defensa y construcción de una cultura nacional”.<sup>29</sup>

En el epílogo, el autor retoma sus consideraciones iniciales y afirma que la intención del libro era “narrar una historia de empoderamiento popular”.<sup>30</sup> Cierra con preguntas más

---

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 191.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 200.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 206.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 209.

<sup>26</sup> Cuando menciona las alianzas entre las empresas cinematográficas y la máquina diplomática norteamericana, y el acercamiento de concesionarios locales (p. 143), Iturriaga marca su deuda con otro texto influyente: THOMPSON, Kristin. *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934*. London: BFI, 1985.

<sup>27</sup> ITURRIAGA, *op. cit.*, p. 218.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 252.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 221.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 271.

difíciles de responder: “Quiénes son, finalmente, los que mueven la cultura de masas, a diario y en terreno? [...] ¿Los propietarios o los participantes directos de la experiencia?”<sup>31</sup> Este binarismo, hay que reiterarlo, no da cuenta del entramado complejo socio-cultural que ha narrado el libro, irreducible a una lucha entre “arriba y abajo”. Si bien hay secciones donde la agencia social de la cultura plebeya es clara,<sup>32</sup> la “fortaleza de la cultura popular [...], que penetró hasta la médula una esfera mecánica moderna y supo resistir a innumerables embates “civilizatorios”,<sup>33</sup> no es igual de evidente. El problema, en todo caso, parece ser más de retórica y énfasis lingüístico, de insistencia en una tesis probada de antemano, que de análisis propiamente tal.

Para retomar el hilo de la complejidad histórica, y escapando de la estructura por capítulos propuesta por el autor, cabría mencionar tres elementos que permean cada uno de los apartados: el marco legal-institucional, los instrumentos de mediación y la sala como lugar de exhibición y de encuentro. Las formas en que estos elementos interactúan determina la conformación, siempre cambiante, de una esfera social cinematográfica, o mejor dicho, de una esfera social producida por el entramado cultural del cine. Esa es, en última instancia, la historia que aquí se relata. En ella, la sala de exhibición, como espacio concreto y también como metáfora, es más relevante que el conflicto entre plebe y élite, pues es en la sala donde “el esquema pantalla-espectador” se convierte “en un verdadero campo de batalla”,<sup>34</sup> idea fundamental (y quizá poco desarrollada por el autor), sobre la cual habría que seguir investigando.

Exceptuando las aseveraciones algo exageradas de la introducción y conclusión, la narrativa propuesta por Iturriaga se mueve con sofisticación entre la historia económica, el análisis del discurso, la recopilación exhaustiva de variadas fuentes y archivos, la inferencia a partir de datos y cifras, y el estudio de géneros como el melodrama. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932* viene a sumarse al emergente campo de los estudios de cine en Chile (y al más incipiente campo aún de los estudios abocados a los años anteriores a 1940) y se convertirá,

---

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 273.

<sup>32</sup> Ver el apartado dedicado a los biógrafos obreros en las oficinas salitreras del norte del país, junto con el análisis de las publicaciones sobre el cine del periódico de Partido Obrero Socialista, pp. 66-74.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 33.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p. 153.

sin dudas, en referente obligado para investigadores, docentes y estudiantes. Presumo que el libro resonará también en el resto de América Latina y que abrirá preguntas para aquellos que apuestan por reflexionar sobre los diálogos y procesos históricos continentales, convencidos de que la historia del cine no puede encerrarse en los límites de un territorio nacional. En cuanto al campo de los estudios chilenos, este proyecto conversa con varios estudios previos.<sup>35</sup> Sin embargo, el aporte de Iturriaga es único. Hasta hoy, el guante lanzado por el proyecto de la Nueva Historiografía<sup>36</sup> del cine a mediados de los años ochenta, no había sido recogido por estos lares. En buena hora el autor ha investigado al cine como una institución social, cultural y económica.

Este libro, espero, servirá también para que reflexionemos sobre los métodos que utilizamos y las limitaciones de nuestras aproximaciones disciplinarias. Podría reprochársele un mayor encuentro entre teoría y práctica, à la Hansen, pero ella estaba estudiando un fenómeno particular: la espectaduría. Son, en última instancia, las preguntas históricas las que determinan los métodos que usamos para responderlas. Aquí el autor se ha preguntado: ¿qué es y cómo se desarrolla una esfera social cinematográfica? ¿Qué fuerzas interactúan en ella y de qué manera? En sus respuestas, Jorge Iturriaga ha elaborado una historia social del cine en Chile en las primeras décadas del siglo XX, nada más ni nada menos.

### Referencias bibliográficas

BONGERS, Wolfgang, María José Torrealba y Ximena Vergara. *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile 1908-1940*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.

---

<sup>35</sup> Por ejemplo, varios artículos de Mónica Villarroel, entre ellos, “Modernidad y nación en el documental chileno silente”, y la colección *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile 1908-1940*, editada por Wolfgang Bongers, María José Torrealba y Ximena Vergara.

<sup>36</sup> Por “Nueva Historiografía” (a veces referida como “New Historiography” o “New Film Historicism”) entendemos una forma de concebir la historia y la teoría del cine que buscaba cuestionar la primacía del objeto cinematográfico, de los autores y cánones, y cambiar el foco hacia las múltiples relaciones entre estéticas y narrativas cinematográficas, tecnología, organización económico-industrial, prácticas de exhibición y distribución, etc. Sus exponentes principales, entre otros, fueron Richard Allen, Douglas Gomery, Thomas Elsaesser, Tom Gunning, Noël Burch, Kristin Thompson, Janet Staiger y Charles Musser. Ver HANSEN, Miriam, p. 5 y DE VALCK, Marijke, p. 20.

- DE VALCKE, Marijke. *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM, 2015.
- THOMPSON, Kristin. *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934*. London: BFI, 1985.
- VILLARROEL, Mónica. “Modernidad y nación en el documental chileno silente”. En: *Imagofagia* N° 8, 2013, pp. 1-25.

---

**Fecha de recepción:** 30 de noviembre de 2015

**Fecha de aceptación:** 15 de diciembre de 2015

**Para citar esta reseña:**

PALACIOS, José Miguel. “Sobre Iturriaga, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 230-237. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/21>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **José Miguel Palacios** es candidato a doctor en Estudios de Cine en la New York University, donde escribe una tesis tentativamente titulada *Exilio, solidaridad y memoria: cine chileno 1973-2013*. Ha publicado artículos en las colecciones *Cinematic Homecomings: Exile and Return in Transnational Cinema* (Bloomsbury, 2015), *New Documentaries in Latin America* (Palgrave, 2014), *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (LOM, 2013), y en las revistas *La Fuga* y *Comunicación y Medios*. Ocasionalmente, escribe crítica de cine para *The Brooklyn Rail* y reseñas de arte contemporáneo para *Artishock*. Como docente, ha dictado cursos sobre historia y teoría del cine en la Universidad Alberto Hurtado (Santiago, Chile) y en la New York University. Fue becario del New York Council for the Humanities durante el año 2014-2015. E-mail: [jpd390@nyu.edu](mailto:jpd390@nyu.edu).

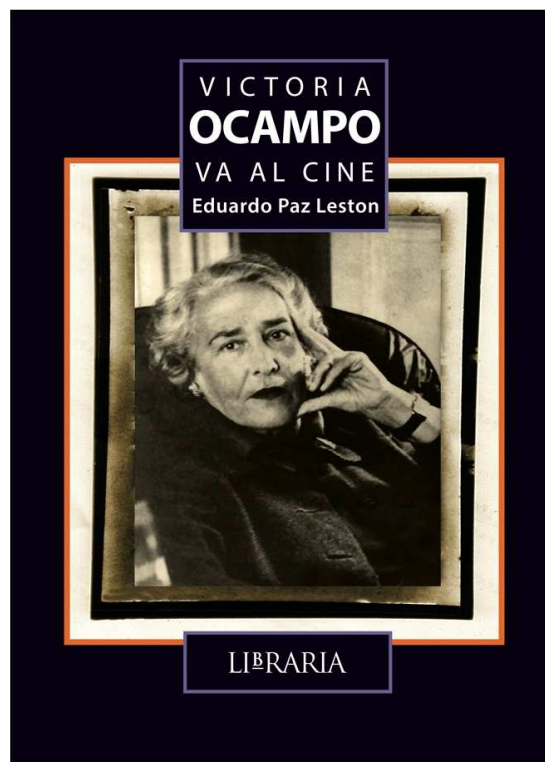
**Sobre Paz Leston, Eduardo,  
*Victoria Ocampo va al cine***

Buenos Aires: Librería, 2015, 136 pp.,  
ISBN 978-987-3754-02-9

Mariana Amieva\*

Como parte de la colección "Los escritores van al cine", el libro de Eduardo Paz Leston se propone una suerte de reescritura de la biografía de Victoria Ocampo, atravesada por su relación diversa y prolífica con el cine. Esta colección, integrada por libros dedicados a Adolfo Bioy Casares, Roberto Arlt y Jorge Luis Borges, retoma una idea de Hanns Zischler y su libro *Kafka va al cine* (1996), que plantea un punto de partida por demás interesante. Se busca encontrar las formas en las que el cine participa de la construcción de subjetividades y hacer visibles esos entramados complejos en los que este se vuelve una parte indisoluble de la biografía de ciertos escritores. En su conjunto, esta colección consigue también dar cuenta de una historia del cine desde la recepción y hacer hincapié en aspectos de la misma que ameritan múltiples abordajes. El tono del libro permite, además, diversificar las lecturas, reconocernos como espectadores y entender los modos de inscripción del cine en nuestras vidas.

*Ocampo va al cine* nos demanda una lectura empática con su objeto y, más que una mirada analítica, nos propone acercarnos a esta biografía desde la curiosidad y, en parte, la sorpresa. El libro se estructura a partir de temas que el autor identifica como centrales para pensar la relación entre Ocampo, el cine y el contexto: así el libro recorre, capítulo tras capítulo, la línea cronológica organizadora del conjunto.



El capítulo inicial pretende justificar el interés vocacional de Ocampo por el cine y las artes escénicas en general. Para ello aborda la gestación de la revista *Sur*, el lugar que ocupa la crítica de cine en la revista y su propia participación como crítica: su relación con Sergei Eisenstein, su gusto por el realismo -en especial los filmes de Robert Flaherty y el neorrealismo italiano- y sus reticencias por el cine *qualité* francés. Refiere, luego, a su preocupación por la “fidelidad” de los filmes a los textos literarios de los que parten (evidente en su interés por las adaptaciones de Shakespeare), su toma de posición personal respecto a ciertas películas (a partir del caso de *Lawrence de Arabia*) y su mirada bastante crítica y, en algún aspecto normativa, sobre el cine argentino. El capítulo final trata de los últimos años de su vida.

Este relato, que avanza en la biografía a los saltos, parte de anécdotas y acontecimientos sobre las relaciones de la protagonista con el cine. El tono es el de una crónica, cual relato de un viajero muy conocedor de la biografía de Ocampo y, en parte, resulta evidente que está escrito desde una posición llena de cariño y admiración por la protagonista: sentimos por momentos que se trata de protegerla, que se nos invita a entenderla.

Dentro de este marco nos preocupa resaltar algunos aspectos significativos de esta versión de Ocampo cinéfila. La estirpe aristocrática descrita en el primer capítulo, con todo ese linaje noble y su formación elitista, suena como un eco, por momentos, de la seguridad que lleva al personaje a sentirse protagonista de las circunstancias que experimenta. En este sentido resulta sorprendente, por la soltura y la naturalidad, la forma en que Ocampo establece (o busca establecer) contactos personales con muchas de las celebridades que admira. El profuso listado de personalidades con quienes mantiene vínculos directos, muestra la importancia que tuvo su figura en la época y sirve para poner en contexto al personaje. Paz Leston destaca, entre otras, la amistad de Victoria con Sergei Einsenstein, a quien conoció en Nueva York. Con el director ruso la argentina mantuvo una correspondencia muy valiosa, sea como fuente para entender el tránsito del director soviético por EEUU y su malogrado paso por México, como también las estrategias usadas en el ámbito cinematográfico para conseguir financiamientos. La amistad con Einsenstein funciona, además, como ejemplo de la relación que ella misma establece con el cine: el intento, durante toda su vida adulta, de formar parte de algún

proceso productivo y, en definitiva, la superación constante del lugar de espectadora. Una búsqueda exitosa en el campo literario, con la revista *Sur*, pero frustrada en relación al cine.

Pero tal vez para entender estos vínculos personales, resulte oportuno comentar su relación con Vittorio De Sica, director que admiraba y cuya obra había reseñado elogiosamente en *Sur*. Paz Leston cita un fragmento muy elocuente de la revista:

Me entusiasmaron sus películas (las que hacía en colaboración con Zavattini). Tuvimos conversaciones en Roma, luego en Buenos Aires (llegó aquí por unos pocos días). Parecía interesado, pero sin tiempo disponible. A mí me faltaban los medios económicos para que mis ofrecimientos fueran convincentes (el cine exige mucho dinero). El proyecto largamente acariciado (por mí) quedó en nada, pese a la buena voluntad de De Sica y sobre todo de Zavattini que era mi aliado (una persona encantadora). (pp. 64-65)

Otro dato que no deja de producirnos sorpresa es la pequeña batalla que ella entabla en ocasión del estreno de *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962) Desde las páginas de *Sur*, y en otras publicaciones, cuestiona minuciosamente la película de David Lean por no apegarse a la historia en primera persona de Sir Lawrence y por falsear los hechos. No analiza el film más que en relación a la historia que lo origina. Lo interesante es que su especial encono se justifica a partir de su amistad con el propio Lawrence quien, a su vez, estaba en litigios con Lean.

A esta particularidad de la relación entre Ocampo y el cine se le suma otra no menos estimulante. Paz Leston nos presenta un personaje que está acostumbrado a plantear sus propias reglas y manejarse por fuera de los dictados convencionales. Su manera de escribir sobre cine parece manifestarse en esa dirección: su desparpajo es propio de las personas que no esperan las validaciones de los otros y su estilo no teme el uso de la primera persona o comentarios que podrían ser considerados cursis. Ocampo habla desde los sentimientos, desde lo emotivo, adjetiva todo el tiempo, juzga de forma terminante y, como bien señala Edgardo Cozarinsky en la contratapa del libro, hace explícita una carga erótica muy significativa a la hora de ponderar las virtudes de los actores, que reconoce como claros objetos de deseo. Tal vez la cita más significativa sobre

el tema sea la descripción de Marlon Brando en la versión teatral de *Un tranvía llamado deseo*, como “una antorcha de carne” (p. 18). Esta mirada también está presente en la polémica que entabla con Jorge Luis Borges en su nota “Divergencias”. Allí cuestiona al escritor su desdén por el cine comercial norteamericano al que, si bien admite como sensiblero, reconoce cualidades a destacar, como algunas actuaciones notables o cierto valor educativo para al público juvenil (pp. 41-42).

Ocampo habla desde un lugar que, si bien hoy parece convalidar obras canonizadas, en aquel momento revelaba sus peculiaridades. A partir del recorrido que propone Paz Leston, se da a entender cierta predilección por lo que podríamos llamar un realismo de corte baziniano: expresiones de esto son sus comentarios sobre *Hombres de Aran* (*Man of Aran*, Robert Flaherty, 1934), las películas neorrealistas y el cine de Jean Renoir. En otros momentos ese sesgo se desvanece con miradas que contradicen sus posiciones, algo que termina de esbozar el retrato de un personaje que no se deja encuadrar fácilmente.

A pesar de la cuantiosa documentación utilizada, *Victoria Ocampo va al cine* presenta la información de forma algo desordenada, algunas de las argumentaciones desarrolladas no logran quedar debidamente fundamentadas y ciertos saltos temporales dificultan la ubicación de ciertos episodios en la vida de Ocampo. Ejemplo de ello es la supuesta importancia que, se declara, ella otorgaría a la imagen cinematográfica; idea que se contradice con las múltiples fuentes consignadas, donde se nota, como ya mencionamos, una especial preocupación por la fidelidad al texto literario, la valoración de lo espectacular en el cine (como forma de representación, de actuación o de diseño de producción) y el rol del contexto como justificación crítica –el caso de *Stromboli* (Roberto Rossellini 1950) es muy elocuente al respecto–. Todos elementos que Ocampo privilegia por encima de la pura imagen cinematográfica.

Tal vez, las elecciones de Paz Leston se puedan comprender dentro de esa mirada cariñosa que le dedica a Ocampo y que termina generando argumentos que suenan algo ingenuos. En especial, la referencia al notable conocimiento, y de primera mano, de las artes mayores, como algo que habilitaría a esta intelectual a juzgar, de manera privilegiada, el “nuevo arte” (la idea está muy presente, por ejemplo, en el capítulo 6

“Shakespeare & Cía”). En otro orden, pero con la misma justificación “cariñosa”, se explica la anécdota referida hacia el final del libro, donde se ve a Ocampo embarcada en un proyecto de realización, ambientado en el pasado argentino y en su propia historia familiar, que hace llegar a Luchino Visconti. En este caso, el rechazo de Visconti está justificado, en el libro, por la enfermedad del director y no por lo improbable de la propuesta.

En su conjunto, el libro genera un retrato coherente con la descripción de la propia Ocampo trazada en las primeras líneas: la de una personalidad muy fuerte que invade todo. Nunca hay distancia entre ella y el tema que la involucra. La historia de Victoria Ocampo y el cine es una historia que se escribe en primera persona.

### Referencias bibliográficas

- PAZ LESTON, Eduardo. *Victoria Ocampo va al cine*. Buenos Aires: Librería, 2015.
- ZISCHLER, Hanns. *Kafka geht ins Kino*. Hamburgo: Rowohlt Verlag [*Kafka va al cine*. Barcelona: Ed. Minúscula, 2008]

---

**Fecha de recepción:** 30 de noviembre de 2015

**Fecha de aceptación:** 15 de diciembre de 2015

#### Para citar esta reseña:

AMIEVA, Mariana. “Sobre Paz Leston, Eduardo. *Victoria Ocampo va al cine*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 238-242. Disponible en: < <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/29>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Mariana Amieva** es profesora en Historia, miembro del Grupo de Estudios Audiovisuales (EI/CSIC-UDELAR) y directora de la *Revista 33 cines*.



# DOCUMENTOS



# Otras “vivomatografías”

## Los editoriales de las primeras revistas de cine latinoamericanas

Andrea Cuarterolo y Georgina Torello\*



**E**ntendida como espacio para la divulgación de fuentes primarias, la sección Documentos optó, para la primera entrega, por la *mise en abyme*. Más que centrarse en la divulgación del *objeto en sí* (artículo, crítica, reseña o programa de mano), como hará en los próximos números, por esta vez se aboca al rescate de algo menos tangible. Se trata de los objetivos, *agendas* y fantasías que periodistas y empresarios -y en algunos casos, incluso intelectuales- dejaron por escrito en los editoriales de las primeras revistas especializadas del continente. Se quiere dar cuenta a nivel epidérmico (se queda en esos primeros editoriales, sin dar datos, por ejemplo, sobre la duración posterior de cada revista y, menos aún, documentos que prueben el cumplimiento, o no, de las promesas hechas), del papel que la palabra escrita jugó, desde temprano, en relación a la producción cinematográfica, al mercado, a la construcción de

públicos diversos y, por supuesto, al pensamiento crítico. Huelga decir que el material aquí recuperado (proveniente de Argentina, Brasil, Chile y Uruguay) es sólo una mínima muestra, arbitraria y hasta tardía, de la producción hemerográfica latinoamericana sobre cine, en verdad muy amplia: basta citar, entre muchos posibles ejemplos, las colombianas *Cinematógrafo* (1908) y *El Olympia* (1913)<sup>1</sup> o *Cuba cinematográfica* (1912- 1914)<sup>2</sup>. La pérdida de estos materiales o su extremadamente difícil acceso justifican, en parte, esta falta inicial (la idea es, en próximas entregas, recuperar otros).

Sea como fuere, estos editoriales ofrecen varias entradas a los investigadores de cine silente. Una de ellas involucra el uso de la tipografía, el diseño gráfico, el dibujo y la fotografía para reforzar su mensaje. La más suculenta toca a las declaraciones de principios de especificidad y autonomía. En el medio están la adherencia a los gremios de cine, el cuestionamiento a las estrategias de propaganda, la búsqueda de legitimación del cine como arte, entre otras. Finalmente, la concomitancia en esas primeras páginas, de los editoriales con notas y avisos extranjeros, explicita ciertas hegemonías foráneas y las respuestas, más o menos autónomas, que las revistas dieron a aquellas “invasiones” de mercado.

La lectura conjunta de estos textos ofrece, además, continuidades que enlazan cada emprendimiento nacional al contexto más amplio del Cono Sur y, podemos imaginar, al resto del continente. Con este gesto inaugural, *Vivomatografías* pretende conectarse con las revistas especializadas que la precedieron: aquellas estaban conformando un campo; esta pretende rescatarlo del olvido para analizarlo desde el presente.

---

<sup>1</sup> Véase TORRES, Rito Alberto. “Las primeras narraciones en soporte fotoquímico”. En Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/239.htm>. *Cinematógrafo* incluía una sección de cine, pero no era, señala Torres, una publicación especializada: interesa aquí porque su fecha de publicación coincide, a nivel mundial, con el surgimiento de las primeras revistas sobre cine.

<sup>2</sup> Véase RODRÍGUEZ, Raúl. *El cine silente en Cuba*. La Habana: Letras cubanas, 1992, p. 221.

# La semana cinematográfica

Santiago, Chile

Año 1. Nro. 1, 9 de mayo de 1918. Biblioteca Nacional de Chile

Año 1	Santiago de Chile, 9 de Mayo de 1918	Núm. 1
-------	--------------------------------------	--------

---



# LA SEMANA



# CINEMATOGRAFICA

---

Directora y propietaria: LUCILA AZAGRA. - Correspondencia a Casilla 2289

---

## NUESTRA REVISTA

**E**STE semanario, exclusivamente cinematográfico, viene a llenar una verdadera necesidad: la de tener al público aficionado al cinematógrafo, al corriente de cuáles son los mejores espectáculos de este género que se dan hoy día en la capital.

Los progresos del biógrafo hacen hoy indispensable una publicación de esta especie, completamente independiente, que no tenga vínculo alguno con los teatros ni con las casas importadoras o productoras de películas y que pueda informar al público con toda imparcialidad y oportunidad, a fin de que esté en situación de seleccionar sin dificultad sus espectáculos.

Hoy día el público no sabe en realidad qué cintas le conviene ver ni cuáles

evitar. Para ello no tiene otro guía que la réclame de los empresarios, que, naturalmente, están en la obligación de alabar todas sus películas. Con LA SEMANA CINEMATOGRAFICA, el público estará en aptitud de elegir por sí mismo lo que más le convenga.

Naturalmente, nuestra publicación no podrá llenar ampliamente su cometido desde el primer momento. Así, la publicación de los programas semanales de los biógrafos, por ejemplo, es un servicio difícil de establecer inmediatamente; pero poco a poco se irán salvando las dificultades hasta que LA SEMANA CINEMATOGRAFICA pueda realizar completamente el programa que se propone su Dirección.

---

■ ▣ APARECERA TODOS LOS JUEVES ▣ ■



# Imparcial Film

Buenos Aires, Argentina

Año 1. Nro. 1, septiembre de 1918. Colección Georgina Torello

Año 1. Buenos Aires, Septiembre de 1918 N.º 1

---

*13* *20*

# Imparcial Film

*Revista Cinematográfica Argentina*

---

PUBLICACION QUINCENAL

---

## PRESENTACION

**L**egamos a la liza periodística sin adversarios y esperamos no tenerlos nunca entre las personas capaces de juzgar con equidad nuestras prédicas, que jamás han de ser personales, ni inspiradas en móviles que no sean caballerescos. La verdad y la serenidad nos han de inspirar en todo momento y ningún interés, grande o mezquino, logrará apartarnos de la ruta que nos hemos trazado, imparcial y lealmente.

“IMPARCIAL FILM” está redactada por personas que conocen bien sus deberes y han probado anteriormente que este programa será para ellas lo que para el soldado es la bandera: símbolo del deber. Conocemos en todos sus detalles no solo la industria cinematográfica, sino también lo que ella encierra de espectáculo artístico y aun a los hombres que contribuyen — como alquiladores o dueños de salones — a su triunfo, cada día más decisivo.

Los millares de habitués de los cines tendrán en nosotros una guía imparcial; un juez equitativo los empresarios y un enemigo los embaucadores o los que pretenden valerse de sus medios.

Consciente de todas las dificultades que a nuestra empresa puedan oponerse, abrigamos la esperanza de vencerlas, sin emplear otros medios que una independencia serena y una cultura de la cual serán jueces nuestros lectores.

---

## Informations for United States

**T**here is a great enthusiasm among the representatives managers of films to obtain the exclusive representation of the Paramount films, notwithstanding that the General Society declares to have prolonged the contract for one year more. There are several interested to obtain the representation; among others: Max Clücksman, the North and South American; Messrs. Sainz y Mai and another French representative, who looks like an Englishman, very sympathetic

and who does not loose his hopes to obtain this representation.

We have seen lately two very beautiful films of the Fox Co. like *Vindication* and *The hen of the golden eggs*, but unfortunately two other films *Aladdin and his marvelous lamp* and *Stolen honor* were complete failures. This is a pity, because this firm has offered lately bad films in the best season (winter) and in this way risks to loose its good reputation.

There have been several complains because the Goldwyn opened its season with the film *Thais*, whose argument does not reach the results which one expected. We hope they will take a revenge soon.

The *Artercraft-Film* are not known here yet, and there is a great expectation about them.

The Argentine public is a decisive partisan of the North-American films and it is considered impossible that the European recover the place again; for that reason it is convenient to the producer to make films more interesting.

Firms which let films are since long ago always in great rivalry. Two of these firms are on accord and don't let the films to biographers, which play films from other firms. In the meantime, other productive firms have opened several branches in our country which is the general market for the south of the continent.

The American Government not having accorded the required shippment license for July, the remision of films has been delayed and consequently the Firms have been considerably alarmed.

Mr. Ryan, manager of the “Fox-branch in Argentine-brought with him all this year's production.

With reference to Mr. Glücksmann, “live wise”, due to many causes, took measures at the right times, and feels at lose with his presents stock.

# Semanal Film

Montevideo, Uruguay

Año 1. Nro. 1, 18 de septiembre de 1920. Colección Georgina Torello

## SEMANAL FILM

REVISTA ILUSTRADA DE CINEMATOGRAFÍA Y AVENTURAS POLICIALES

Año I | MONTEVIDEO, 18 DE SEPTIEMBRE DE 1920 | Núm. 1

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:  
**FLORIDA, 1528**  
(IMPRESA LATINA)  
TELÉFONOS:  
LA URUGUAYA, 1599 (CENTRAL)  
Y LA COOPERATIVA

### NOTAS Y COMENTARIOS

**OUVERTURE**

El ambiente, es propicio incuestionablemente, al arte silencioso...

El público, da marcada preferencia al Cine, sumando algunos miles las personas que son habituales de todos los días en los salones de nuestra capital. Tanta afluencia, requiera una revista, una publicación específica de la cinematografía, y la constatación de esa necesidad, nos movió a fundar "Semanal Film".

No venimos con promesas, sino con hechos.

Las dificultades que se nos presenten las solucionaremos a base de esfuerzo y tesón, pues entendemos que los hombres que triunfan son los que tienen constancia y voluntad, y de esto último, por fortuna, no carecemos.

"Semanal Film", sabrá estimular el favor del público para las buenas películas, y para cumplir mejor esta labor ha encontrado el sistema más conveniente y oportuno: publicar los argumentos de los films que se van a estrenar a fin de que el lector analice por sí mismo la obra antes de que sea reflejada en la pantalla y se cerciore ampliamente de sus bondades.

De este modo, el público será el único juez, de las producciones del Cine; pues tiene derecho a saber de antemano que es lo que se le ofrece en grandes y llamativos carteles.

Y dicho esto, vaya nuestro saludo para toda la prensa del Uruguay y especialmente para las publicaciones a fines de todo el Orbe.

mente son los más en vez, como quisiéramos, que fueran los menos. Una revista americana juzgaba muy severamente no hace mucho la manía de los títulos macabros, como "El siniestro enmascarado", "El antifaz Sangriento", "La mano diabólica", "Traición y muerte", "El Misterioso y diabólico huésped de la media noche", etc.

En realidad, la manía esta de los rimbombantes títulos nada significa para el éxito de los films. Un título bonito y apropiado al carácter del film, vale mucho más que toda la efectista sonoridad de uno de esos títulos que hemos citado. Y si hablamos de títulos de películas no debemos dejar en el tintero los títulos que es de uso gastarse en el rotulado de los episodios en las películas por series.

Nos tememos que el menor día se les agote el léxico.

**Los negocios del Cine...**

El Cinematógrafo ha tomado un incremento formidable en los últimos tiempos. Se señalan evidentes progresos en todo el mundo en negocios del cine, y como consecuencia de una demanda cada vez mayor, los precios suben hasta las nubes. Señalaban hace poco algunas publicaciones norteamericanas casos tan ilustrativos como el siguiente: "Un comprador para España, por insistir en comprar a la usanza europea de antes de la guerra, le ocurrió un percance que puede considerarse típico. Quiso adquirir una serie cuyo estreno se anunciaba para dentro de dos o tres meses. Le dieron precio. Quedó conforme, pero hizo incapie en examinar la cinta antes de cerrar la operación. Solo había listos tres episodios, le dijeron. Quiso verlos. Se le prometió enseñárselos sobre el lienzo a la semana siguiente. Llegó el día de la proyección, y, al terminar ésta, salió entusiasmado a firmar el contrato. Pero entonces el fotograma ya registraba un aumento de precio de \$ 2.500. Y lo más curioso es que cuando ya estaba dispuesto a pagarlos, el negocio se le escapó de las manos y lo obtuvo otra casa".

**Eso, no está bien.**

Los dueños de Biógrafos, están cada día más apremiados por los inspectores de espectáculos públicos, los cuales por esto o por lo otro, los multan un día sí y otro también. Uno de los grandes "delitos" de los biógrafistas, es el vender más localidades de lo que las ordenanzas permiten; pero ese mismo "delito" cometido diariamente en los tranvías, que es servicio público y de primera necesidad, no se castiga ni se apremia a las empresas para que se coloquen en una situación reglamentaria. Parece ser, que el Concejo Municipal quiere descargar los rayos de su omnipotencia contra la empresa propietaria del Cine Trianon por el cobro de multas, llegando hasta la amenaza de clausurar ese salón; pero nos parece que no se llegará a tanto, pues, podrían traer esas persecuciones y venganzas la razón fundamental para una asociación de dueños de Biógrafos y empresas alquiladoras, los que unidos solidariamente podrían luchar con ventaja en favor de sus intereses.

**La cuestión de los títulos**

UNA de la más curiosas y raras manías de los productores film, radica en que sus producciones fotodramáticas deben llevar necesariamente unos títulos apocalípticos, capaces de impresionar al público aficionado a lo melodramático en el cine, que desgraciada-

**EL SALÓN PREFERIDO DE LA ARISTOCRACIA MONTEVIDEANA 1-1**

## CINE DORÉ

**EXHIBE EL MEJOR PROGRAMA CINEMATOGRAFICO**

Todos los días, estrenos de las afamadas marcas «GOLD-WYN» - «ARTCRAFT» - «FOX STANDART» - «PARAMOUNT» - PROGRAMA RIALTO - «VITAGRAPH» (cortón azul) - «ROYALTY...»

Notable orquesta bajo la dirección del conocido maestro

**T. MUJICA**

Jueves selectos - Noches de grata sociabilidad...

VER: "DETRAS DE LA PUERTA"

# Cine Revista

Montevideo, Uruguay

Año 1. Nro. 1, 15 de febrero de 1922. Colección FR



## - - PRESENTACION - -

El gremio cinematográfico cuenta desde ahora con una nueva revista.

Por medio de esta publicación, estarán enterados constantemente los cinematografistas, de las actividades de las grandes productoras de films, pues publicaremos el movimiento en los "Studios", escribiendo de las obras que están en preparación, como de aquellas que están exhibiéndose con pleno éxito en los teatros de Estados Unidos.

Publicaremos también anécdotas del cine y la biografía de las nuevas artistas de la pantalla que más se destacan en el actual momento.

Publicaremos novelas cortas, basadas en el argumento de los films extraordinarios que la

empresa Max Glucksmann presente en la actual temporada. La actualidad cinematográfica local será tratada con gran amplitud.

Queremos contribuir al progreso del arte silencioso, haciendo por todos los medios que la afición al cine se extienda cada vez más.

El cine necesita que se le haga mucha propaganda, que se valoren constantemente sus méritos a fin de destruir el prejuicio que existe aún en nuestro medio, el que consiste en juzgar el arte cinematográfico como un espectáculo inferior.

En todas las grandes capitales del mundo, el cine está triunfando sobre los demás espectáculos.

Es un arte nuevo que está en camino de llegar a realizaciones artísticas superiores, insospechadas.

El arte silencioso es también uno de los instrumentos más aptos para intensificar la gran obra de cultura. Ilustra, al par que deleita y entretiene. Mientras el teatro hablado está forzado por la tiranía del escenario a estabilizar la acción, el cine es libre y lleva la acción desde un punto a otro del mundo, desde un medio a otro medio, reflejando en todos sus aspectos la vida tal cual es, sea en cuadros de alta belleza o en sus aspectos más trágicos y tristes.

Es el espectáculo que triunfa, y va a la conquista de un gran porvenir.

Esta nueva publicación, viene a ponerse al servicio del Nuevo Arte, dedicada por entero a la defensa del Cine.

## POR QUÉ "CIERTA PRENSA ATACA" A MAX GLUCKSMANN

Mientras se elevan más y más los valores morales y comerciales de *Max Glucksmann*, la caravana de los envidiosos y de los derrotados, ladra y ladra...

La acción de la envidia, y el derecho al pataleo de los vencidos, son una misma cosa.

Es muy justo que aquellos que no han podido llegar al sitial del triunfo, se desgañiten gritando sus iras contra el más afortunado, que es también el más fuerte y el más inteligente en casi todos los casos. El éxito de *Max Glucksmann*, contratando la marca más famosa del mundo, la célebre *Paramount*, ha encendido el fuego de la pasión y del odio en sus rivales vencidos y en aquellos otros que no se resignan nunca con el hecho de que alguien se eleve más alto que ellos.

Los triunfos sucesivos que en el mundo cinematográfico ha alcanzado *Max Glucksmann*, representando en la América del Sud a las mejores productoras de Estados Unidos, llenan de temor el apocado espíritu de sus rivales que, desde ya, se declaran impotentes para

luchar con un competidor más hábil y más fuerte.

En vez de sostener campañas periodísticas a base de calumnias y de intrigas, mejor harían los rivales de *Max Glucksmann*, de luchar honestamente por triunfar, que en el campo comercial como en todos los campos, la lucha noble no crea rencores ni genera odios.

La opinión pública, sigue de cerca la campaña periodística que en Buenos Aires vienen haciendo, sin éxito alguno, los diarios y revistas que cultivan la política del "aviso forzado".

Se adivina, tras las frases teatrales y las pomposas incitaciones a constituir un block contra *Max Glucksmann*, que la prensa que vive del "aviso forzado" ha hallado esta vez un filón explotable en la envidia y el despecho de ciertas empresas competidoras de *Max Glucksmann*, afanosas de crearle dificultades a su invencible rival. Tanto la opinión pública como el gremio cinematográfico, compren-

# Montevideo Film

## Montevideo, Uruguay

Año 1. Nro. 1, 20 de octubre de 1923. Colección Georgina Torello

**Montevideo**

**Film**

CINES SOCIALES TEATROS

Refacción y Administración  
ITUZAINGÓ 1590  
Teléf. Uruguaya 2106. Central  
Aparece el 1.º y 3.º  
martes de cada mes

Año I. Montevideo, Octubre 20 de 1923 Núm. 1

**cuatro palabras**

Y aquí tienen Vds., estimados lectores, a MONTEVIDEO FILM.

Esta revista que nace hoy con la esperanza legítima de una larga y tranquila vida, trae unas pretensiones que no son pequeñas, digámoslo a fuer de sinceros. Aspira nada menos que a constituirse en la lectura preferida del mundo femenino de nuestro medio.

No es pequeña la pretensión, pero MONTEVIDEO FILM trae consigo también la decisión de llenar sus páginas con temas que interesen a las damas en general y a las camitas en particular. No traerá jamás esos editoriales pesados que tan bien encajan en la primera plana de los grandes rotativos, ni se ocupará tampoco de política, como asimismo no dedicará espacio a los deportes masculinos ni al turf, a no ser sino para comentar alguna reunión desde el punto de vista social.

Substituirá en cambio, conversar con sus lectoras, respecto de modas, para tenerlas al corriente de cincuenta pequeños grandes detalles que contribuyen al triunfo de la mujer sobre el hombre, con las armas de la gracia y la distinción; establecerá una tribuna para que desde ella hable a la juventud la voz de la experiencia por boca de una viejecita que, aunque un tanto regañona, a veces, siempre tiene a flor de labios la palabra dulce y el consejo sano; informará y comentará las novedades teatrales del ambiente montevideano; se ocupará del movimiento social en

nuestra metrópoli, dedicando sitio de preferencia para una galería de las damas que, por su belleza y elegancia, triunfan en la alta sociedad montevideana, y para otra galería por la que desfilarán niños exclusivamente; y, por sobre todo —y de ahí el nombre de la revista— se ocupará preferentemente de temas cinematográficos.

Esta última será la característica esencial de MONTEVIDEO FILM. Conocida la simpatía de nuestras damas por la cinematografía, no es señal de optimismo predecir el éxito de esta revista, mediante la cual sus lectores se vincularán estrechamente con las más destacadas figuras de la pantalla, que hablarán en estas páginas, citando detalles interesantes de sus vidas privadas y confesando intimidades de verdadera interés. Por lo demás, MONTEVIDEO FILM comentará siempre las películas más interesantes que se exhiban en los cines montevideanos, las que también en estas páginas serán anunciadas previamente, adelantándose el argumento y características de las mismas.

Resumiendo, podemos repetir que MONTEVIDEO FILM está segura de ver colmados sus anhelos de constituirse en la lectura preferida de nuestro mundo femenino. Y ello no le impedirá, naturalmente, conquistar numerosos lectores en el sexo opuesto, porque la forma en que será confeccionada esta revista y el cuidado que siempre se pondrá al proceder a la elección del material, tendrá como consecuencia inmediata, un marcado interés que todos, sin distinción de sexos, pondrán de relieve a cada nueva aparición de MONTEVIDEO FILM.

El tiempo dirá cuán acertados estamos al hacer esta predicción.

**Un saludo**

Hecha la presentación que antecede, primer paso a que calzan las normas de la buena educación, MONTEVIDEO FILM considera un deber dedicar un saludo amable a todos los órganos de publicidad que constituyen la prensa nacional y extranjera. A todos ellos una expresión de afecto de quien en este momento toma ubicación en el no reducido grupo.

Editado por la  
EMPRESA NACIONAL DE PROPAGANDA

SUSCRIPCIÓN:  
Anual (adelantada) . \$ 2.00  
Semestral id. . . . 1.00

Número suelto . . . 0.10  
Número atras

# Cinearte

Río de Janeiro, Brasil

Año 1. Nro. 1, 3 de marzo de 1926. Biblioteca Jenny Klabin Segal

# Cinearte

ANNO I    ■ ■ ■ ■    3 — III — 1926    ■ ■ ■ ■    NUM. 1

Esta secção nada mais é do que a secção "Cinema Para todos", que ora ganha independência e passa a viver sôzinha, dos seus próprios recursos.

Traçar-lhe, pois, um programma, fóra superfluo.

O mesmo programma com que nasceu a alludida secção é que vem sendo mantido através todas as difficuldades, por longos annos, é o programma de "Cinearte".

"Para todos" em sua secção cinematographica pugnou sempre pelo interesses dos seus leitores, indifferente a quantas hostilidades (e foram muitas) pelo caminho iam lhe surgindo.

Travou duras pugnas, sustentou varias campanhas, victoriosas em sua maioria, triumphos que redundaram sempre em beneficio dos nossos leitores, daquelles que apreciam verdadeiramente o espectáculo cinematographico, dos que se interessam pelas cousas do cinema.

Relembra-las para que? Acaso valera a pena? Satisfizer-nos sempre a consciencia do dever cumprido sem nos



gloriar-mos dos resultados obtidos. Isso que faziamos, nas escasas paginas de uma revista consagrada a varios fins,

mos mantendo um estudo, algo severo ás vezes, sobre o que nos offercem importadores de films, agencias das productoras e por fim os exhibidores. Restabeleceremos varias das secções outr'ora existentes no "Cinema Para todos" e que a angustia de espaço fizera supprimir algumas dellas insistentemente reclamadas por nossos leitores.

Iremos creando outras secções á medida que o desenvolvimento de "Cinearte" o exigir.

Que nos auxilie o publico como até aqui tem feito e buscaremos retribuir-lhe a generosidade com o melhor dos nossos esforços para fazer uma revista digna delle.

O processo de impressão da nossa revista, inteiramente novo para o Brasil, é a demonstração mais clara de quanto estamos dispostos a fazer sem olhar nem medir sacrificios.

Ahi está o primeiro numero de "Cinearte".

Aos nossos amigos de tantos annos o entregamos.



com um programma que abrangia varios departamentos de publicidade, poderemos d'ora avante fazer nas paginas desta revista, consagrada exclusivamente á causa da cinematographia. Reunir dentro das paginas de "Cinearte" quanto interesse aos nossos leitores, secções amplas e variadas, contendo todos os informes uteis e agradaveis, hauridos aqui e fóra daqui, em todos os mercados que suprem de films o Brasil, é agora possivel: "Cinearte", será, é o que desejamos, a indispensavel leitura de todos os "fans" do Brasil.

Pugnamos sempre pelo saneamento dos programmas offercidos ao publico. Nosso zelo jamais se arrefeceu nem arrefecerá nesse sentido. Tal a razão da nossa secção de critica, tão malsinada pelos que não enxergam, pelos que não comprehendem o alto escopo que visa-



AS ULTIMAS GLORIAS..



# Vida teatral y cinematografía

Montevideo, Uruguay

Año 1. Nro. 1, 1 de junio de 1926. Sitio Publicaciones periódicas del Uruguay

Año 1 - Núm. 1 Montevideo, Junio 1. de 1926 Ejemplar \$ 0 05

# VIDA TEATRAL

## Y CINEMATOGRAFÍA

«Castigat ríendo mores»

DIRECTOR  
G. ROMEO FIORE

Aparece el 1.º y el 16 de cada mes  
Redacción y Administración: PARRA (INDIPENDENCIA N.º 321)

ADMINISTRADOR  
Carlos A. González

**Nuestro programa**

No puede ser menos modesto. No aspiramos a llenar ningún vacío —según frase hecha—, pero pretendemos conquistar un puesto dentro del movimiento artístico nacional.

Lo único modesto, es la presentación de esta hoja; pero también pretendemos elevarla cuanto antes y asegurarle una vida próspera y fecunda. Y no desmayaremos hasta haberlo conseguido.

Tendrá cabida en este periódico, toda suerte de comentarios, tejidos exclusivamente alrededor de las actividades teatrales, musicales y cinematográficas, pero sin pretender pontificar ni hacer trascendentalismo.

Queremos, en todo eso, seguir la leyenda latina «Castigat ríendo mores», y desde ya invitamos a nuestros lectores a que nos envíen sus colaboraciones. VIDA TEATRAL las acogerá gustosa en sus columnas, siempre que —oso sí— sean dignas de ella.

Entendemos decir con esto, que deben ser, ante todo, eufuamente escritas, y sus autores deben tener presente que la brevedad es una virtud y que esta publicación —aunque resulte a veces molesta para quienes merezcan un poco incómodamente su atención— no se pondrá jamás al servicio de bajas pasiones ni será vaciadero de la bilis o del despecho de nadie.

Hemos dicho que la brevedad es una virtud.

Manos a la obra, pues, ¡y siempre adelante!

**Nuestros Colaboradores**

VIDA TEATRAL, además de su cuerpo de redacción, cuenta con los siguientes prestigiosos colaboradores, todos ellos críticos teatrales, la mayoría de los cuales en actividad:

Ciro Scoseria, Crítico teatral de «El Día».

Rafael Conde, Crítico teatral de «Diario del Plata».

José Flores Sánchez, Crítico teatral de «El País».

José P. Blízen Ramírez, Crítico teatral de «El Plata».

Luis Torres Ginart, Crítico teatral de «El Bien Público».

Pedro Benoit, Crítico teatral de «Diario del Plata».

Angel Carotto, Crítico teatral de «La Razón».

Orosmán Moratorio.

Dr. Carlos Salvaño Campos.

Carlos María Princivalle.

**«La dama» y un crítico...**

Días pasados, el cronista teatral de «El Día» de la tarde pontificó en el cielo con motivo de la reposición por la compañía Olona de «La Dama de las Camelias», tildándola de obra sentimentaloidé y cursi.

Pero (y este pero es significativo), resulta que el mismo periódico ha resuelto publicar en folleto «La Dama», por cuyo motivo inundó sus páginas con cartelitos anunciadores de acontecimiento, y en los cuales por repetidas veces, ensalzó los valores de aquella obra del hijo de Dumas.

Hay dos modos de interpretar este hecho: o el cronista quedó definitivamente desautorizado, o lo que es peor, los directores del diario aceptan como placidos que su crítico teatral los llame florones, cursis, que es lo mismo que llamarles Rodríguez Acasuso.

**El telón del Yoista**

Antonio Saldías es un yoista inapachable. Esto lo saben desde los antiguos lectores de «La Novela Semanal», hasta la claqué del Uruguaya, que no pierda la oportunidad de darle gusto al director de la compañía de mostrarse al público.

El yoismo, es una debilidad del genio, que se caracteriza por la propensión de éste a exhibirse en cualquier parte y de cualquier modo; a denunciar su existencia por cualquier motivo y en donde caiga. ¿Que Ramírez se apunta un chiste que por casualidad hace reír? Pues aparece el yoista y dice orgullosamente:

—Señores, lo dirijo yo!

El tormento del yoista y del ególa

**Colón y el genio**

Los aparatos radiotelegráficos, sin distinción de sistema ni compañía, han vuelto a funcionar con el fin de enterarnos de que a Colón lo están tomando de nuevo para la nacionalidad. Esta vez se nos dice que el inmortal navegante es pontevedrés. Sólo eso faltaba a la larga lista de lugares de nacimiento que se le han atribuido, lo que prueba que Cristóbal Colón es universal. Ya se ha dicho que el genio no tiene nacionalidad; es, pues, universal, y como Colón es un genio, es inútil investigar dónde nació.

¿Qué nos importa saber, por ejemplo, dónde nació Valcibí?

# Cine Gráfico

Buenos Aires, Argentina

Año 1. Nro. 1, 23 de noviembre de 1927. Colección Georgina Torello



PUBLICADO POR "EDITORIAL EL ALMA QUE CANTA"  
SALE TODOS LOS MIERCOLES

<p><b>Dirección y Administración:</b> <b>RECONQUISTA, 375</b> U. T. 31-3812, Retiro</p>	<p>Director: VICENTE BUCHIERI Secretario de Redacción: R. AVALLONE</p>	<p>Subscripción anual: Capital e Interior . . . \$ 7.— Exterior . . . oro „ 3.50</p>
---	--	--

---

Año IBuenos Aires, 23 Noviembre de 1927Núm. 1



En la vida de **CLARA BOW**, la hermosa y simpática estrella, los patos juegan un papel importante que por momentos revistió un carácter casi sagrado. Nació en una estancia que se denominaba "Los patos", el día de San Jorge, patrono de las mangas aves de corral que tan familiares nos son a nosotros los criollos. El día de su primera comunión sufrió un desmayo a consecuencia de un alboroto de patos en el corral de su casita de Hollywood. Sueña a menudo con ellos y tiene gran afición por sus costumbres. Un pato le salvó la vida una vez en una carretera de los suburbios de Nueva York y para finalizar basta decir que es hija de un hombre que no tenía un cobre y está a punto de casarse con un barón que posee 6 millones de dólares, lo que es una idea de la buena suerte que le dan los patos, como que le han herido de un modo semejante

## Y aquí estamos...

⊗

**FIRMES** en la brecha. Animados por los mejores propósitos. No a engrosar el número de las publicaciones existentes, sino a llenar una necesidad cada día más sensible en nuestro ambiente. A poco que se analice se advertirá la ausencia de un órgano periodístico que dedique particular atención a todo lo que a la escena muda se refiera.

Y a eso venimos.

**CINE GRAFICO** será una publicación moral, selecta y amena. Verdadero exponente del periodismo moderno abundará en notas gráficas, vale decir, escenas de las películas de más éxito, fotografías de las estrellas más conocidas de la cinematografía universal, primicias, notas de redacción, comentarios, argumentos.

No nos erigiremos en Aristarcos, ni prodigaremos el elogio sin medida, pero eso sí, estamos dispuestos a no adoptar la actitud pasiva del espectador que después de soportar estoicamente una mala película, apenas insinúa un comentario despectivo. Y las malas películas abundan. Pero nuestra voz es recia y sano nuestro espíritu.

Consecuentes con los propósitos expresados no escatimaremos esfuerzos, renovándonos constantemente e introduciendo mejoras para satisfacer ampliamente las exigencias de los lectores a quienes desde ya brindamos nuestros más amistosos saludos. Al incorporararnos al periodismo nos hacemos un deber en saludar cordialmente a nuestros colegas y augurar muchos momentos de expansion



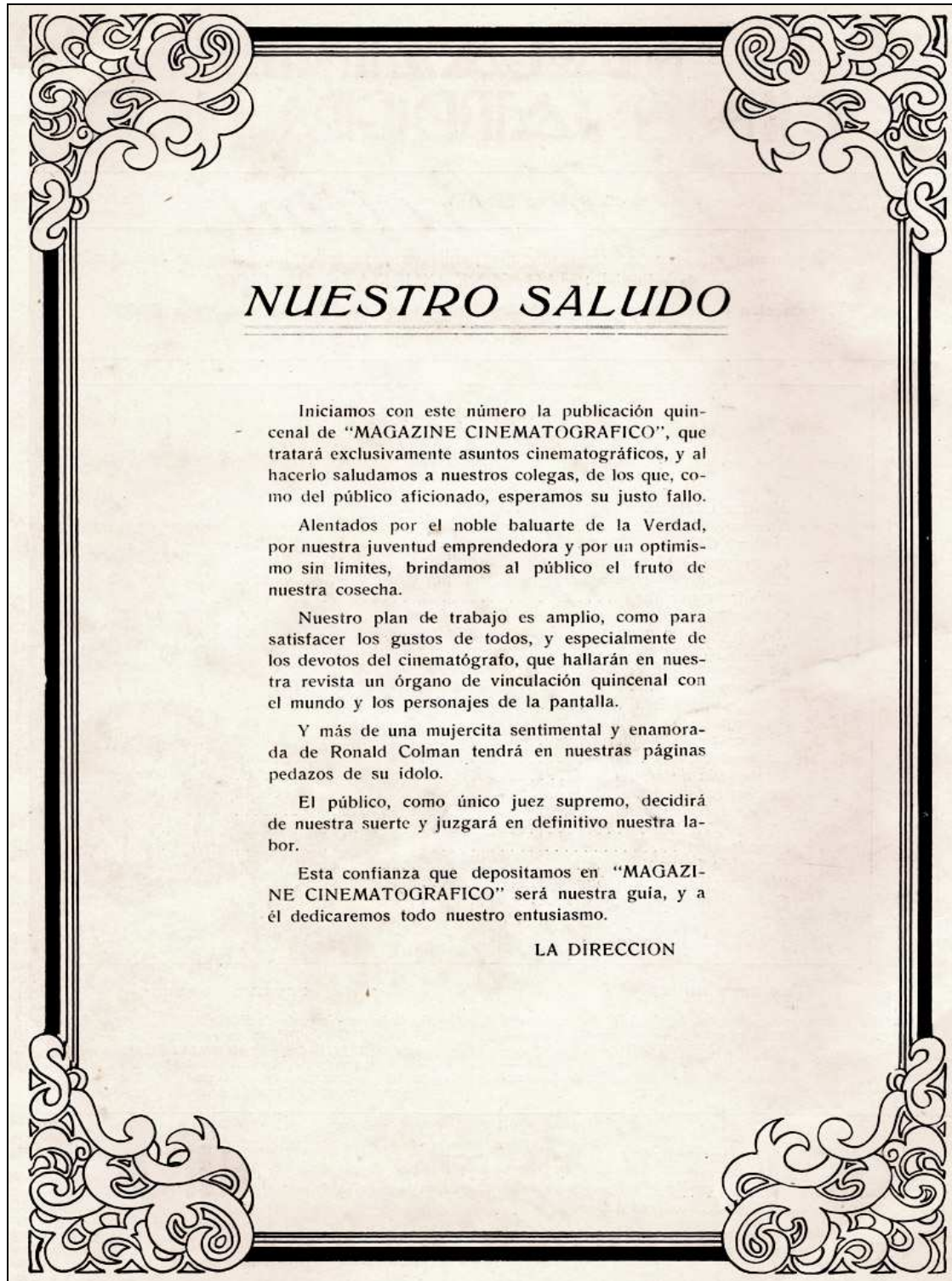
Es sin duda **RICHARD BARTHELMES** uno de los actores serios más sobrios y mesurados de la pantalla. Al observarlo en su labor artística cualquiera diría que se trata de un muchacho melancólico, soñador, caído; sin embargo, no es así. Es quizá entre los actores de Hollywood el más amigo de burlas y bromas y el más eruel para ponerlas en práctica. Aun cuando en el fondo no pasan de ser bromas agradables y graciosas. A Harold Lloyd le gastó últimamente la broma que pasamos a relatar. Fué a su casa, golpeó ruidosamente su balcón y después de haber logrado despertar a toda la vecindad y al paciente Harold, le dijo desde el camino:

—Oye, Harold, tú que eres tan hábil para calcular, a ver si sabes decirme en qué día cae el 25 de noviembre, pues lo he olvidado y en este momento no tengo calenda

# *Magazine Cinematográfico*

Buenos Aires, Argentina

Año 1. Nro. 1, 4 de junio de 1930. Colección Georgina Torello



---

**Para citar este artículo:**

CUARTEROLO, Andrea y Georgina Torello. "Otras 'vivomatografías'. Los editoriales de las primeras revistas de cine latinoamericanas" *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 243-254. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/39>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Andrea Cuarterolo** es doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Desde 2013 se desempeña como investigadora de la Universidad de Buenos Aires y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se especializa en el estudio del cine silente y la fotografía en Argentina y Latinoamérica y ha publicado numerosos artículos sobre esta temática en revistas académicas y volúmenes colectivos del país y del exterior. Es autora del libro *De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840-1933* (CdF Ediciones, 2013). Actualmente dirige el Proyecto *Imagen reproducible y educación. La fotografía y el cine como auxiliares pedagógicos en la argentina de fines del siglo XIX y principios del XX* subsidiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. E-mail: [acuarterolo@yahoo.com](mailto:acuarterolo@yahoo.com).

**Georgina Torello** (PhD. University of Pennsylvania) es Profesora Adjunta de literatura italiana en la Universidad de la República (Uruguay). Se ocupa de cine silente italiano y uruguayo. Coeditó *Watching Pages, Reading Pictures: Cinema and Modern Literature in Italy* (Cambridge Scholars Publishing, 2008) y *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano* (EI, UdeLaR, de próxima publicación). Ha publicado varios artículos sobre cine silente en revistas académicas. E-mail: [georgina.torello@gmail.com](mailto:georgina.torello@gmail.com)