

Los colores de la aldea

Localismo, información y estética en los noticieros de San José Film (Juan Chabalgoity, 1924-1928)

Georgina Torello *

Resumen: En la década de 1920 los noticieros son una parte esencial del programa cinematográfico. Producidos mayormente en centros industriales como Francia y Estados Unidos, estos ofrecen al público las novedades del mundo reproduciendo rituales de poder (ceremonias, desfiles de moda, deportes, etc.). En la misma década Juan Chabalgoity, un fotógrafo del interior del Uruguay, funda la compañía San José Film con la que produce cinco noticieros (1924-1928). En ellos se atiene a las convenciones formales del género y, a la vez, se las apropia y modifica: *in primis* negando la internacionalidad de la oferta; pero también dilatando, a través del uso del color, animaciones y *stop motion*, la vocación "espectacular" del género. Este trabajo toma como objeto la obra de Chabalgoity para concentrarse en las implicaciones, para el campo cinematográfico local, de su operación ideológico-estética, formal, nacional.

Palabras clave: noticiero, color, *stop motion*, localismo, Uruguay

The Colors of the Village. Localism, Information and Aesthetics in the Newsreels of San José Film (Juan Chabalgoity, 1924-1928)

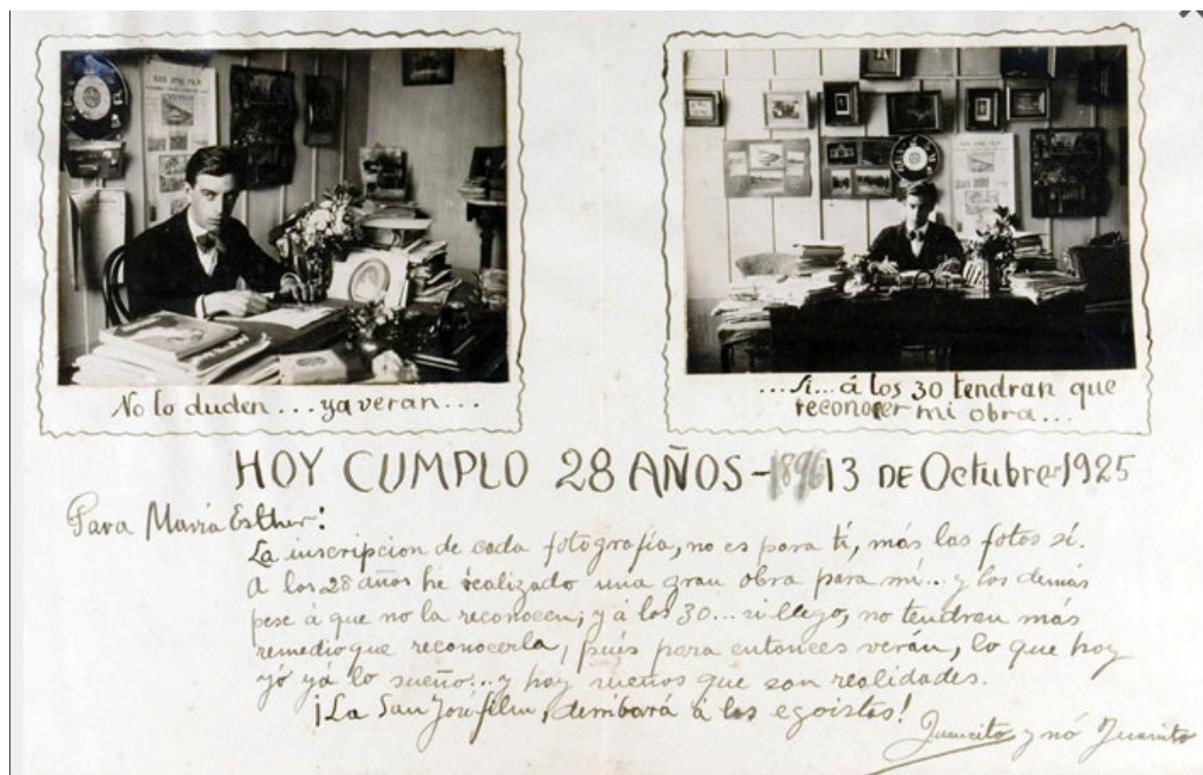
Abstract: In the 1920s, newsreels were an essential part of film programs. Mainly produced in industrial centres such as France and the United States, they offered to the public news from all over the world by reproducing rituals of power (celebrations, fashion shows, sports events, etc.). In the same decade, Juan Chabalgoity, a photographer from the inland of Uruguay, founded the San José Film Company with which he produced five newsreels (1924-1928). Although he adheres to the formal conventions of the genre, he also appropriates and modifies them. He does so, firstly, by denying the international character of the standard newsreels in favour of an extreme localism; secondly, by increasing the "spectacular" side of the genre through the use of colour, animation and stop motion. This work takes this series of newsreels as its object of study in order to focus on the implications of its ideological, aesthetic and formal endeavour.

Keywords: Newsreels, colour, stop motion, localism, Uruguay

As cores da vila. Localismo, informação e estética nas notícias de San José Film (Juan Chabalgoity, 1924-1928).

Resumo: Na década de 1920, os noticiários constituíam uma parte essencial da programação cinematográfica. Produzidos principalmente em centros industriais como a França e os Estados Unidos, oferecem ao público as notícias do mundo reproduzindo rituais de poder (cerimônias, desfiles de moda, esportes etc.). Nessa mesma década, Juan Chabalgoity, fotógrafo do interior do Uruguai, funda a empresa San José Film, com a qual produz cinco telejornais (1924-1928). Neles, obedece às convenções formais do gênero e, ao mesmo tempo, apropria-se delas e as modifica: em primis, negando, a internacionalidade da oferta; mas também expandindo, através do uso de cores, animações e *stop motion*, a vocação "espetacular" do gênero. Este trabalho tem como objeto a obra de Chabalgoity e focaliza as implicações, para o campo cinematográfico local, de seu funcionamento ideológico-estético, formal, nacional.

Palavras-chave: noticiário, cor, stop motion, localismo, Uruguai



Carta de Juan Chabalgoity, 1925. Fuente: Archivo Fílmico y de la Imagen de San José – Colectivo Los Filmadores y Homero Pugliese

“**N**o lo duden... ya verán... sí... a los 30 tendrán que reconocer mi obra...”¹ Es el 13 de octubre de 1925 y Juan Chabalgoity (1897-1979) cumple 28 años. Lo festeja escribiendo una carta en la que aparecen dos fotos del cumpleaños en su estudio con las leyendas apenas transcritas. Y más abajo, una aclaración a su novia María Esther, la destinataria: los retratos son para ella, pero el mensaje no, sino para quienes no admiten su “labor”. Se refiere a la compañía cinematográfica que, para ese año, había producido, sin el éxito esperado, sus dos primeros noticieros. La misiva cierra con un colérico ¡La San José Film derribará a los egoístas!”. Como buen fotógrafo Chabalgoity necesita de lo visual para “completar” el sentido de su texto, para mirar a los adversarios directamente a los ojos. Las fotografías lo muestran detrás de un escritorio lleno de objetos: revistas, pilas de libros, una cajita de diapositivas de vidrio, un retrato colocado para ser visto - quizá por la misma receptora de la carta-; a sus espaldas un poster de la compañía,

¹ Agradezco a Homero Pugliese por haberme proporcionado esta imagen.

varias fotos y algunos montajes en cartulina de imágenes y croquis de edificios. Sus manos tocan algo, “hacen”, aunque no se distingue qué. El díptico ofrece dos ángulos de lo mismo, no parece tener otra función que la variación sobre una idea: la puesta en escena de la profesión, de lo que tiene a sus espaldas, de lo logrado, y de los materiales para la confección futura. Podría haber elegido una o dos fotos “en acción”, filmando, pero más que la imagen del simple operador, su carta construye al cineasta en su estudio, instauro la grandeza futura.



Juan Chabalgoity filmando en la Plaza Independencia, San José de Mayo, c. 1926. Fuente: Publicación de Ato Pugliese del 19 de diciembre de 2019 en el sitio de Facebook “REALIZADORES MARAGATOS”.

San José Film había inaugurado la primera entrega de sus noticieros, *Actualidades de San José*, el 15 de octubre de 1924, en el Teatro Macció, el principal de la ciudad, ante “una sala numerosamente concurrida”.² El estreno prometía a la población del lugar

² “Actualidades de San José”, *Los Principios*, 16 de octubre de 1924, p. 2. Es necesario precisar que pese a la denominación “actualidades”, aplicado en general a entregas monográficas, lo producido por la

la oferta periódica de noticias variadas en movimiento. Era –debía ser– el comienzo de una alternancia en la pantalla de las novedades foráneas y las autóctonas, de la mezcla, de la integración. La compañía extiende la actividad por lo menos hasta finales de los años 20, completando cinco entregas. Sin embargo, las mismas razones económicas que habían impedido la asiduidad esperada, marcan el fin de la empresa. Pese a la rareza del corpus en el contexto local, los noticieros no figuraron en la historia del cine nacional, en parte por la escasez de estudios sobre el periodo, pero también porque la academia, a nivel global, relegó hasta hace relativamente poco la investigación sobre los noticieros, privilegiando aquellas sobre el documental o la ficción. Para el cine nacional silente, este vacío significa un corte en el relato, una acentuación del carácter marginal de la producción, una cancelación de las complejidades y una desalineación con los procesos en curso a nivel global.

La existencia de los originales permite hoy revisar parte de esa historia y reponer prácticas.³ Dado que es el único ejemplo de noticieros autóctonos existente

compañía por sus contenidos y formato corresponde a la definición del noticiero. La misma salvedad se aplica, entre otros, al caso chileno. Véase VERGARA, Ximena y Antonia Krebs. “Por pantallas y páginas. Los noticieros cinematográficos y su aporte al cine chileno (1927-1931)”. En: *Enciclopedia del cine chileno*. Disponible en: www.cinechile.cl [Acceso: 3 de agosto de 2020].

³ De San José Film se conservan las cinco entregas en su formato original de 35 mm., una reducción a 16mm en blanco y negro, realizada en 1986 por Luis Pugliese, (ambas depositadas por el Archivo Fílmico y de la Imagen de San José- Colectivo Los Filmadores y Homero Pugliese en Cinemateca Uruguay) y la transferencia a formato electrónico VHS hecha por el Laboratorio Tecnocine en 1989. Homero Pugliese me proporcionó las copias telecinadas de los cinco noticieros, con las que empecé mi investigación en 2015. En 2017 accedí al visionado del material original, (re)descubriendo coloreados que parecían haber pasado desapercibidos (en el elaborado Proyecto Archivo Fílmico de San José, coordinado por Fernando Rius no se mencionan e, inclusive, se afirma que no existen los originales en 35mm). A partir de la identificación de los colores, solicité la digitalización, en el marco de los proyectos de investigación del Grupo de Estudios Audiovisuales (GESTA-UdelaR), financiados por la Comisión Sectorial de Investigación Científica y el Espacio Interdisciplinario de UdelaR, de los que soy co-responsable junto con Pablo Alvira e Isabel Wschebor. El equipo del Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA-AGU, UdelaR) digitalizó parte del corpus –las entregas n. 1, n. 3 y un fragmento sin nominación. Queda por digitalizar el resto de las entregas, algunas en grave estado de descomposición. Quiero agradecer a Lorena Pérez (Archivo Fílmico de Cinemateca Uruguay), que me asistió en el visionado, a Guillermina Martin Doil (Centro de Documentación) que me proporcionó importante información en papel, a Homero Pugliese que me hizo conocer el Proyecto Archivo Fílmico de San José, y a Isabel Wschebor que, además de liderar la digitalización, sacó buena parte de las fotografías que aparecen en este artículo. Por crónicas sobre el estreno de los noticieros véase DELGADO, Marisa. *Según pasan los siglos. El teatro en San José de Mayo*. San José: La Canasta, 2013,

actualmente, consiente la inscripción y análisis del ejercicio mismo del género en la época y de sus condiciones de producción, distribución y recepción en nuestro país. Y, en este sentido, por su posición descentrada, supone revisar el relato sobre cine nacional, incluyendo el interior del país. Pero fundamentalmente –y este será el foco del artículo– atender a las estrategias empleadas por el cineasta para “crear” sus noticias ateniéndose a la doble naturaleza del género, a la vez informativo y espectacular. De hecho, los noticieros se instalan en el parco panorama de la cinematografía local como un terreno fértil e inédito de experimentación formal especialmente a través del color y la animación corpórea.

El presente trabajo se propone, a partir del caso Chabalgoity, (re)instalar, revisándola, la práctica del noticiero en la historia del cine nacional, tanto por el apego que parte de su labor evidencia respecto a las tendencias globales y regionales, como por las distancias que toma –que necesita tomar– para su supervivencia. Es un espacio privilegiado para pensar ese perenne terreno de negociación que es el campo nacional. Para ello se inserta en (y cruza) dos áreas de investigación recientes en el contexto silente como los estudios sobre noticieros y color.

El noticiero, de hecho, no adquiere un estatus específico hasta entrado el siglo XXI, con los denominados “Newsreel Studies”. Una de las marcas del impulso y visibilidad como área independiente surge a partir de la fundación en 2012 de The Newsreel Network, en la Lund University, que se concreta en la publicación *Researching Newsreels. Local, National and Transnational Case Studies* en 2018.⁴ Sobre la inopia de investigaciones

pp. 335 y 337-338. La producción de noticieros silentes de Chabalgoity parece llegar, por las fechas consignadas en ellos, hasta el año 1928. Juan Antonio Varese extiende la cronología hasta 1930 e, incluso, sitúa en 1933 actividades del cineasta en el campo de la difusión: “En 1933 emprendió un interesantísimo sistema de proyección cinematográfica junto con el socio y amigo Vicente Lacava, mecánico de profesión, con el que inventaron una máquina de fácil manejo y experimentaron con el revelado de films hasta lograr resultados asombrosos. Con Lacava organizaron una gira por las localidades cercanas donde tenían pensado filmar escenas y luego proyectarlas, con la finalidad de difundir el biógrafo en la campaña como elemento educativo”. VARESE, Juan Antonio. “La saga de los Chabalgoity”. Disponible en: <http://museovirtualdesan jose.gub.uy/pages/chabalgoity.php> [Acceso: 21 de abril de 2020] Chabalgoity vuelve a producir noticieros, esta vez sonoros, en los años 50. En este trabajo, sin embargo, nos ocuparemos sólo de la etapa silente.

⁴ CHAMBERS, Ciara, Mats Jönsson y Roel Vande Winkel (eds.). *Researching Newsreels. Local, National and Transnational Case Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2018.

específicas para el caso latinoamericano se pronuncia, en 2003, el investigador Paulo Antonio Paranaguá, afirmando que “una verdadera historia del documental sólo será posible cuando logre integrar en su ámbito el *mainstream* de la producción institucional, los noticieros”.⁵ Su apelación, sin embargo, no refiere al estudio de los noticieros *per se*, sino como una parte –la *mainstream*, con todo el peso que esa palabra anglófona tiene– del objeto de su libro, el documental. El escaso interés por el género es señalado, en fecha reciente, por María Florencia Luchetti, en su completo estudio sobre el ámbito argentino.⁶ En el área silente, amén de la imprescindible investigación de Irene Marrone (2003), la situación no es diferente, como se desprende de la voluminosa bibliografía de Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski, de 2017, la más reciente en cuanto al estado de los estudios latinoamericanos sobre el periodo.⁷

Relativamente tardía es también la entrada del color en la agenda silente. Mojón en este sentido resulta el Amsterdam Workshop, en 1994, donde se proyecta más de un centenar de películas tempranas, coloreadas con distintos métodos, provenientes de los archivos del Nederlands Filmmuseum. En esa ocasión se organizan sesiones de discusión, reuniendo a académicos, técnicos, cineastas y archivistas especializados de Norteamérica y Europa y se toma acto de la necesidad de revisar desde diversos ángulos, técnicas y prácticas, previamente percibidas como accesorias y prescindibles. Si el 34º Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), celebrado en Brighton en 1978 determinó la renovación de los estudios sobre el cine

⁵ PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). *El cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 23.

⁶ LUCHETTI, María Florencia. “El noticiario cinematográfico en Argentina. Un estado de la cuestión”, *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 3, n. 2, 2016: pp. 303-333. Disponible en: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/224> [Acceso: 31 de julio de 2020], p. 305.

⁷ La bibliografía contiene, entre cientos de títulos dedicados a otros temas, sólo los trabajos de Cira Inés Mora Forero y Adriana María Carrillo (2003) para el ámbito colombiano, y de Ximena Vergara y Antonia Krebs (2017), para el chileno. CUARTEROLO, Andrea y Rielle Navitski (eds.). “Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 248-415. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/141> [Acceso: 6 de setiembre de 2020]. En ese mismo número, y, probablemente por ese motivo excluido de la bibliografía, se publica en la sección de “Rescates”: VERGARA VERSLUYS, Ximena; Antonia Krebs Holmgren; Marcelo Morales Cortés y Mónica Villarroel Márquez. “Documental chileno silente. Hallazgos del corpus en la prensa e identificación de vestigios sobrevivientes”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 137-151. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/131> [Acceso: 9 de julio de 2020].

temprano, el taller de Amsterdam lo fue para el color como escribe, acertadamente, Peter Delpeut.⁸ Fruto de dicho evento, la publicación *Disorderly Order: Colours in Silent Film. The 1995 Amsterdam Workshop*, de 1996, significa un antes y un después en la investigación, revisando cuestiones archivísticas, conservativas e interpretativas (como las nociones de “código” y “sistematización”, la idea del programa cinematográfico como unidad básica del periodo, etc.).⁹ A partir de los 2000 se desarrollan las pesquisas más articuladas sobre el color.¹⁰ De estas revisiones teóricas sobre noticieros y color emergieron tensiones estéticas, técnicas e ideológicas que se derraman, en varios sentidos, como se verá, en las *Actualidades* de Chabalgoity.

Surgimiento del noticiero como género y los debates actuales

En la introducción al volumen *Researching Newsreels. Local, National and Transnational Case Studies* (2018), los editores se preguntan simplemente “qué es un noticiero” y para responder recurren a la definición que propuso McKernan, diez años antes, para la *Encyclopedia of the Documentary Film*, de 2008¹¹: “Como señala McKernan, el nombre

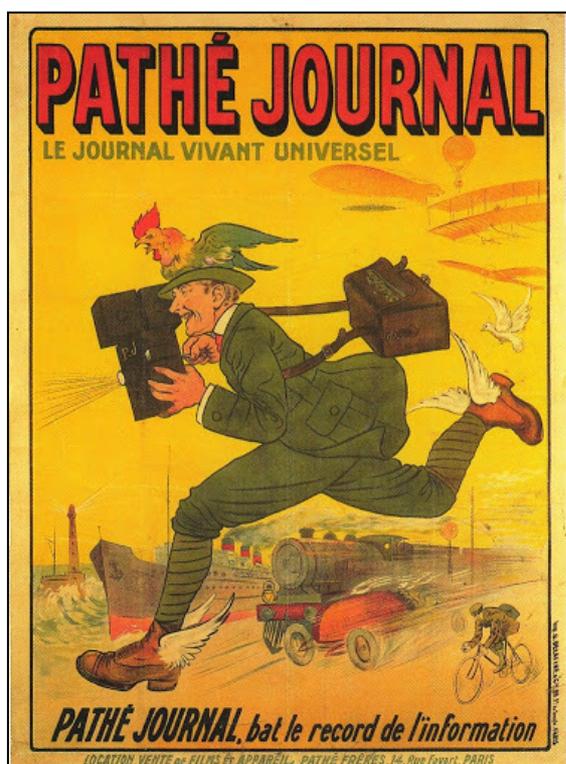
⁸ DELPEUT, Peter. “Questions of Colours: Taking Sides”. En: Fossati, Giovanna, Victoria Jackson, Breght Lameris, Elif Rongen-Kaynakçy, Sarah Street y Joshua Yumibe (eds.). *The Colour Fantastic. Chromatic Worlds of Silent Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018, p. 25.

⁹ HERTOGS, Daan y Nico de Klerk (eds.). *Disorderly Order: Colours in Silent Film; The 1995 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996.

¹⁰ Véanse, entre otros, HANSSEN, Eirik Frisvold. *Early Discourses on Colour and Cinema. Origins, Functions, Meanings*. Stockholm: Stockholm University, 2006; YUMIBE, Joshua. *Moving Color. Early Film, Mass Cultures, Modernism*. New Brunswick, New Jersey, Londres: Rutgers University Press, 2012; FOSSATI, Giovanna, Tom Gunning, Jonathon Rosen y Joshua Yumibe (eds.). *Fantasia of Color in Early Cinema*. Amsterdam: EYE Cinema and Amsterdam University Press, 2015; FOSSATI, Giovanna, Victoria Jackson, Breght Lameris, Elif Rongen-Kaynakçy, Sarah Street y Joshua Yumibe. *The Colour Fantastic. Chromatic Worlds of Silent Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018. En el área latinoamericana cabe destacar la tesis de doctorado de DE CASTRO SOARES, Natália. *A cor no cinema silencioso do Brasil (1913-1931): produção e linguagem*. Disertación presentada en la Escola de Comunicações e Artes de la Universidad de San Pablo como requisito para obtención de la Maestría en Medios y Procesos Audiovisuales, 2014, Disponible en: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-24112014-085256/pt-br.php> [Acceso: 9 de julio de 2020]. Asimismo, la reciente publicación *Nitrato argentino* que dedica dos capítulos a la cuestión del color: CAPPA, Carolina. “Experimentación cromática” y GIACOMINI, Florencia y Carolina Cappa. “Nombres del color”. En: CAPPA, Carolina (ed.). *Nitrato argentino. La historia del cine en los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, 2019, respectivamente, pp. 65-83 y 84-88.

¹¹ MCKERNAN, Luke. “Newsreels series: United Kindom”. En: Aiken, Ian (ed.). *Encyclopedia of the Documentary Film*. New York; Londres, Routledge, 2008, pp. 983-985.

'se usa con demasiada frecuencia como término general para cualquier tipo de noticia o actualidades', pero se aplica a una 'forma específica, a saber, una selección de noticias con una temática compartida, que se lleva a cabo en un solo carrete y se emite regularmente (generalmente una o dos veces por semana en los cines)'.¹² La cita da cuenta de la tardía definición del género cuya inestabilidad se denuncia (a la vez que se modela su idea) en 2008, retomando las características distintivas del género enumeradas por Peter Baechlin y Maurice Muller-Strauss en *Newsreels across the world* (1952), publicación fundacional, pero sin seguidores inmediatos y que, todavía en 2018, parece necesitar confirmación.¹³



Afiche del Pathé Journal, Pathé Frères

El modelo es definido por la Compañía Pathé que, en 1908, comienza a producir, regularmente con esas directivas, su *Pathé-faits-divers* –distribuido sólo en Francia– para lanzar, a partir de la década del 10, el *Pathé Journal* al mercado internacional.¹⁴ Con las primeras entregas Pathé instala una forma concreta de “empaquetar y exhibir” las noticias que rápidamente será adoptada, entre otras, por compañías como Gaumont, Oskar Messter, Edison, Biograph, Vitagraph y Fox.¹⁵ Un formato

¹² CHAMBERS, Jönsson y Winkel (eds.), *op. cit.*, p. 2. Las traducciones del inglés son de la autora.

¹³ BAECHLIN, Peter y Maurice Muller-Strauss (eds.). *Newsreels across the World*. Paris: UNESCO, 1952, p. 9. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0003/000301/030104eo.pdf> [Acceso: 3 de octubre de 2019]. El carácter, a la vez, problemático y fundacional de esta publicación es destacado por Chambers et al.: “Aunque implícitamente influenciada por la Guerra Fría y regulada por la escasa información sobre la Unión Soviética y los países bajo su influencia, esta evaluación internacional de la industria de los noticieros (de posguerra) es la única de su tipo y continúa siendo una fuente de información extremadamente importante sobre el tema,” CHAMBERS, Jönsson y Winkel (eds.), *op. cit.*, p. 5.

¹⁴ MCKERNAN, Luke. “The Newsreel Audience”. En: Chambers, Jönsson y Winkel (eds.), *op. cit.*, p. 36.

¹⁵ MCKERNAN, Luke. “Newsreels”. En: Abel, Richard (ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. London y New York: Routledge, 2005, p. 686.

que, como puntea Ben Brewster, no se modificará significativamente en los años siguientes debido a que la no ficción careció en la época silente de la presión estilística que en cambio tuvo la ficción.¹⁶ Pathé no hace sino capitalizar (metafórica y literalmente) una práctica que había estado en la base de las primeras filmaciones: la voluntad de capturar para el público momentos de la vida cotidiana, de la ciudad y su movimiento. *La sortie des usines Lumière, a Lyon-Montplaisir*, el primero de los films Lumière era, como argumentan Baechlin y Muller-Strauss, “en cierto sentido un tema de noticiero”, como lo serían las actualidades que le siguieron: las visitas oficiales que, ya en 1896, proponían Pathé y Gaumont a su público, y las “reconstrucciones” de guerras en Cuba y Boero realizadas antes del fin de siglo.¹⁷ Una oferta que, poco a poco, cubre las temáticas más variadas y, aunque saltuaria y asistemáticamente, comienza a formar parte del programa que los productores compilan con películas de trucos y breves ficciones. Esa sistematización formal de Pathé se ve favorecida por “dos cambios revolucionarios en la industria” que tienen lugar alrededor de 1907: el de las condiciones de proyección y recepción (del cine ambulante a la sala donde la audiencia, siendo la misma, necesitaba un programa renovado) y de distribución internacional (de la venta a la renta de las películas).¹⁸

Fruto de la integración de fuentes variadas tanto extracinematográficas (*in primis*, la prensa escrita) como cinematográficas (vistas, actualidades, inclusive ficciones¹⁹), el noticiero, está confeccionado para colmar la avidez de novedades del espectador. Una forma ágil que lo pone en contacto “directo” con la modernidad sea en forma de noticias deportivas, científicas o mundanas que de los “rituales de poder” –ceremonias, desfiles militares, entierros.²⁰ Aunque no sólo informan –cuando informan–²¹ sobre los acontecimientos internacionales, sino que además se regodean

¹⁶ Brewster *apud*. GUNNING, Tom. “Before Documentary. Early Nonfictions Films and the ‘View’ Aesthetic (1997)”. En: Kahana, Johathan (ed.). *The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism*. New York: Oxford University Press, 2016, p. 54.

¹⁷ BAECHLIN y Muller-Strauss, *op. cit.*, p. 10.

¹⁸ *Ibid*, p. 10.

¹⁹ LUCHETTI, *op. cit.*, p. 305.

²⁰ PARANAGUÁ, *op. cit.*, p. 25.

²¹ La noción misma de “información” contenida en los noticieros ha sido cuestionada en distintas claves. Para Sergio Wolf, “el noticiario construye su discurso retomando las ideas puestas en circulación por otros discursos sociales (políticos, estéticos, económicos, religiosos), que son, a su

con el escenario en que esos acontecimientos se producen, ofrecen al público la civilizada megalópolis del momento o el margen exótico. La noticia es el hecho y la forma de contar el hecho, de mostrarlo para asombrar al espectador. La noticia informa y al mismo tiempo divierte, se construye, precisamente, sobre la tensión entre un deber ser y otro.²² Un vehículo de poder (además de orgullo nacional) pensado explícitamente para su mostración en el extranjero, basta recordar con Erik Barnouw que los países productores de cine son los “mismos que detentaban los imperios coloniales”.²³ Pero no solo.

La operación que involucra la elaboración y distribución de los noticieros no consiste únicamente en la seducción de imaginarios. Como señalan Ciara Chambers, Mats

vez, expresados en otros medios y soportes (prensa, publicidad, radio, entre otros) y que “precisamente por expresar (...) lo aceptable en un momento histórico determinado, está condicionado por la censura implícita y explícita, impuesta por esos intereses dominantes”, Wolf, *apud.* LUCHETTI, *op. cit.*, p. 311. En una línea similar, piensa McKernan, la relación entre los tiempos inmediatos de la prensa escrita y los noticieros de confección más lenta, pues esta última “se acostumbró a proporcionar la confirmación visual de lo que el otro medio había determinado que era noticia”, MCKERNAN, “The Newsreel Audience”, *op. cit.*, p. 36. A su naturaleza adherente al poder, en el espacio latinoamericano, se refiere Paranaguá: “Por supuesto, los noticieros enfocaron esencialmente el «ritual del poder», las formas de representación de los sectores dominantes, pero también expresiones del deporte y el folclore locales, a la manera de otras industrias culturales. Nacionalismo y provincianismo buscan su inserción en el nuevo espacio universal —hoy diríamos globalizado—, a través de la exaltación de la singularidad y las bellezas naturales. El documental hasta ahora homologado en la historia del cine, por sus ambiciones”, PARANAGUÁ, *op. cit.*, p. 25. Parte de estas tensiones contribuyeron, según Luchetti, a la tardía entrada del género en la agenda académica: “De este modo, salvo contadas excepciones, el noticiario cinematográfico y los documentales clásicos o institucionales han sido excluidos de las discusiones más importantes de este campo de estudios, considerándolos, a lo sumo, antecedentes remotos del documental. Las variables tomadas en consideración para rechazar la pertenencia de estas producciones al campo de la producción documental versan sobre sus faltas o carencias (falta de calidad artística y de experimentación, de independencia, de un punto de vista – debido a la pretensión de neutralidad) o remiten a consideraciones de índole ideológica (promoción de un discurso dominante y de actitudes comunicacionales pasivas en el espectador), LUCHETTI, *op. cit.*, p. 303.

²² Allegretti, *apud.* LUCHETTI, *op. cit.*, p. 320. Como señala la misma Luchetti en su artículo, esta doble dimensión fue relevada, en el campo hispanohablante por PAZ, María Antonia e Inmaculada Sánchez. “La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica”. *Film-Historia*, IX (1), 1999, pp. 17-33 y por TRANCHE, Rafael y Vicente Sánchez-Biosca. *NO-DO. El Tiempo y la Memoria*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española, 2001.

²³ BARNOUW, Erik. *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1993, p. 23.

Jönsson y Roel Vande Winkel en la introducción al ya citado *Researching Newsreels*, el noticiero es utilizado para incidir en los mercados internacionales en dos sentidos:

Es importante señalar que las empresas productoras de noticieros, activas a nivel internacional, se ocuparon principalmente de la producción de largometrajes para el mercado mundial. Para ellas, la producción y distribución de noticieros estaba más relacionada con la obtención de publicidad indirecta y prestigio para su marca comercial, que con la ganancia directa (del alquiler de noticieros) o el suministro de noticias. Las dimensiones internacionales de sus actividades permitieron a estas empresas a gran escala vender los noticieros a un precio menor de su valor a los empresarios nacionales, impidiendo por lo tanto a muchos productores locales establecer su propia empresa de noticieros. Solo en países relativamente grandes como Gran Bretaña, Alemania y Estados Unidos, las empresas locales pudieron resistir la fuerte competencia internacional y producir noticieros autóctonos.²⁴

La cita tiene implicancias fundamentales para entender parte del fenómeno en Uruguay, tanto en lo que toca a la comercialización de largometrajes extranjeros, como en las posibles influencias sobre la producción autóctona. Aunque no es posible verificar, dada la falta de documentación e investigaciones específicas al respecto en el país, las condiciones de venta (por menor precio, como señala la cita) que las compañías distribuidoras obtenían para la exhibición de los mismos, sí es posible constatar sea la existencia de los principales noticieros extranjeros en el mercado local, tanto en Montevideo como en el interior del país, desde los años 10 y a lo largo de los 20, como su posición en la economía del programa: ubicados al principio de la función servían de introducción a la atracción central compuesta según el periodo por medio y largometrajes.²⁵ Esta modalidad que alinea las condiciones de proyección

²⁴ CHAMBERS, Jönsson y Winkel (eds.), *op. cit.*, p. 3, cursiva mía.

²⁵La falta de investigaciones sobre la distribución de películas extranjeras en nuestro país durante el periodo silente dificulta un análisis cabal de la situación específica de los noticieros en el contexto. El vacío, sin embargo, no atañe sólo a nuestra academia y sus desidias. Como evidencia la investigación de Lucchesi Moraes sobre la distribución temprana de Pathé y Gaumont en América Latina, la ausencia de documentos sobre los intercambios en los archivos permite sólo la configuración de un mapa parcial sobre centros claves como México, Argentina o Brasil, LUCCHESI MORAES, Julio. "Cinema in the borders of the world: economic reflections on Pathé and Gaumont film distribution in Latin America (1906-1915)", *Cahiers des Amériques Latines* [en línea], n. 79, 2015. Disponible en: <http://journals.openedition.org/cal/3680> [Acceso: 31 de julio de 2020]. Para nuestro caso, es posible rastrear fragmentariamente en programas de mano y prensa, la presencia en nuestro país de dos de los noticieros más importantes de los años 10 como el *Pathé Journal*, de la compañía homónima, y el

y recepción nacionales a las globales (y confirma la función “subalterna” de los noticieros tal como se definen en la cita), interesa por su diferencia, como veremos, con la posición de los noticieros de Chabalgoity en el programa.

Tampoco existe, en la actualidad, información sobre el rol efectivo de las compañías globales en la inhibición de la industria autóctona. Si bien se producen, desde los años 10, diversas “actualidades”,²⁶ los datos disponibles sobre la forma “noticiero” están lejos de ser alentadores. No parece haber pasado de la segunda entrega el “Album social”, una suerte de noticiero “del mundo elegante” que la Empresa Cinematográfica Nacional Oliver y Cía. estrena en 1919²⁷ y la versión vernácula del empresario más importante del periodo, el *Semanario Glücksmann. Información cinematográfica uruguaya*, aparece en las carteleras en época tardía, alrededor de 1928,

Semanario Eclair, de la Compañía Gaumont, noticieros distribuidos en Argentina, según Thompson, por las dos compañías más importantes del momento, el primero por Max Glücksmann, el segundo por la Sociedad General Cinematográfica y, es sensato suponer también en Uruguay, THOMPSON, Kristin. *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934*. Londres: British Film Institute, 1985, p. 54. Para los años 20, la compañía Glücksmann proyecta en sus cines los *Noticiarios Fox*, *Pathé Journal* y *Actualidad Gaumont*. Sobre el desarrollo posterior de los noticieros nacionales, véase PEREIRA COITIÑO, Antonio. “Las noticias en 35 milímetros. Aproximación a la producción y realización de la historia filmada”, *Cuadernos del Claeh*, n. 98, 2ª serie, año 32, 2009/1, pp. 69-88 y MARCHESI, Aldo. *El Uruguay inventado: la política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Montevideo: Trilce, 2001.

²⁶ En 1921 Uruguay Film. Empresa Cinematográfica Nacional, de Henry Maurice, promete “actualidades locales permanentes”, aviso publicado en la revista *Semanal Film* 59, octubre 29 de 1921, sd. Las entregas existentes como *Homenaje a los restos de Shackleton* (1922), *Sarandí 12 de octubre* (1923) o *El Excmo. Señor Presidente de la República Oriental del Uruguay, Ingeniero Don José Serrato* (c. 1924) dan cuenta, por su duración extensa y tema único, de su carácter de actualidades y no, como podría pensarse, de fragmentos de noticieros.

²⁷ La empresa, fundada en 1916 por los hermanos Mariano y Juan Oliver, produce entre otras las actualidades *Uruguay Skating Club* (1919) y *El notable raid automovilístico. Gran Premio del A.C.U. - 1919* (1919). En el mismo año exhibe dos entregas, también de carácter monográfico, pero en este caso la compañía no solo promete la periodicidad de los noticieros, sino que parece establecer, desde el título y subtítulo, su relación con la prensa (referente de los noticieros) y a la materialidad del papel: *Album social*, se llamará la serie y las entregas, “páginas”: la “primera página” toma como objeto un festival de beneficencia femenino (y, de hecho, la misma película es producida por las organizadoras) y la “segunda página” es emprendida como cobertura de la llegada del escritor Amado Nervo al país y convertida rápidamente en “Sepelio de los restos del poeta”, dado el fallecimiento súbito de Nervo en el país). Véase TORELLO, Georgina. “Filmografía”. En: *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Yaugurú, 2018, pp. 225-56.

aunque a diferencia de su rival diez años antes, tiene una permanencia significativa emitiéndose, por lo menos, 52 ediciones hasta 1930.²⁸ Entre estos dos impulsos fuertes –por las compañías que las lideran, por las posibilidades económicas que tienen, pero también por los espacios de difusión que detentan– se colocan los noticieros de San José Film, por Juan Chabalgoity, productos de un esfuerzo unipersonal, precario y descentrado.

Esta breve lista de iniciativas permite sumar a Uruguay en la que confecciona Paulo Antonio Paranaguá para *El cine documental en América Latina* sobre los países productores de noticieros argentinos, brasileños y colombianos, y con la suma también, en parte, sugerir la valencia estratégica de ellos –con las salvedades del caso– que le da el investigador brasileño:

No hay que olvidar que [los noticieros eran] la única competencia ejercida semana tras semana en la mayoría de las pantallas de América Latina, puesto que los noticieros europeos y norteamericanos se siguieron importando y proyectando hasta entrados los años sesenta, cuando los desalojó el predominio de la televisión. Desde el periodo mudo hasta entonces productores de varios países latinoamericanos elaboraron regularmente e impusieron en las pantallas de sus países sus propios noticieros.²⁹

Dada la pérdida, a la fecha, de las películas de Oliver y Glücksmann, es imposible pensar con Paranaguá los términos de la “competencia” y de la “imposición”, sin

²⁸ Los datos corresponden a programas de mano del periodo, aunque hasta el momento, no se encontró ninguna de las entregas de Glücksmann en Uruguay en los archivos nacionales. La empresa venía produciendo “actualidades” a nivel regional desde 1913, pero de manera “inconstante”, SARATSOLA, Osvaldo. *Función completa, por favor. Un siglo de cine en Montevideo*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2005, p. 16. A partir del 1918, se consignan en la prensa uruguaya, entre otras, las siguientes: *Una mañana en el Prado* (1918), *La Moda* (1919), *Actualidad Día de la raza* (1921), *Desfile en el Parque Rodó* (1924). Véase TORELLO, *Id.*

²⁹ PARANAGUÁ, *op. cit.*, p. 25. La lista de noticieros compilada por Paranaguá comprende: “el *Film Revista Valle* (Federico Valle, Argentina, 1920-1931) tiene una regularidad semanal de la que carecía su antecesor y principal competidor, las *Instantáneas Max Glücksmann* (Max Glücksmann, Argentina). Asimismo, el *Rossi Actualidades* (Gilberto Rossi, Sao Paulo, 1921-1931) supera en longevidad al *Cinejornal Brasil* (Alberto y Paulino Botelho, Río de Janeiro, 1912-1913), *Recreio-Ideal-Jornal* (Eduardo Hirtz, Porto Alegre, 1912), *Odeon Jornal* (Francisco Serrador, Río de Janeiro, 1916 y 1927), *Solé Sombra* (Independencia-Oranía, Sao Paulo, 1923-1929), *Brasil Actualidades* luego *Filme Jornal* (Botelho Filme, Río de Janeiro, 1925-1927), *Atualidades Matarazzo* (Sao Paulo, 1927), *Jornal Serrador* o *Serrador Jornal* (Francisco Serrador, Río de Janeiro, 1928-1930). Algo semejante ocurre con el *Noticiero Nacional* (Acevedo e Hijos, Colombia, 1923-1946)” *Id.*

embargo, la existencia de los nitratos de San José Film permite empezar a revisar prácticas, elaborar hipótesis e indagar sobre estrategias, formatos y estéticas.



Afiche de San José Film, de Juan Chabalgoity, 1925. Fuente: Centro de Documentación de Cinemateca Uruguaya

Si los noticieros de Chabalgoity siguen a rajatabla no sólo la variación temática y la duración (unos diez minutos por entrega) propias del “noticiero” hegemónico, sino también aspectos formales como la presencia de títulos e intertítulos que dan marco a las noticias, es ineludible, en este apartado sobre el surgimiento y desarrollo del género, realizar ajustes, para nuestro caso, a la definición canónica de McKernan, una definición que funde dos categorías distintas como el formato (la combinación efectiva de noticias breves de carácter

internacional, agrupadas en un carrete) y las condiciones de producción/distribución (la frecuencia “semanal o bisemanal” en que aparecían). En primer lugar, es necesario problematizar la noción misma de “periodicidad” fundante de la definición de “noticiero”. La “frecuencia regular, semanal o quincenal” supone condiciones de producción “industriales”, o por lo menos semi-industriales, que excluyen potencialmente (y no sólo³⁰) toda experiencia artesanal, fragmentaria y ocasional que con el formato noticiero se practicó desde los márgenes, a nivel local y en buena parte

³⁰ Véase VERGARA y Krebs, “Por pantallas y páginas”, *op. cit.*

del continente. La “periodicidad” resulta funcional a la producción hegemónica y, de hecho, reproduce en sede académica –si la pensamos con los mismos Chambers, Jönsson y Vande Winkel, citados más arriba– las tensiones creadas entre los noticieros foráneos y locales. Más que una periodicidad neta es necesario concebir, en su lugar, una “vocación de periodicidad”; noción que permite sopesar la distancia existente entre el proyecto y precariedad material, económica, efectiva.

El segundo ajuste atañe a la representación del mundo que ofrece Chabalgoity a sus espectadores. Si Pathé o Fox proponen al público, en cada entrega, la vuelta al mundo y con ella una inmersión en el universo transnacional y cosmopolita, dicha oferta es, bravucona y programáticamente, encorsetada por Chabalgoity en los límites del departamento. En esta miniaturización es posible entender la dilatación de las estrategias espectaculares desplegadas por el maragato³¹: la oferta de sus noticieros no era la del viaje a lo desconocido, sino la del reconocimiento –mejorado, exaltado, bello– de lo propio. Su obra se alinea, en este sentido, con el deber ser del cine uruguayo del periodo, pero a la vez contiene el germen de una tensión interna. Si hasta ese momento la capital del país, centro cultural por excelencia, había sido el eje primordial (único) de la operación cinematográfica y sus imágenes, estos noticieros instalan otro eje que no pasa desapercibido en la época:³²

Como se sabe Chabalgoity está empeñado en un patriótico esfuerzo que consiste en filmar diversos motivos de interés público para exhibir en otras localidades los adelantos de la ciudad y la campaña del departamento. En este sentido, Chabalgoity puede decirse que es un incomprendido dentro de nuestro ambiente. Sin embargo, nosotros *consideramos que hace*

³¹ Se llama “maragato” al habitante u originario del departamento de San José, Uruguay.

³² La mostración del interior del país fue centro de interés del Carlos Alonso, director de la ficción *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* (1932) y del proyecto *Mi madre patria* (1928-1930), “recopilación de la realidad geográfica del país y de los 19 departamentos,” según se consigna en el Archivo Dassori del CDC - CU. Véase TORELLO, *op. cit.*, p. 210-211. Sobre el corpus fílmico, custodiado en ANIP, se elaboró “Legado fílmico de Carlos Alonso”, un proyecto de investigación, restauración y difusión, en 2009, de iniciativa conjunta del Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra (SODRE) y Cinemateca Uruguaya, dirigido por Manuel Martínez Carril y el delegado del SODRE, Juan José Mugni, pero no se llevó a cabo. Agradezco a Juan José Mugni dicho documento. En 2020, el equipo de investigación de la Universidad Católica del Uruguay, integrado por Felipe Bellocq, Macarena Fernández Puig y Carolina Curti, desarrolló el proyecto “El gran film del Uruguay” y obtuvo para realizarlo la beca “Modern Endangered Archives Program” de la Biblioteca de la Universidad de California (UCLA).

mucho bien ese localismo de la San José Film y lamentamos que el joven nombrado no obtenga el apoyo público y oficial que se merece por su constancia, su inteligencia y su actividad.³³

Finalmente, si los noticieros internacionales suelen, tanto a nivel global como en el país, formar parte de tupidos programas cinematográficos que incluyen breves films cómicos y largometrajes ficcionales, los noticieros de San José Films son la atracción principal de los programas y la única de carácter cinematográfico. Por ejemplo, el programa del primer noticiero en octubre de 1924, se combina con una serie de “vistas fijas de las Legiones de Templanza y reuniones de Kermesse en lo de Sambarino”.³⁴ Un programa que sigue, no sólo las tendencias locales de la época que unían, sin conflicto, lo fijo y lo móvil, sino las de tipo social: la lucha contra el alcoholismo de las Legiones, en general, femeninas, y la representación de la recreación mundana.³⁵ El de 1926, significativo porque se organiza para solventar futuras películas de la empresa, tiene una estructura que lo acerca al espectáculo de variedades. Amén del noticiero sobre los festejos del Centenario del 25 de agosto, acompañado por la Banda Municipal, la velada prometía:

Como novedad se pasarán una serie de caricaturas de personas conocidas y otro grupo de señoritas de nuestra sociedad cuyos rostros permanecerán en incógnito despertando la curiosidad del público. Un grupo de niñas bailarán una jota que ha de ser un número novedoso y que merecerá el aplauso general. Por último, desfilarán en la pantalla las fotografías de 45 niños y niñas de hogares maragatos significando una agradable exhibición de belleza infantil.³⁶

El anuncio anticipa la recepción maravillada del público ante ese “localismo” encarnado en variantes de sí mismo (de imágenes deformadas o veladas), que el programa le ofrece. Un espejo que, en las notas sucesivas, se vuelve más detallado, con datos específicos sobre el programa y la nómina de los 45 niños. Si en la propaganda del primer cine había jugado un rol clave la invitación al público general, en la prensa cotidiana, a verse proyectado en la pantalla –en imágenes tomadas

³³ “La San José Film. La velada que celebrará el 23 en el Macció”, *Los Principios*, 14 de agosto de 1926, p. 1.

³⁴ “Actualidades de San José”, *Los Principios*, 16 de octubre de 1924, p. 2.

³⁵ Sobre la concomitancia, en Uruguay, de la proyección de diapositivas y película en las salas cinematográficas durante los años 10 y 20, véase TORELLO, *op. cit.*, pp. 77-110.

³⁶ “La San José Film. La velada que celebrará el 23 en el Macció”, *op. cit.*, p. 1.

durante el día—, aquí el gesto se exagera mediante la convocatoria concreta, individual, con nombre y apellido.

La San José Film

El programa de la velada del lunes en el Macció.

Promete alcanzar éxito el festival organizado por La San José Film para conseguir recursos con objeto de proseguir la meritoria tarea en que está empeñada. Chabalgoity ha puesto su festival bajo los auspicios y el control de la Comisión pro Fomento de San José, y ello habla de su desinterés y sus verdaderas intenciones. El programa confeccionado para el festival del 23 en el Teatro Macció es muy atrayente y el público debe prestar su apoyo a tan simpática iniciativa como la que nos ocupa.

He aquí el orden del programa a cumplirse:

PRIMERA PARTE

Himno Nacional, por la Banda Municipal bajo la dirección del maestro D. Fabregat.

«La carreta» — zamba-canción, y «Come pioveva» — canzoneta, cantado por el niño Edgar Martínez y acompañado al piano por el joven Manolo Larriera.

«Canción de cuna», recitado por la niña Delia Cuadra Espina.

Paolo Tosti—Vorrei—Romanza.

» — Vorrei Moviro—Romanza, cantadas por el señor Manuel J. Astigarraga, acompañado al piano por la señorita Riquela Figueredo.

La Jota.—Bailada por las señoritas Blanca Ricoute, Coca Montagne, Chita Giampietro, Bersabé Iglesias, Talía Montagne, Rosalía Iglesias, Ida Carbajal, Coca Barbé, Elvira Villamil, Coca Egusquiza. Este número será acompañado por la Jazz Band, que dirige el maestro Andrés Marrotti.

La incógnita.—Se proyectarán fotos de conocidas señoritas que irán con antifaz para en la segunda parte exhibirlas sin él.

SEGUNDA PARTE

Sinfonía por la Banda Municipal.

¡Se despejó la incógnita!

Proyecciones de niños, intercaladas con true fotográficos de conocidos señores.

Versos de «El Viejo Pancho».—¡Nunca más! y ¡Pregúnteselo a éya...—Cantado por el señor Alfredo Llugain. Será ilustrado con proyecciones arregladas a la letra.

Notas de actualidad.

El gran film de los festejos del Centenario del 25 de Agosto, que hará recordar las horas de regocijo patriótico. La Banda Municipal ejecutará arreglado a la película.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

Paleo con 5 entradas, \$ 3.00; Tertulias 0.60; Platea 0.60; Cazuela 1.ª fila 0.30; Cazuela Grada 0.20; Paraíso 1.ª fila 0.25; Paraíso Grada 0.15.

El festival de la San José Film

Mucho interés ha despertado en ésta el anunciado festival que la San José Film ofrecerá el 23 del corriente en el Teatro Macció. Como lo anunciamos, uno de los números principales de las películas que se pasarán en la pantalla será un desfile de niños de familias conocidas. Entre otros muchos se encuentran las fotografías de los siguientes:

Atilio Ramela Salguero, Niños de Susena Martínez, Bertita Bastarrica, Charito Menéndez Clara Rodríguez, Julieta Jardi Abella, Niña de Laguarda Riembau, Hugo Mascheroni Arnábal, María Pérez Méndez, Raquel Figueroa Larnaga, María Josefina Arenas Cornú, Josefina Canel, Olga Lavechia, Emilio Susena Martínez, Rosina Sánchez Varela, Arturo Figueroa Larnaga, Pibe Menéndez Clara Rodríguez, Juan A. Tanzi Pelaez, Enzo Mascheroni Arnábal, María Menéndez López, Olga Seijas Boggio, Mario Villagrán Bonavita, César Pérez Recca, Niño de Ricci Abelenda, Lucho Vera Regina, Carlos Bertarte Martínez, Ines Silva Ithurralde, Margarita Caputi Seijas, María Ricci, Niño de Serres Ausán, María E. Verde, Walter Perera, Olga Canel, Mario Marín Ciganda, Roberto Costa Ithurralde, Wilson Aguirre Espósito, Milka Verde, Alicia Pereira Vieira, Niña de Ibarburo Elizalde, Juan Oxacellay Bidart, Gilberto Ricci, Abel Arriaga Clara, Niño de Zaufini Abete, Niño de Cardarello Borghi, Julio Etchegoimberry, Niños de Bula.

Izq: Programa de la velada cinematográfica en el Teatro Macció en *Los principios*, 21 de agosto de 1926
 Der: El festival de San José Film y las proyecciones fijas. Lista de niños que aparecerán en la pantalla del teatro en *Los principios*, 19 de agosto de 1926



Uno de los niños proyectados en el festival. Fuente: Publicación de Ato Pugliese del 30 de julio de 2015 en el sitio de Facebook “REALIZADORES MARAGATOS”.

La San José Film: una (cautelosa) “revolución cinematográfica”

Juan Chabalgoity se forma, como parte de los cineastas de la época, en el ámbito de la fotografía, practicada por su padre y hermanos, no sólo como oficio “puramente comercial” sino por sus “posibilidades artísticas”.³⁷ Comienza su carrera profesional en 1916 como colaborador gráfico en la prensa de su ciudad, y en 1922 trabaja en el negocio de fotografía familiar junto con su hermano Francisco. Esa fusión de fotografía y periodismo sirve para pensar, dadas las fuertes afinidades entre el

³⁷ La cita proviene de un documento-entrevista depositado en el Centro de Documentación Cinematográfica, Cinemateca Uruguay (CDC - CU), en el que se relata la carrera de Juan Chabalgoity citando, frecuentemente, sus palabras entrecomilladas. Las seis carillas que componen el documento lucen el membrete International Films y, al final, el lugar y el año en que fue escrito (San José, febrero de 1963), pero no figura el nombre del autor. De aquí en más lo cito como: Entrevista CDC, 1963.

género escrito y la versión en movimiento, su futura dedicación a los noticieros, pero es su entrada en contacto directo con parte de la comunidad cinematográfica del momento que determina el inicio de San José Film.

En un sótano oscuro se inaugura la historia, recuerda el cineasta en una entrevista de 1963.³⁸ Allí conoce cuarenta años antes “los secretos técnicos de su arte” de manos de Henry Maurice, camarógrafo francés radicado en el país, presunto ex operador de la Pathé Frères de París, en 1923 corresponsal de la Fox Film y, seguramente, una de las figuras más activas del momento en la filmación de películas y la comercialización de equipos en Uruguay.³⁹ El dato, además de tener el tono del mito –sótano, oscuridad, secretos– capta para el relato sobre cine nacional de manera precisa, el pasaje del *know-how* extranjero al uruguayo y de los procesos de formación amateur durante el periodo que, como también recuerda, no se reducen al sótano. De hecho, Chabalgoity aprende también a plena luz, desempeñándose como asistente de Maurice tanto en el rodaje de la ficción *Almas de la Costa* (Borges, 1924) como en *La llegada de los Olímpicos* (1924), sobre los campeones futbolísticos uruguayos, actualidad producida para la empresa Max Glücksmann, una de las más importantes de la región. En el mismo periodo conoce a otro fotógrafo-cineasta, Isidoro Damonte y a Bernardo Glücksmann, director de la sede montevideana de la empresa, las otras dos figuras clave de la época.⁴⁰ Su testimonio de 1963 da cuenta de parte de las redes establecidas en el periodo entre el margen y el centro, de un inédito mapa de afinidades que necesita, para completarse, de investigaciones futuras.

³⁸ Entrevista CDC, 1963.

³⁹ Id. Sobre Maurice véase “La cinematografía en el Uruguay,” *La Razón*, 2 de agosto de 1919, p. 5.

⁴⁰ Sobre la carrera fotográfica de Isidoro Damonte véase VON SANDEN, Clara Elisa. “La imagen del Uruguay dentro y fuera de fronteras. La fotografía entre la identidad nacional y la propaganda del país en el exterior. 1866-1930”. En: Broquetas, Magdalena (coord.), Mauricio Bruno, Clara von Sanden e Isabel Wschebor (eds.). *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales 1840-1930*, Montevideo: Centro de Fotografía, 2011, pp. 200-232 y BRUNO, Mauricio (coord.). *Usos, itinerarios y protagonistas de la fotografía en Uruguay. Documentos para su historia (1915-1990)*. Montevideo: CDF, 2019. Disponible en: https://issuu.com/cmdf/docs/libro_fuentes_2 [Acceso: 21 de abril de 2020]. Sobre su participación en el campo cinematográfico: TORELLO, *op. cit.*, pp. 48-57 y 177-206. Se ocupa extensamente de Bernardo Glücksmann SARATSOLA en el libro ya citado.



Maurice corresponsal de la Fox-Film. Aviso en *Montevideo Film*, n. 2, 6 de noviembre de 1923

La importancia de estas redes es evidente: es el propio Maurice quien vende al maragato la cámara que da comienzo material a San José Film.⁴¹ El dato interesa no sólo porque marca un comienzo, sino porque la venta se inscribe en un proyecto de largo aliento del francés para el fomento de la cinematografía en el interior de nuestro país, como aparece en la revista especializada *Semanal Film*. De hecho, en 1921 Maurice anuncia en dicha revista la venta de “la primera máquina cinematográfica construida por completo en el país,” un producto cuyo bajo precio y excelente calidad la haría competitiva en el mercado.⁴² Y la semana siguiente explica en el artículo “Una revolución cinematográfica” que, en sus viajes por el interior del Uruguay, notó las dificultades de acceso a los medios de comunicación. “Cuando verificaba tan triste realidad, mi mente fue directamente hacia el cinematógrafo, ese admirable invento que ha venido a revolucionar los métodos escolares, dando un desarrollo enorme a la cultura y sirviendo por igual para los niños como para los adultos.”⁴³ Individuadas las dificultades de

⁴¹ Entrevista CDC, 1963.

⁴² “El Cine en casa,” *Semanal Film*, n. 61, 12 de noviembre de 1921, sd.

⁴³ M. H. “Una revolución cinematográfica,” *Semanal Film*, n. 62, 19 de noviembre de 1921, sd.

instalación del medio en los pueblos del interior (falta de conocimiento técnico, de energía eléctrica, los elevados costos de su producción, los peligros de incendio, etc.), Maurice apostó por un mercado amateur capaz de incidir en la difusión de la educación y el acceso al cine a nivel nacional, ofreciendo –y por supuesto el artículo es también promocional– a un precio reducido la máquina por él confeccionada a fin de “poner este aparato al alcance de todas las personas” y “llenar una necesidad colectiva”.⁴⁴ Aunque fracasado, su proyecto y declaraciones son una entrada a las ideas que circulaban en el campo sobre el interior como espacio posible de desarrollo cinematográfico. Y, desde esta perspectiva, San José Film es la concreción más tangible de esa “revolución”.

Experimentación con las formas: la animación corpórea

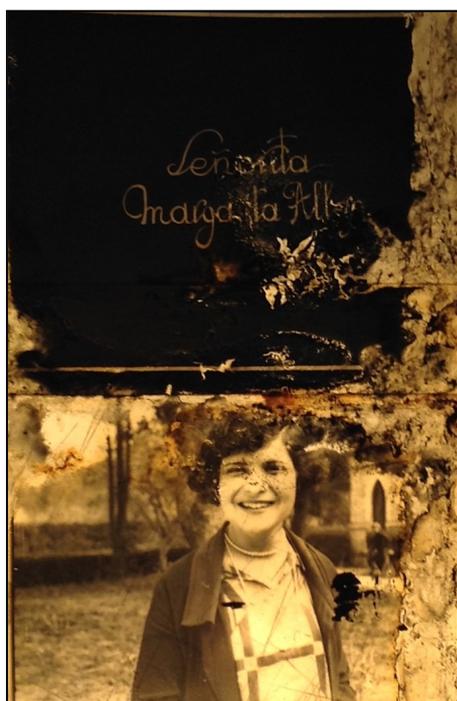
Los noticieros de Chabalgoity ofrecen la variedad temática dictada por el género, acompañada por una sugestiva variación en los intertítulos que, además de utilizar frases ocurrentes, comentan –cómplices o distanciadas– lo mostrado, alternando gráficamente entre la discreción de la letra blanca sobre fondo negro y pueriles dibujos a mano, pruebas caligráficas, máscaras, cuadros, fotografías, vale decir muchas de las técnicas trasladadas de su profesión de fotógrafo.



Los intertítulos de San José Film. Fuente: Archivo Fílmico y de la Imagen de San José- Colectivo Los Filmadores y Homero Pugliese depositado en Cinemateca Uruguaya

⁴⁴ *Id.*

Como la carta citada al principio, los noticieros contienen el “documento” y la glosa de ese documento, el juego, un marco. En ese marco se compagina –balanceando humores– la conmemoración patriótica con la nota de turf, el lanzamiento de jabalina con la gimnasia de niñas en la escuela, el sepelio oficial con el gabinete de rayos x, los oradores ilustres con los estudiantiles, el paisaje natural con el minucioso plan de obras públicas. Se contribuye a forjar un “mito del progreso” que une el departamento de San José con Montevideo y, por extensión, con el mundo. Esa relación problemática y nunca suficientemente desarrollada entre la construcción de la nación y la cinematografía que había tomado forma en el discurso oficial e independiente uruguayo ya desde los años 10, cristaliza en sus noticieros-vidriera de la edilicia próspera, el comercio pujante, la democracia moderna, el futuro prometedor. Sus intensiones promocionales, de hecho, no pasan desapercibidas: desde la prensa su empresa se define en términos de “patriótico esfuerzo”.⁴⁵



Fotogramas de *Del film San José Social (En preparación)*, *Actualidades de San José*, n. 4, San José Film, c. 1926.⁴⁶

San José Film atiende, además, al imperativo regional de mostrar a la elite. Crea lo que la investigadora Irene Marrone llama para el contexto argentino el “album del patriciado”.⁴⁷ Chabalgoity lo hace en dos versiones: a través del desfile en cada evento ante una cámara inmóvil (¿extasiada?) o, su reverso, el paneo lento de los patricios cuando descansan en las gradas del hipódromo. Pero además, capitaliza el hedonismo, va más allá. En el cierre de uno de los noticieros estimula a la audiencia con un *tráiler* en el que anuncia el próximo “Film Social”.

⁴⁵ “La San José Film. La velada que celebrará el 23 en el Macció”, *op. cit.*

⁴⁶ Si bien se conservan las cinco actualidades, es posible que sus contenidos hayan sido alterados/reubicados posteriormente. Eso explicaría por qué la numeración de los títulos iniciales de las actualidades y las fechas de los fragmentos internos no siguen, necesariamente, el orden cronológico: n. 1 y n. 2 son de 1925, n.3, sería de c. 1927; n. 4 de c. 1926 y n. 5 de c. 1927-1928.

⁴⁷ MARRONE, Irene. *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003, pp. 33-34.

Lo que se ve en este caso no es solo la casta de los eventos (identificable por el que sabe, pero anónima para el que no, y para nosotros), sino a tres muchachas jóvenes –identificadas por sendos intertítulos– en un plano medio que dialogan con el operador, ajustan su imagen para la cámara, posan ostensiblemente y ríen despreocupadas. Este “álbum” en movimiento de la juventud ciudadana ya no necesita del evento-pretecto, como el del programa del 26, para cubrir las intenciones de promoción de una clase, de maneras de pensar la sociedad e, inclusive, del deber ser del cine. Se anuncia como *pura* mostración.

Chabalgoity abraza también el *côté* lúdico de los noticieros de la época, con directivas que buscan, al mismo tiempo, informar y divertir, una mezcla que las publicaciones ilustradas de la época, tanto a nivel local como internacional, habían trabajado desde temprano y cuyas implicaciones para el caso de nuestro cineasta, colaborador activo en la prensa, cobran particular relevancia.⁴⁸ En el campo cinematográfico su práctica es legible como resabio del cine de atracciones, para pensarlo con Gunning o, según el modelo de Rafael Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, como adherencia no tanto a una forma de “periodismo cinematográfico” sino de “espectáculo informativo”.⁴⁹ Apelando a audiencias maduras, pero también infantiles, recurre a distintas técnicas de animación. Sus animaciones, las primeras que se conocen hasta el momento en Uruguay, se presentan en clave “seria”, operativa, por ejemplo, mediante un mapa del departamento en que aparecen, progresivamente, fotografías de las obras públicas. Aquí lo mecánico funciona como prueba moderna, performativa, de los avances edilicios de la región, porque la modernidad está hecha de ladrillos y cemento, pero también de celuloide. Más distendida, la técnica se encuentra en el intertítulo de un

⁴⁸ Sobre las relaciones estrechas, en Uruguay, entre prensa y cine en la época, incluso entendido como calco, de un medio a otro, de “entretenimientos”, véase TORELLO, *op. cit.*, pp. 104-106.

⁴⁹ Rafael Tranche y Vicente Sánchez-Biosca “señalan que los noticieros habrían surgido de la mixtura de las actualidades con el documental en tanto registro, y con las variedades –un cine de entretenimiento y de curiosidades, más alineado al ‘placer por lo ficcional’-. Su hipótesis, por lo tanto es que en un primer momento los noticieros habrían estado más cerca del ‘espectáculo informativo’ que del ‘periodismo cinematográfico’”, *apud*. VERGARA, Ximena y Antonia Krebs. “Prolongaciones de la prensa moderna. Difusión masiva e inmediatez en los noticieros cinematográficos chilenos (1927-1931)”. En: Villarroel, Mónica (coord.). *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*, Santiago: LOM, 2016, p. 242.

segmento institucional sobre el comercio de ganado: entre las palabras “Marca de las Haciendas” se forma progresivamente, en el fondo negro, un pez blanco, con reminiscencias de *Le retapeur de cervelles* (1910) de Émile Cohl, no sólo por la combinación cromática, sino por el movimiento caricatural de los ojos del pez.



Capturas de pantalla del mapa animado, *Actualidades de San José*, n. 4, San José Film, c. 1926.



La animación de los ojos. Capturas de pantalla de *Le retapeur de cervelles* (Émile Cohl, 1910) y de Marca de las Haciendas, *Actualidades de San José*, n. 3, San José Film, c. 1927.

Siguiendo los pasos de las animaciones practicadas, desde los comienzos del cine, por los pioneros como el citado Cohl, J. Stuart Blackton, Segundo de Chomón, Edwin S. Porter y Ferdinand Zecca y que tendrá ciento desarrollo, en varias modalidades, en América Latina en manos, entre otros, de Quirino Cristiani, Andrés Ducaud, Alfredo

Serey, Nicolás Martínez, Carlos Borcosque y Gilberto Rossi,⁵⁰ Chabalgoity emplea la técnica de la animación corpórea o *stop motion*, para anunciar entregas futuras, en el cierre de dos noticieros.

Tomando como referencia *El teatro eléctrico de Bob* (Segundo de Chomón, 1906) que había asombrado a los niños de principios de siglo, en una de ellos, muestra un payaso de vestido bicolor, que saluda con su galera y, volviendo literal la expresión, “saca de la galera”, mágica y sucesivamente, pequeños carteles que anuncian el próximo film. Y si los movimientos dinámicos por el espacio del muñeco parecen eco de los beligerantes antepasados protagonistas de *El teatro eléctrico*, desde el punto de vista técnico la referencia es clara: la misma tablita que servía para crear la animación del español, la vemos aquí, en posición y longitud similares. Una cita, quizá un homenaje.



Capturas de pantalla de *El teatro eléctrico de Bob* (Segundo de Chomón, 1906) y de *Actualidades de San José, n. 1*, San José Film, 1925.

⁵⁰ Cabe mencionar, entre esas experiencias, el caso de Argentina y las sátiras políticas “animadas” como *La intervención de la Provincia de Buenos Aires* (Quirino Cristiani, 1916), *El apóstol* (Quirino Cristiani, 1917), *Sin dejar rastros* (Quirino Cristiani, 1918), *Una noche de gala en el Colón* (Andrés Ducaud, 1918), *El viaje de Marcelo* (Andrés Ducaud, 1922) y *Peludópolis* (Quirino Cristiani, 1931); el de Chile con los dibujos animados *La transmisión del mando presidencial* (Alfredo Serey y Nicolás Martínez, 1921) y *Vida y Milagros de don Fausto* (Carlos Borcosque, 1924) y el de Brasil, con *Aventuras de Bille e Bolle* (Gilberto Rossi, 1918), *Tico Tico animado* (Rossi Filme, 1921). Véase GIONCO, Pamela. “Primeras manifestaciones argentinas de sátira política animada. El humor gráfico político en movimiento”. En: Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, p. 179-194. Véase también LÓPEZ, Ana M. “Animation”. En: Balderston, Daniel, Mike Gonzalez, Ana M. López (eds.). *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures: A-D*, v. 1. Londres, New York: Routledge, 2000, pp. 81-82.

Con este muñeco articulado, de confección casera, ostensiblemente artesanal, Chabalgoity se mueve en dos niveles: mientras que apela a la audiencia infantil por su referencia al teatro de títeres, aquí gracias al truco cinematográfico despojado del titiritero –del contrato que todo niño hace de no verlo– el “chiste” de la galera es para los adultos.

La artesanía dejará paso, en otra entrega, a un par de industriales muñecos tipo Kewpie, producidos por primera vez en 1912 en Alemania, y considerados uno de los primeros juguetes creados a escala masiva. La modernidad que Chabalgoity propone a nivel técnico se une, en la nueva animación, al uso de estos cupidos (de allí el nombre Kewpie) creados como historieta por la norteamericana, embanderada del movimiento “New Woman”, Rose Cecil O’Neill para la revista *Ladies’ Home Journal*, y distribuidos como juguete luego por todo el mundo.



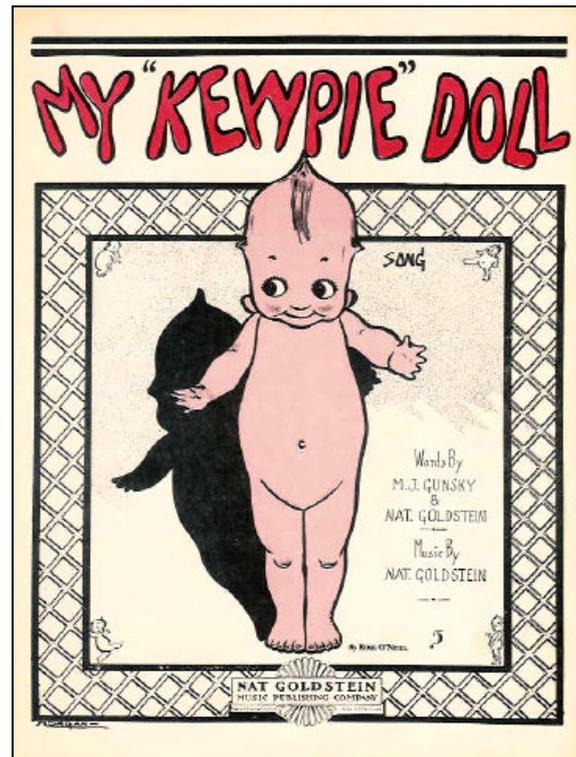
Kewpie Doll, en su caja original con los dibujos de Rose O’Neill y fotogramas de *Actualidades de San José*, n. 3, San José Film, c. 1927.

En el Río de la Plata empiezan a aparecer avisos, por lo menos desde 1917, de la venta de muñecos. Y entra, rápidamente, en el imaginario y prácticas locales femeninas en los años 20: las niñas se transforman en Kewpies durante los Carnavales y los dibujan para concursos en las revistas, escritoras como Alcira Obligado y Carolina Adelia Alió los incluyen en sus relatos, la pintora uruguaya Petrona Viera los retoma, para estudiarlos en uno de sus dibujos de gran tamaño.⁵¹



Der: Postal Kewpie con dibujos de Rose O'Neill y tapa los mismos dibujos, sin ser acreditados, en *Vida Femenina*, Montevideo, año II, n. XII, noviembre de 1919

⁵¹ Entre otros véase “Nuestros pequeños visitantes”, *Caras y caretas*, Buenos Aires, 26 de febrero de 1921, n. 1,169, p. 109. Sobre los relatos: OBLIGADO, Alcira, “La señorita Camaño”, *Caras y caretas*, Buenos Aires, 30 de noviembre de 1918, n. 1,052, pp. 112-115; ALIÓ, Carolina Adelia. “La madre”, *Caras y caretas* (Buenos Aires), 13 de octubre de 1923, n. 1306, pp. 120-122.



Concurso de Dibujos Infantiles

Con premios en juguetes no han de ser copiados y serán autor al respaldo. Cada mes se pre-
 MUNDO URUGUAYO abre desde el presente número un concurso hechos con pluma y tinta negra, en
 de dibujos infantiles en el que tamaño de una postal. Deberán ser
 pueden intervenir todos sus pequeños acompañados del título o explica-
 lectores. Los dibujos que se envíen ciones de los que representan, nom-
 bre, dirección y edad del pequeño

miarán los 5 dibujos que a juicio de la dirección sean más interesan-
 tes, con valiosos juguetes. Todos los dibujos que se envían y tengan
 algún mérito, serán publicados en MUNDO URUGUAYO.

Izq: Detalle del aviso del Metropol Bazar, en *Caras y caretas*, Buenos Aires, n. 1.002, 15 de diciembre de 1917 Der: Partitura *My Kewpie Doll*. Letra: M. J. Gunskey & Nat. Goldstein, música Nat. Goldstein. Tapa Rose O'Neill, 1914. Abajo: Kewpie “Mi mariquita” en el Concurso de dibujos infantiles, en *Mundo Uruguayo*, n. 98, 25 de noviembre de 1920.



Kewpie en movimiento. Sin título, grafito y lápiz, Petrona Viera. Fuente: Colección Museo Nacional de Artes Visuales

La misma fascinación de Viera por esas formas redondeadas parece estar en la base de la inclusión de este ícono, por parte de Chabalgoity, en la imagen en movimiento. Sus bebés de celuloide avanzan, en diagonal, de izquierda y derecha, por un espacio-no espacio, hasta unirse en el centro para saludarse y saludar al público, con sus brazos articulados. También aquí la referencia más próxima es el *Teatro eléctrico*, en versión estilizada y simple. La atracción del *stop motion* se completa, como en el film de Chomón, con el color agregado: aquí un entintado en rojo fuerte, que llama la atención sobre los volúmenes (que Viera había multiplicado) y da a los muñecos esas cualidades táctiles marcadas, en sede teórica, para el coloreado fílmico.⁵²

⁵² YUMIBE, Joshua, “Techniques of the Fantastic”. En: Fossati, Giovanna, Tom Gunning, Joshua Yumibe y Jonathon Rosen. *Fantasia of Color*, op. cit., p. 31. Las citas de este texto pertenecen a la traducción del artículo: YUMIBE, Joshua, “Técnicas de lo fantástico”. Traducción al español de Georgina Torello, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 224-248. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/201> [Acceso: 27 de diciembre de 2019].



Capturas de pantalla de *El teatro eléctrico de Bob* (Segundo de Chomón, 1906) y de *Actualidades de San José*, n. 3, San José Film, c. 1927.

Es, precisamente, en lo cromático que el dueño de la San José Film hace sus mayores esfuerzos, usando técnicas del color agregado que, a diferencia del natural o fotográfico, cubre la imagen de manera selectiva o monocroma. Sus noticieros emplean, por un lado, las laboriosas técnicas del coloreado a mano usadas por el cine desde sus inicios, los primeros ejemplos datan, como recuerda Joshua Yumibe, de 1894-1895, para ambientar fundamentalmente “películas de danza, de no ficción y de trucos y hadas”.⁵³ Una técnica para el asombro trasladada de la práctica fotográfica,⁵⁴ y casi abandonada entorno a 1907, por su lenta y trabajosa ejecución, a favor del estencil o *pochoir*, aplicados en sede industrial especialmente por Pathé Frères.⁵⁵ En su obra prevalece, sin embargo, el entintado que, junto con el virado, es la técnica más común durante los años 20 por su implementación relativamente fácil (la inmersión de fragmentos de cinta en un único color).

⁵³ YUMIBE, “Técnicas de lo fantástico”, *op. cit.*, p. 229.

⁵⁴ GUNNING, Tom. “Applying color. Creating Fantasy of Cinema”. En: Fossati, Giovanna, Tom Gunning, Jonathon Rosen, Joshua Yumibe (eds), *Fantasia of Color in Early Cinema*. Amsterdam: EYE Cinema and Amsterdam University Press, 2015, p. 17.

⁵⁵ FOSSATI, Giovanna. “Session 1”. En: HERTOOGS y de Klerk (eds.), *op. cit.*, p. 12.



Los entintados de los noticieros de San José Film

Una técnica que “aunque difícilmente realista”, como señala Tom Gunning, “fue usada con frecuencia para crear efectos algo realistas”⁵⁶ y llegó a establecerse una suerte de código mínimo que ficciones y no ficciones emplearon para transmitir determinados significados: el azul fue empleado para las escenas nocturnas, el rojo para el fuego, el verde para la vegetación, el amarillo para escenas solares, etc. Paralelamente a “estos significados diegéticos reconocibles naturalmente, conectados con las ambientaciones de las escenas”, puntea Yumibe:

los colores se usaron para crear en las imágenes significados afectivos y culturalmente determinados. En lugar del azul para la noche, un tono azulado transmitía el frío helado de los glaciares árticos en *Gekleurde kijkjes uit de geheele wereld* (Pathé, 1913) o el tinte rojo creaba la guarida subterránea del mago diabólico en *Uwysique diabolique* (Segundo de Chomón, Pathé, 1912). Estos significados sensuales (azul para el frío) o culturales (rojo para una caverna infernal) lejos de ser sistemáticos, durante el periodo silente se emplearon de manera más bien idiosincrática.⁵⁷

La naturaleza accesoria del entintado y del virado, respecto a las imágenes representadas, da paso a esa concomitancia de lo realista y lo sensual (cultural, simbólico, decorativo), categorías que, como veremos, no se excluyen necesariamente en la obra del maragato.⁵⁸

La modernidad coloreada a mano y entintada

“Deseo saber el color de los ojos, la edad y el lugar de nacimiento de Mary Miles Minder, Geraldine Farrar, Elsie Ferguson, Perla White, Mabel Normand y Doris May” escribe Thirso, pseudónimo de un fan de la revista *Semanal Film*, en la sección de preguntas de los lectores en 1920.⁵⁹ Thirso vive en un Uruguay moderno, integrado plenamente al consumo cinematográfico (su capital, Montevideo, terminado ese año habría llegado a los 4.195.689 espectadores de cine, sobre un total de 393.167 habitantes⁶⁰) y a la producción artesanal, desde 1900, de vistas, actualidades y, en ese

⁵⁶ GUNNING, “Applying color”, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁷ YUMIBE, “Técnicas de lo fantástico”, *op. cit.*, p. 241. Por una discusión del código colorístico durante el periodo véase: HERTOGS y de Klerk, “Editor’s Preface”, *op. cit.*, pp. 5-8 y HANSSSEN, “Singular Meanings?: Monochrome Images”, *op. cit.*, pp. 165-173.

⁵⁸ PETERSON, Jennifer. “Rough Seas. The Blue Waters of Early Nonfiction Film”. En: FOSSATI, Jackson, Lameris, Rongen-Kaynakçy, Street y Yumibe (eds.), *op. cit.*, p. 76.

⁵⁹ “Preguntas”, *Semanal Film*, n. 6, 23 de octubre de 1920.

⁶⁰ SARATSOLA, *op. cit.*, p. 299.

mismo año, de su primera ficción. El pedido, además de proporcionarnos un pequeño canon de las preferencias estéticas de la audiencia en materia de actrices nos coloca, oblicuamente, en la relación entre la cinematografía del momento y la cuestión del color. De hecho, saber el tono de ojos de una actriz o un actor suponía, para el espectador, hacer un salto entre la pantalla corrientemente monocroma (virada, entintada o, al límite, coloreada con estenciles) y la polícroma realidad. Un detalle mínimo (¿cuán grande podía volverse el iris de Farrar o Normand en la pantalla?) que, sin embargo, permite “completar” la imagen del ídolo en aquello –los ojos– que para el cine silente y su sistema actoral necesaria y fuertemente gestual, era clave.

El pedido de Thirso interesa porque, como señalan Sarah Street y Joshua Yumibe, el ciudadano de 1920 vive en un ámbito en el que “el color había inundado las esferas del arte, la cultura y la vida cotidiana”.⁶¹ Pero en especial, porque la industria cinematográfica, tanto local como internacional, hace todos los esfuerzos por colmar las necesidades cromáticas de su público. En primer lugar, a través de las ficciones, documentales y noticieros cuyo coloreado alcanza, para los años 20, el 80% de lo producido.⁶² Pero también todo aquello que circunda a la película. En la época el espectador uruguayo (y como él los demás) recibe, cuando va al cine, programas de mano impresos en una o dos tintas con linotipia, ve carteles y *lobby cards* coloreados en los cines, compra revistas con tapas polícromas en el kiosco, recibe de regalo *gadgets* ilustrados (pequeñas novelitas y figuritas con los chocolates⁶³), además de poder ordenar desde su casa, ya desde mediados de los años 10, fotografías y postales coloreadas a mano y fototipias iluminadas de sus artistas favoritos que, entre otras, la revista *Cine-Mundial*, edición en castellano de la norteamericana *The Moving Picture World*, ofrece a los *fans* de toda América Latina. Chabalgoity adhiere a este mundo tornasol, no sólo con sus nitratos, sino también con estampas, especie de tarjetas postales, impresas en linotipia.⁶⁴

⁶¹ STREET, Sarah y Joshua Yumibe. “The Temporalities of Intermediality: Colour in Cinema and the Arts of the 1920s”. En: *Early Popular Visual Culture*, 2013, vol. 11, n. 2, pp. 140–157. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/17460654.2013.783149>, p. 149. [Acceso: 21 de abril de 2020].

⁶² FOSSATI, “Session 1”. En: HERTOGS y de Klerk (eds.), *op. cit.*, p. 12.

⁶³ Véase TORELLO, Georgina y Riccardo Boggione. “Asombro, ídolos y fans. El público cinematográfico”. En: *Nitrato Oriental. Pre-cine y cine silente en Uruguay (1850-1932)*. Catálogo de la muestra homónima en el Teatro Solís. Montevideo, 2020.

⁶⁴ Además del que aparece aquí, véanse algunos ejemplos en la publicación del 21 de diciembre de 2019 de Ato Pugliese en el sitio de Facebook de REALIZADORES MARAGATOS. [Acceso: 7 de mayo de 2020].

Teatro Escudero || DOMINGO 24 de Noviembre
VERMOUTH Y NOCHE

Programa
SPLENDID
(Especial)

presenta la super
joya, en la que
reaparece la ta-
lentosa actriz
dramática,
**FRANCISCA
BERTINI,**
titulada:



Soberbio film es
trenado reciente-
mente en el cine
Rialto de la ca-
pital, con gran
éxito.

Obra de gran
espectáculo que
presenta la des-
trucción del fa-
moso Casino.

EL FIN DE MONTECARLO



ALICE BRADY N°87

CINE
R
E
V
I
S
T
A



7.00

F. TILLERMAN
Sueldo de Honor
N.º 306

Wallace Reid
en
"The Affairs of Anatol"

Administrador: Juan May
Año I
N.º 3

Montevideo, 2.a quincena de Marzo 1922

RÓMULA

por
Dorothy Gish

ENERO
1920

PRECIO
20 Cts.
ORO AMERICANO O
SU EQUIVALENTE
EN ESPAÑA-UNA
PESETA.



GLORIA SWANSON
Estrella de las Producciones
PARAMOUNT ARTCRAFT

CINE-MUNDIAL

LOS PRINCIPALES PRODUCTORES Y
DISTRIBUIDORES DE FOTODRAMAS EN EL MUNDO

FAMOUS PLAYERS-LASKY CORPORATION

Impresos coloreados: revistas, novelitas, figuritas, programas de mano. Fuente: Colección de la autora.



Impresos de San José Film. Fuente: Publicación de Ato Pugliese del 21 de diciembre de 2019 en el sitio de Facebook "REALIZADORES MARAGATOS".

Si en los noticieros de la compañía existe un uso del color agregado libre, sensual, estético (los paisajes en amarillo, rojo o calipso) probablemente aprendido durante la asistencia a Maurice en la edición de *Almas de la Costa* –cuyos tonos amarillos, azules, verdes y sepias oscilan, de hecho, entre uno y otro paradigma–, también se constata el recurso a las pocas “asociaciones” codificadas: como el rojo para el fuego, el verde para la naturaleza y el azul para la noche.⁶⁵

Ejemplo del diálogo con el código es “Tarde de invierno”, fragmento de 30 segundos, entintado en un azul oscuro que, por el paso del tiempo, está desapareciendo del nitrato. Este coloca al espectador frente a una imagen deslindada del aquí y ahora que caracteriza a las noticias: al contrapicado del cielo, que progresivamente baja hasta alcanzar algo de vegetación, le sigue una toma con iris que deja entrever, a través de un paneo, el follaje y otra, sin iris, que descubre, mediante un paneo horizontal, ramas, árboles, un arroyo. Sin humanos ni edificios, el segmento parece cantarle a la naturaleza. Su función en la economía del noticiero es puramente ornamental y simple, como ornamental y sensual es su uso del azul. Una pausa lírica entre la enumeración de las obras edilicias del departamento, de la demostración de la modernidad a la que se dedica buena parte de la empresa.⁶⁶



Fotogramas de 1825-25 de agosto-1925, *Actualidades de San José*, n. 2, San José Film, 1925 y de *Tarde de invierno*, *Actualidades de San José*, n. 4, San José Film, c. 1926

⁶⁵ YUMIBE, *Moving Color*, *op. cit.*, p. 108.

⁶⁶ GUNNING, Tom. “Colorful Metaphors: The Attraction of Color in Early Silent Cinema”. Disponible en: <https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/fotogen/num01/numero1d.html> [Acceso: 25 de abril de 2020] y GUNNING, “Applying color,” *op. cit.*, p. 18.

El azul es centro de otro segmento, “1825-25 de agosto-1925”, que conmemora el centenario de la declaratoria de la independencia nacional y forma parte del segundo noticiero dedicado, enteramente, a festejos nacionales. Construido a través de un montaje alternado de tomas, entintadas en azul, de la banda militar, el cielo y la bandera nacional, la noticia oscila entre el código mimético, “realista” para el cielo y la institución de un código extra-cinematográfico que podemos pensar como un acuerdo cromático local: el azul como color de la nación. El “patriótico esfuerzo” de registrar la conmemoración en San José se potencia, simbólica y estéticamente, con la inmersión del propio nitrato en el azul de la patria. Un gesto, además, seguramente disfrutable para la audiencia del momento acostumbrada a los entintados extranjeros, no así a ver plasmada la tradición local en esa tecnología foránea.

Pero Chabalgoity no limita –siempre en relación a la construcción de la patria– su paleta al azul. En la misma entrega, “La conmemoración del 106 aniversario de la Batalla de las Piedras” se abre con el cuadro de dicha batalla, por Juan Manuel Blanes, el pintor de la patria, entintado en rojo, como los cuadros sobre los que había jugado Cohl en su *Le peintre néo-impresioniste* (1910). Aquí el arte –la alta cultura– irrumpe en el noticiero inscribiéndose en el nitrato, pero modificado: la policromía del lienzo, uno de los más conocidos del país, se transforma en una monocromía polivalente. Si, por un lado, cumple con el uso convencional del rojo que, en el ya mentado y acotado código del color, es asignado al fuego y, en sentido figurado a la pasión o la furia, para el público nacional, el rojo es el color del partido de gobierno. El mismo noticiero, para finalizar, utiliza el rosa para ambientar el discurso (de nuevo conmemorativo, patriótico), de la Dra. Elvira V. Martorelli ante el auditorio en la plaza.⁶⁷ La patria, en este noticiero dedicado a las conmemoraciones, es multicolor. El sistema cromático de Chabalgoity elástico, flexible.

⁶⁷ El rosa se utiliza en la ficción *Del pingo al volante* (Robert Kouri, 1929) para ambientar una de las escenas más marcadas por el género: la prueba de distintos vestidos de una chica en la habitación de la protagonista, una versión vernácula de la relación entre moda y coloreado fílmico en la época.



Batalla de las piedras. Rendición de Posadas (Juan Manuel Blanes y Juan Luis Blanes 1890-1895) y fotograma del cuadro *Actualidades de San José, n. 2*, San José Film, 1925.

}



Captura de pantalla de *Le peintre néo-impresioniste* (Émile Cohl, 1910)

La exhibición de la modernidad del departamento –una variación del tema patriótico en clave productiva– también pasa por la escala cromática. En los noticieros del uruguayo aparecen inauguraciones de puentes, carreteras, capillas y plazas, enmarcados por intertítulos que detallan los datos exactos de las inversiones, por tomas que se detienen en los discursos de los responsables directos y del pueblo todo,

y, como vimos, por la explicación gráfica, a través de mapas animados. Es frecuente, además su realce estético con entintados vivos.

Singular en este universo monocromo, es el segmento sobre la fabricación de bancos de plaza por el Taller Municipal del departamento, introducido por un intertítulo que provee datos sobre la obra, los montos de la inversión y el material básico: el cemento portland, signo para la época de la confección moderna por excelencia. A la descripción detallada y sobria del título le sigue una escena del taller en el que trabajan dos hombres frente a un horno. El plano americano que los retrata permite centrar, en medio de ellos, la estrella del segmento: un fuego encendido que se destaca por la vivacidad de sus amarillos, rojos y naranjas. Un total de 250 fotogramas, pintados a mano –se trata de unos pocos milímetros en el nitrato de 35mm– logran que, por 15 segundos, el noticiero abandone su monocromía para volverse parcialmente polícromo.⁶⁸ Una técnica que las salas del Uruguay, como del mundo, habían exhibido a menudo en la primera década del siglo.⁶⁹

⁶⁸ Si bien como afirma Giovanna Fossati “no es siempre fácil diferenciar entre el estencil y el colorado a mano en el nitrato”, la hipótesis de la pintura a mano es, para este caso concreto, más plausible que el uso de la técnica del estencil, cuya ardua elaboración de mascarillas rendía sólo en sede industrial para producir varias copias de la misma película. Para Chabalgoity, cuyos noticieros se editaron en copia única, el aplicado del estencil, hubiera multiplicado el trabajo. Véase FOSSATI. “Session 1”. En: HERTOGS y de Klerk (eds.), *op. cit.*, p. 13. Noticias de un tempranísimo coloreado a mano aparecen en una publicación sobre la historia del cine uruguayo no identificada, pero custodiada en el Centro de Documentación Cinematográfica de Cinemateca Uruguaya. Tras la presentación de las vistas de Lumière y Pathé, pero sin fecha precisa, se relata de un “ciudadano uruguayo”, Álvaro Martínez, que compró un aparato cinematográfico y, poco después instaló un salón en Avenida 18 de Julio. Sería allí que “presentó al pueblo uruguayo la primera película en colores, la famosa Danza Serpentina pintada a mano en cinco colores por el propio señor Martínez, quien era también un habilísimo fotógrafo aficionado. Para ejecutar ese trabajo, muy elogiado por la crítica y el público, el pintor tuvo que iluminar las 1200 instantáneas de película, que duraban un minuto de exhibición y medían 2 cm x 2 y medio, un poderoso lente de aumento y pinceles finísimos.” La publicación no identificada no presenta datos bibliográficos sobre lo mencionado. Un ejemplo, en cambio, existente y rastreable del coloreado a mano uruguayo en el periodo silente se encuentra en una breve secuencia de variedades producidas por Armando Nicolás Gari y Manuel Sallés, c. 1927 (Colección Inéditos, Familia Gari, Archivo Audiovisual Dina Pintos, UCU). En ella se ve a dos muchachas atravesando el puente del Parque Rodó (Montevideo), con sus vestidos pintados en rojo y fucsia, y a un joven recogiendo un pañuelo lila. La primera parte de la secuencia fue insertada en el capítulo 7 del programa *Historias de Vino*, realizado por Aldo Garay (Canal Tv Ciudad, 2020), a quien agradezco el fragmento. La segunda



Fotogramas de Taller Municipal, *Actualidades de San José*, n. 1, San José Film, 1925.

El fuego oscilante y desigual de Chabalgoity busca la sorpresa del espectador propia del cine de atracciones, pero la actualiza en clave proletaria. De hecho más que de las primeras explosiones espectaculares de Georges Méliès –cuya combinación cromática el uruguayo parece calcar– o de los coloreados tiroteos de los primeros westerns,⁷⁰ el segmento es más cercano a la parquedad de *Los herreros*, de los hermanos Auguste y Louis Lumière, una de las vistas presentadas en el Gran Café en diciembre de 1895.⁷¹ Ambas comparten, además de la composición similar de la pareja de hombres en plena acción, el color (selectivo en la técnica manual) del fuego que ilumina la tarea de los trabajadores (en Lumière también sus rostros) volviéndola, podemos hipotizar, más verosímil. Finalizado el proceso de construcción de los bancos (la extracción de la matriz, el pulido, el armado, etc.) se muestra, en una perspectiva oblicua, la instalación en la plaza, su pasaje de la industria a la naturaleza

parte me fue proporcionada, junto con los datos sobre los productores originales que menciono arriba, por la investigadora Julieta Keldjian, a quien también agradezco.

⁶⁹ *La danza serpentina* de Loie Fuller o imitadoras –pintada a mano– circula por el país (es decir, no solamente en Montevideo, sino en su interior) desde 1898 y sigue presentándose durante los primeros años de 1900. Las primeras pruebas de coloreado con estencil de Pathé Frères y Le film d'Art de Paris se anunciaron en Uruguay entorno al 1910 como atracción del programa, mientras que las últimas novedades siempre coloreadas de la Gaumont, a partir de 1913.

⁷⁰ GUNNING, “Applying color”, *op. cit.*, p. 25.

⁷¹ YUMIBE, *Moving Color*, *op. cit.*, p. 61.

y un convencional entintado en verde que envuelve la toma no hace sino incrementar el efecto de “realidad” de la representación.⁷²



Coloreado a mano. Captura de pantalla de *Les Forgerons* (Louis y Auguste Lumière, 1895) y fotograma de *Taller Municipal*, *Actualidades de San José*, n. 2, San José Film, 1925.



El motivo del fuego tiene, en el segmento, una variación, una última vuelta de tuerca. La representación frugal del taller y la mimética del verde, se resbala, avanzando en el fragmento, hacia un terreno alevosamente lúdico. En la plaza, dos intertítulos, escritos a mano, anuncian otro juego y otra técnica: “Y el banco terminado lo utiliza un fogoso enamorado...” “Que la chispa la tiene en los pies”. Tras el primer intertítulo aparece un

muchacho sonriente; tras el segundo, el detalle de sus pies: en uno de ellos se agita autónoma la evocada “chispa”. Para esto Chabalgoity parece recurrir a una suerte rayado o grabado, técnica trabajada directamente sobre la película, para luego colorear el espacio trasparente que deja el rayado con pequeñas líneas pintadas a mano, en rojo vivo: al pie real se superpone la irrealidad de la chispa estilizada. La

⁷² GUNNING, “Applying color”, *op. cit.*, p. 18.

breve escena alude, pícaramente, a las aspiraciones del enamorado; al rol que ese banco de plaza tendrá en los futuros idilios amorosos de la ciudad. Si el segmento, el más elaborado de sus noticieros, abre con la información objetiva al espectador, su final le cuenta una potencial historia de amor, unos pocos minutos de ficción.



Fotogramas del enamorado y su chispa en los pies (uno sin intervención), *Actualidades de San José*, n. 2, San José Film, 1925.

Coda: un hombre sentado en su escritorio

Chabalgoity retoma la actividad fílmica en los años 50, confeccionando otros noticieros y un documental, *Hechos y no palabras*, de 1954, sobre las obras civiles realizadas por el Intendente Luis Ignacio Ordeig, ambos junto con un cineasta joven, Luis Pugliese.⁷³ En 1969 pasa del otro lado de la cámara protagonizando una suerte de cortometraje

⁷³ Proyecto Archivo Fílmico de San José.

documental, *La sangre humana capta y fija imágenes*, dirigido por Pugliese, en que se condensa, sintéticamente, su tesis sobre las supuestas propiedades fotosensibles de la sangre,⁷⁴ publicada años antes en el libro *Los misterios de la sangre humana* (1954), basado en el trabajo desempeñado como asistente técnico de la policía de su ciudad. De la película, más que su tesis, interesa su imagen. En la mayor parte de ella se lo ve tras un escritorio lleno de objetos, sus manos activas, su mirada concentrada en un cuchillo ensangrentado que presuntamente “conservó” el rostro del asesino.



Captura de pantalla, Chabalgoity sentado en su escritorio en *La sangre humana capta y fija imágenes* (Luis Pugliese, 1969). Fuente: Archivo Fílmico y de la Imagen de San José- Colectivo Los Filmadores y Homero Pugliese depositado en Cinemateca Uruguaya

⁷⁴ *La sangre humana capta y fija imágenes*. 1969. Realizador: Luis Pugliese. Co-dirección: Henil Palada. Formato: 16mm, B&N, sonido óptico, dur: 13'. Libro: “Rioclara”. Documental sobre las experiencias del técnico e investigador Juan Chabalgoity acerca de presuntas propiedades fotosensibles de la sangre humana. Datos tomados del ya citado Proyecto Archivo Fílmico de San José.

Y si los ángulos son ligeramente diferentes, es difícil no superponerlas con las de aquel 13 de octubre de 1925 que abrió la esquila citada antes. La vuelta de Chabalgoity al escritorio, nuevos objetos, nuevo proyecto. Un proyecto que, como el del joven cineasta, no podía no ser grandilocuente.

Invito, pues, al lector, a una incursión a través de las páginas que ofrezco, sin otro propósito que llevarlo a la meditación por lo que he escudriñado, mediante una paciente tarea de investigador, cuya magnitud reclama la atención del científico a fin de despejar la incógnita que nos priva, a la vez, de disfrutar del alborar de diáfanos días para la Ciencia y la Humanidad.⁷⁵

Conclusiones

Concentrados de estrategias estéticas y pruebas técnicas, prototipos de las múltiples relaciones que el cine estableció con su realidad, fragmentos para un relato sobre las modalidades de transmisión de conocimiento –de las comunidades y lazos– en el campo nacional, muestras de los modos en que la historia del cine uruguayo pensó su patrimonio y lo piensa hoy, materiales para pensar el archivo, los noticieros de Chabalgoity hacen, además, otra cosa.

Obligan a reflexionar, específicamente, sobre el género en que se insertan. Un género que afirman y niegan, a la vez. Que dominan en cuanto a sus reglas formales y temáticas, pero también moldean para ajustarlo a las necesidades locales, integrándolo en programas *sui generis*. La oferta simbólica abarcadora que había estado en la base de la experiencia con el género a nivel internacional, se muta en localismo propagandístico y resistente, tanto hacia el afuera de los límites de la república como hacia el adentro. Porque si hasta ese momento, la exhibición de la modernidad y la paisajística capitalina había equivalido a la mostración de todo el Uruguay (en un giro metonímico perverso que no implicaba solo al cine, sino a la producción simbólica *tout court*), Chabalgoity construye su relato omnívoro –y lleno de sorpresas– desde la periferia. El noticiero como instrumento informativo y promocional de instituciones, de la elite, del departamento, inclusive de la “nación”, asume convencido el objetivo

⁷⁵ CHABALGOITY BIDEAIN, Juan. *Los misterios de la sangre humana*. San José: El Trabajo, 1954, s.p.

abiertamente espectacular con sus animaciones y, en especial, con el empleo del color. Pues, aunque lo digamos tan tardíamente como disciplina, el color fue una de las estrategias más importantes en la conjugación de lo útil con lo placentero.

Los marginales noticieros de Chabalgoity, para terminar, se ubican en otro espacio liminal. Si el negativo puede producir positivos al infinito, el coloreado a mano crea, en cada fotograma, una pieza única. Esa condición desafía, como señala agudamente Hanssen, las nociones de autor y de obra de arte propia de la época de la reproductibilidad mecánica.⁷⁶ Cada positivo –para el caso uno solo, pero potencialmente miles– es a la vez copia (del negativo) y original (irreproducible), volviendo problemática la noción de aura y sus implicaciones en un cine como el uruguayo cuyo grado de artesanado parece impugnar, de vez en vez, el marco de la reproducción mecánica como referencia.

Referencias bibliográficas

- ALIÓ, Carolina Adelia. “La madre”, *Caras y caretas* (Buenos Aires), 13 de octubre de 1923, n. 1306, pp. 120-122.
- BAEHLIN, Peter y Maurice Muller-Strauss (eds.). *Newsreels across the World*. Paris: UNESCO, 1952. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0003/000301/030104eo.pdf> [Acceso: 3 de octubre de 2019].
- BARNOUW, Erik. *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1993.
- BRUNO, Mauricio (coord.). *Usos, itinerarios y protagonistas de la fotografía en Uruguay. Documentos para su historia (1915-1990)*. Montevideo: CDF, 2019. Disponible en: https://issuu.com/cmdf/docs/libro_fuentes_2 [Acceso: 21 de abril 2020].
- CAPPA, Carolina (ed.). *Nitrato argentino. La historia del cine en los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, 2019.
- CHABALGOITY BIDEAIN, Juan. *Los misterios de la sangre humana*. San José: El Trabajo, 1954.

⁷⁶ HANSEN, *op. cit.*, p. 33.

- CHAMBERS, Ciara, Mats Jönsson y Roel Vande Winkel (eds.). *Researching Newsreels. Local, National and Transnational Case Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2018.
- CUARTEROLO, Andrea y Rielle Navitski (eds.). “Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 248-415. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/141> [Acceso: 6 de setiembre de 2020].
- DE CASTRO SOARES, Natália. *A cor no cinema silencioso do Brasil (1913-1931): produção e linguagem*. Disertación presentada en la Escola de Comunicações e Artes de la Universidad de San Pablo como requisito para obtención de la Maestría en Medios y Processos Audiovisuales, 2014. Disponible en: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-24112014-085256/pt-br.php> [Acceso: 9 de julio 2020].
- DELGADO, Marisa. *Según pasan los siglos. El teatro en San José de Mayo*. San José: La Canasta, 2013.
- DELPEUT, Peter. “Questions of Colours: Taking Sides”. En: Fossati, Giovanna, Victoria Jackson, Breght Lameris, Elif Rongen-Kaynakçy, Sarah Street y Joshua Yumibe (eds.). *The Colour Fantastic. Chromatic Worlds of Silent Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018, pp. 19-29.
- DUARTE, Jacinto y Norma M. Duarte Cattani. *Dos siglos de Publicidad en la historia del Uruguay*. Montevideo: s/e, 1952.
- FOSSATI, Giovanna, Tom Gunning, Jonathon Rosen y Joshua Yumibe (eds.). *Fantasia of Color in Early Cinema*. Amsterdam: EYE Cinema and Amsterdam University Press, 2015.
- FOSSATI, Giovanna, Victoria Jackson, Breght Lameris, Elif Rongen-Kaynakçy, Sarah Street y Joshua Yumibe. *The Colour Fantastic. Chromatic Worlds of Silent Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.
- FOSSATI, Giovanna. “Session 1”. En: HERTOGS, Daan y Nico de Klerk (eds.). *Disorderly Order: Colours in Silent Film; The 1995 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996, pp. 11-25.

- GIONCO, Pamela. “Primeras manifestaciones argentinas de sátira política animada. El humor gráfico político en movimiento”. En: Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, p. 179-194.
- GUNNING, Tom. “Applying color. Creating Fantasy of Cinema”. En: Fossati, Giovanna, Tom Gunning, Jonathon Rosen, Joshua Yumibe (eds). *Fantasia of Color in Early Cinema*. Amsterdam: EYE Cinema and Amsterdam University Press, 2015, pp. 17-27.
- _____. “Colorful Metaphors: The Attraction of Color in Early Silent Cinema”. Disponible en: <https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/fotogen/num01/numero1d.html> [Acceso: 25 de abril de 2020]
- _____. “Before Documentary. Early Nonfictions Films and the ‘View’ Aesthetic (1997)”. En: Kahana, Johathan (ed.). *The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism*. New York: Oxford University Press, 2016, pp. 52-63.
- HANSEN, Eirik Frisvold. *Early Discourses on Colour and Cinema. Origins, Functions, Meanings*. Stockholm: Stockholm University, 2006.
- HERTOGS, Daan y Nico de Klerk (eds.). *Disorderly Order: Colours in Silent Film; The 1995 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996.
- KAHANA, Johathan (ed.). *The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism*. New York: Oxford University Press, 2016.
- LÓPEZ, Ana M. “Animation”. En: Balderston, Daniel, Mike Gonzalez, Ana M. López (eds.). *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures: A-D.*, v. 1. Londres, New York: Routledge, 2000, pp. 81-82.
- LUCCHESI MORAES, Julio. “Cinema in the borders of the world: economic reflections on Pathé and Gaumont film distribution in Latin America (1906-1915)”, *Cahiers des Amériques Latines* [en línea], n. 79, 2015. Disponible en: <http://journals.openedition.org/cal/3680> [Acceso: 31 de julio de 2020].
- LUCHETTI, María Florencia. “El noticiario cinematográfico en Argentina. Un estado de la cuestión”, *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 3, n. 2, 2016: pp. 303-333. Disponible en: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/224> [Acceso: 31 de julio de 2020].

- MARCHESI, Aldo. *El Uruguay inventado: la política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Montevideo: Trilce, 2001.
- MARRONE, Irene. *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.
- MCKERNAN, Luke. "Newsreels". En: Abel, Richard (ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. London y New York: Routledge, 2005, p. 686.
- _____. "Newsreels series: United Kindom". En: Aiken, Ian (ed.). *Encyclopedia of the Documentary Film*. New York; Londres, Routledge, 2008, pp. 983-985.
- _____. "The Newsreel Audience". En: Chambers, Ciara, Mats Jönsson y Roel Vande Winkel (eds.). *Researching Newsreels. Local, National and Transnational Case Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2018, pp. 35-49.
- OBLIGADO, Alcira. "La señorita Camaño", *Caras y caretas*, Buenos Aires, 30 de noviembre de 1918, n. 1,052, pp. 112-115.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). *El cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.
- PAZ, María Antonia e Inmaculada Sánchez. "La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica". *Film-Historia*, IX (1), 1999, 17-33
- PEREIRA COITIÑO, Antonio. "Las noticias en 35 milímetros. Aproximación a la producción y realización de la historia filmada", *Cuadernos del Claeh*, n. 98, 2.^a serie, año 32, 2009/1, pp. 69-88.
- PETERSON, Jennifer. "Rough Seas. The Blue Waters of Early Nonfiction Film". En: Fossati, Giovanna, Victoria Jackson, Brecht Lameris, Elif Rongen-Kaynakçy, Sarah Street y Joshua Yumibe (eds.). *The Colour Fantastic. Chromatic Worlds of Silent Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018, pp. 75-92.
- _____. "Lyrical Education: Music and Colour in Early Non-fiction Films". En: Askani, Kaveh, Scott Curtis, Frank Gray, Louis Pelletier, Tami Williams y Joshua Yumibe (eds.). *Performing New Media 1890-1915*. New Barnet: John Libbey, 2014, pp. 186-192.
- RIUS, Fernando y Homero Pugliese. *Proyecto Archivo Fílmico de San José*, documento inédito.

- SARATSOLA, Osvaldo. *Función completa, por favor. Un siglo de cine en Montevideo*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2005.
- STREET, Sarah y Joshua Yumibe. “The Temporalities of Intermediality: Colour in Cinema and the Arts of the 1920s”, *Early Popular Visual Culture*, 2013, vol. 11, n. 2, pp. 140–157. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/17460654.2013.783149> [Acceso: 21 de abril de 2020].
- THOMPSON, Kristin. *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934*. Londres: British Film Institute, 1985.
- TORELLO, Georgina. *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Yaugurú, 2018.
- TORELLO, Georgina y Riccardo Boglione. “Asombro, ídolos y fans. El público cinematográfico”. En: *Nitrato Oriental. Pre-cine y cine silente en Uruguay (1850-1932)*. Catálogo de la muestra homónima en el Teatro Solís. Montevideo, 2020.
- TRANCHE, Rafael y Vicente Sánchez-Biosca. *NO-DO. El Tiempo y la Memoria*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española, 2001.
- VARESE, Juan Antonio. “La saga de los Chabalgoity”. Disponible en: <http://museovirtualdesanjose.gub.uy/pages/chabalgoity.php> [Acceso: 21 de abril de 2020].
- VERGARA VERSLUYS, Ximena; Antonia Krebs Holmgren, Marcelo Morales y Mónica Villarroel. “Documental chileno silente. Hallazgos del corpus en la prensa e identificación de vestigios sobrevivientes”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 137-151. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/131> [Acceso: 9 de julio de 2020].
- VERGARA, Ximena y Antonia Krebs. “Por pantallas y páginas. Los noticieros cinematográficos y su aporte al cine chileno (1927-1931)”. En: *Enciclopedia del cine chileno*. Disponible en: www.cinechile.cl. [Acceso: 3 de agosto de 2020].
- _____. “Prolongaciones de la prensa moderna. Difusión masiva e inmediatez en los noticieros cinematográficos chilenos (1927-1931)”. En: Mónica Villarroel (coord.). *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: LOM, 2016, pp. 241-251.

VON SANDEN, Clara Elisa. “La imagen del Uruguay dentro y fuera de fronteras. La fotografía entre la identidad nacional y la propaganda del país en el exterior. 1866-1930”. En: Broquetas, Magdalena (coord.), Mauricio Bruno, Clara von Sanden e Isabel Wschebor (eds.). *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales 1840-1930*, Montevideo: Centro de Fotografía, 2011, pp. 200-232.

YUMIBE, Joshua. *Moving Color. Early Film, Mass Cultures, Modernism*. New Brunswick, New Jersey, Londres: Rutgers University Press, 2012.

_____. “Técnicas de lo fantástico”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 224-248. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/201> [Acceso: 27 de diciembre de 2019]. Traducción al español de Georgina Torello

Fecha de recepción: 6 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 25 de octubre de 2020

Para citar este artículo:

TORELLO, Georgina. “Los colores de la aldea Localismo, información y estética en los noticieros de San José Film (Juan Chabalgoity, 1924-1928)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 368-416. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/308>> [Acceso dd.mm.aaaa].

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