

VIVOMAT GRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

Año 4 - Nº 4 - Diciembre de 2018 - ISSN 2469-0767



El fotógrafo y cineasta uruguayo Juan Chabalgoity, ca. 1925. Archivo Fílmico y de la Imagen de San José - Colectivo Los Filmadores y Homero Pugliese.

VIVOMAT  GRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

Año 4 – Nro. 4 - Diciembre de 2018

DIRECTORAS

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

COMITÉ DE REDACCIÓN

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

COMITÉ CIENTÍFICO

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

ENTIDAD EDITORA:

Asociación de Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano (PRECILA)

<https://grupoprecila.wixsite.com/inicio>
grupoprecila@gmail.com

REVISTA INDEZADA EN:



PATROCINAN ESTA REVISTA:



Espacio Interdisciplinario
Universidad de la República
Uruguay



CINETECA NACIONAL DE CHILE



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



SOCIEDAD IBEROAMERICANA
DE HISTORIA DE LA
FOTOGRAFÍA



Foto de tapa:

El fotógrafo y cineasta uruguayo Juan Chabalgoity, ca. 1925. Archivo Fílmico y de la Imagen de San José - Colectivo Los Filmadores y Homero Pugliese.

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

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

Sumario

EDITORIAL

Andrea Cuarterolo y Georgina Torello 1-7

ARTÍCULOS

- ❖ **Entre la muerte y la risa. La circulación de los films de guerra en la Argentina y la figura de Max Linder (1914-1918)** 8-47
Emiliano Jelicié
- ❖ **Del teatro al cine. Enrique Borrás en la Ciudad de México, 1908-1915** 48-63
Ángel Miquel
- ❖ **¿Gauchos de bronce o de yeso? La martinfierrización de Juan Moreira en *El último centauro* (Enrique Queirolo, 1924)** 64-87
Nicolás Suárez
- ❖ **Ideología en dos melodramas fundacionales chilenos. *El húsar de la muerte* (Chile, Pedro Sienna, 1925) y *Canta y no llores corazón* (Chile, Juan Pérez Berrocal 1925)** 88-115
Cynthia Margarita Tompkins

DOSSIER: LA CRÍTICA VIDEOGRÁFICA Y LOS ESTUDIOS DEL PRECINE Y EL CINE SILENTE

- ❖ **Introducción: Hacia nuevos horizontes de la investigación. La crítica videográfica y los estudios del precine y el cine silente** 116-128
Nicolás Poppe
- ❖ ***Mar Aéreo: ondas de voo*** 129-135
Carlos Adriano
- ❖ **Serializando *Ramona*. La provincialización del cine temprano en Cuba/ Serializing *Ramona*. Provincializing Early Cinema Spectatorship in Cuba** 136-142
Nilo Couret
- ❖ **Vueltas al bulín** 143-149
Nicolás Poppe
- ❖ **La imagen tiempo y el deseo en *Límite* (Mário Peixoto, 1931)** 150-154
Paul Alexander Schroeder Rodríguez

HOMENAJE A MARIA RITA GALVÃO (1939-2017)

- ❖ **Maria Rita Galvão, historiadora** 155-166
Eduardo Morettin
- ❖ **Jogo de Armar: Anotações de catalogador** 167-187
Maria Rita Galvão
- ❖ **Os óculos do vovô (Francisco Santos, 1913). Descrição plano-a-plano** 188-217
Maria Rita Galvão
- ❖ **Jogo de Armar. Decupagem comentada de Os óculos do vovô (Francisco Santos, 1913)** 218-223
Maria Rita Galvão

TRADUCCIONES

- ❖ **Técnicas de lo fantástico** 224-248
Joshua Yumibe. Traducción al español de Georgina Torello

RESCATES

- ❖ **Los archivos filmicos en la larga duración. Recorrido y recuperación de películas en nitrato de celulosa producidas en Uruguay** 249-269
Isabel Wschebor Pellegrino
- ❖ **Mujer, tú eres la belleza (Camilo Zaccarías Soprani, 1928, Argentina)** 270-282
Sofía Elizalde

ENTREVISTAS

- ❖ **“Mirarnos en nuestro pasado y en la otredad”. Entrevista a José María Serralde Ruiz** 283-297
Lorena Bordigoni
- ❖ **“A la conquista de un sueño”: Historiografía y preservación del cine en Nicaragua. Entrevista con Karly Gaitán Morales** 298-311
Rielle Navitski

DOCUMENTOS

- ❖ **A 40 años de Brighton, 1978. Latinoamérica en el 34° Congreso de la FIAF “Cinema 1900-1906”** 312-356
Andrea Cuarterolo, Ángel Miquel, Fabián Nuñez y Georgina Torello

- ❖ **Una biografía ilustrada de Dolores del Río en la revista chilena *Ecran* (1934)** 357-367
Ángel Miquel

RESEÑAS

- ❖ **Sobre Navitski, Rielle. *Public Spectacles of Violence. Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil*** 368-373
Andrea Cuarterolo
- ❖ **Sobre Torello, Georgina. *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*** 374-381
Jorge Sala
- ❖ **Sobre Gárate, Miriam V. *Entre a letra e a tela. Literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896-1932)*** 382-388
Fabricio Felice
- ❖ **Sobre Conde, Maite. *Foundational films: early cinema and modernity in Brazil*** 389-395
Carolina Azevedo Di Giacomo
- ❖ **Sobre Benedetti, Raimo. *Entre pássaros e cavalos. Marey, Muybridge e o pré-cinema*** 396-400
Laura Contreras
- ❖ **Sobre Villarroel M., Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*** 401-406
Georgina Torello
- ❖ **Convocatoria para el nro. 5** 407

Editorial

Andrea Cuarterolo

Georgina Torello

Directoras



El fotógrafo y cineasta uruguayo Juan Chabalgoity, ca. 1925. Archivo Fílmico y de la Imagen de San José/ Colectivo Los Filmadores y Homero Pugliese.

Gran novedad del día. El último invento del siglo XIX. El cinematographe Lumiere. El propietario del cinematographe participa al inteligente público de Montevideo que esta es la última semana que se halla en exhibición ese prodigioso y último invento, así que no dejen de visitar este salón los que aún no han podido apreciar las bellezas del cinematographe.

El Día, 8 de setiembre de 1896

En un siglo XIX que había sido testigo de los más extravagantes espectáculos ópticos, y que había incluido en su diccionario, con velocidad meteórica, términos como Silforama, Polyorama, Diorama, Taumoteon y Vivomatógrafo, el *cinematographe* no podía sino ser presentado como “la gran

novedad del día”. Tan vertiginosa y fecunda era la iniciativa tecnológica que todo cronista en su sano juicio –como el de la crónica de *El Día*– sólo podía referirse al aparato de los hermanos Lumière como “el invento del día”, no del año, ni del mes. Pero también, por ese mismo sano juicio, hubiera sido arriesgado temprar la importancia del aparato prodigioso y no considerarlo el *último* invento del siglo.

Con un embeleso análogo al de los cronistas por las novedades tecnológicas y, al mismo tiempo, con la mira puesta en los movimientos que esas novedades generan en la academia en términos teóricos, ideológicos y estéticos, la propuesta, por parte de Nicolás Poppe, de un dossier sobre crítica videográfica nos pareció ideal y oportuna. A través del dossier está presente en este número –si bien modificado por la necesaria toma de distancia crítica– parte de ese impulso experimental que caracterizó a las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX. Un impulso que llevó a producir imágenes sorprendentes y, muchas veces, discursos sobre ellas igualmente desafiantes: desde las diapositivas de linterna mágica sofisticadamente mecánicas, a la cinematografía estereoscópica y las hazañas de animación, sonido y color (estas últimas doblemente presentes aquí: a través de un artículo de Joshua Yumibe sobre los orígenes del color en la cinematografía global y, tácitamente, en su tapa dedicada a Juan Chabalgoity, un cineasta amateur uruguayo, que usó varias de las técnicas descritas por Yumibe en los años 20 para sus actualidades).

Vivomatografías como *lugar* del experimento. Este número, a diferencia de los tres anteriores, cambia la propia “materialidad” de la revista: el formato en pdf que la caracteriza y que le permite extenderse sin límites en cantidad de páginas, pero que potencialmente uno puede imprimir, encuadernar y colocar en su biblioteca junto con otros impresos perdió, por esta edición, esa autonomía. El dossier, compuesto por una introducción y cuatro ensayos escritos, se desborda más allá de los límites de lo que tienen a la vista. Requiere de otro soporte, de otro *lugar*, que contenga las imágenes en movimiento que ofrece. El gesto, como era previsible, también implica correrse de las praxis usuales de la publicación: los videoensayos cuestionan de hecho –y Poppe lo señala en su introducción– el análisis textual tradicional, con su

descripción aparentemente neutra de las imágenes, para proponer un acercamiento “afectivo” que, no solo analiza esas imágenes, sino que las manipula, las edita y las resignifica. La “poeticidad” así es para Poppe una de las posibilidades de la lectura crítica, como menciona a propósito de su “Vueltas al bulín” y de “La imagen tiempo y el deseo en *Límite* (Mário Pexoto, 1931)”, de Paul Alexander Schroeder Rodríguez.

Y es, precisamente, en la ruptura de los límites entre la escritura académica, el ensayo tradicional y la producción audiovisual, que reside uno de los puntos más problemáticos y, a la vez, más estimulantes de esta “gran novedad del día”: la construcción de un discurso crítico que, paradójicamente, puede implicar hermetismo, oscuridad. Es en este sentido que, en su introducción, Poppe utiliza el término “ininteligibilidad” para referirse a “Mar Aéreo: ondas de voo”, de Carlos Adriano, y “opacidad” para el videoensayo “Serializando Ramona. La provincialización del cine temprano en Cuba”, de Nilo Couret. Según Poppe, “la opacidad del trabajo videográfico se hace más comprensible por la coherencia del texto crítico y las ideas del texto crítico se comprenden mejor a través de la lógica asociativa de las imágenes y del sonido de las diferentes versiones de *Ramona*.”

La conjunción imprescindible de textos escritos y audiovisuales nos obliga a formular varias preguntas. Algunas se resuelven en esa ida y vuelta de la letra a la imagen, otras quedan abiertas: ¿Cabe entender la necesaria complementariedad entre palabra escrita y audiovisual como precariedad o como fuerza? ¿Es necesario formular, a partir de este nuevo paradigma, criterios específicos de rigor? ¿Cómo pensar académicamente, a partir de ellos, producciones críticas “afectivas” y “poéticas”? ¿En qué sentidos este movimiento implica investigadores productores de imágenes y no solo exegetas? ¿Cuáles serían las implicaciones de ese movimiento? ¿Cuáles son los límites entre la crítica videográfica y el videoarte? ¿Es posible o, inclusive, deseable anular esos límites en la academia? ¿Cómo pensar la relativamente nueva autonomía del campo académico cinematográfico, su, digamos, “cientificismo” en este nuevo escenario? ¿Contribuyen las imágenes fragmentarias, descentralizadas y disparejas –como las llama Poppe a propósito de Couret– de los videoensayos a la necesaria

difusión de materiales de archivo desconocidos? ¿O, por el contrario, oscurecen su conocimiento? ¿Es posible estrechar finalmente, a partir de esta praxis, diálogos fructíferos entre investigadores y archivólogos? *Vivomatografías* quiso ser lugar de estos experimentos, pero también de las preguntas que ellos generan. Y como los mismos videoensayos, las respuestas quedan fuera de ella, desbordándose y generando discusiones aguerridas, esperamos, entre la comunidad de lectores.

La sección de “Artículos de investigación” abre con el texto “Entre la muerte y la risa. La circulación de los films de guerra en la Argentina y la figura de Max Linder (1914-1918)”, de Emiliano Jelicié, abocado a una línea de investigación poco explorada en el campo latinoamericano, pero esencial, como la presencia y recepción del cine francés y su repercusión –a nivel productivo– en el cine argentino. Sigue con “Del teatro al cine. Enrique Borrás en la Ciudad de México, 1908-1915”, donde Ángel Miquel trata esos cruces intermediales, a propósito de la figura del actor español Enrique Borrás y su rol en la difusión de adaptaciones de los textos teatrales *Tierra baja*, de Ángel Guimerá y *Entre ruinas*, de los periodistas Capmany y Giralt. El análisis de las producciones argentinas y chilenas de los años 20 y sus construcciones de la identidad nacional, completa la sección, gracias a los artículos “¿Gauchos de bronce o de yeso? La martinfierrización de Juan Moreira en *El último centauro* (Argentina, Enrique Queirolo, 1924)”, de Nicolás Suárez, e “Ideología en dos melodramas fundacionales chilenos. *El húsar de la muerte* (Chile, Pedro Sienna, 1925) y *Canta y no llores corazón: O el precio de la honra* (Chile, Juan Pérez Berrocal 1925)”, de Cynthia Tompkins. En las complejas y variadas modalidades de integrar el color a la imagen en movimiento, desde los orígenes del cine y a lo largo de todo el periodo silente, se centra la traducción realizada por Georgina Torello que proponemos aquí: “Técnicas de lo fantástico”, de Joshua Yumibe, a quien agradecemos por permitirnos difundir su texto en español,

Este número incluye una sección excepcional y necesaria. Se trata del homenaje, organizado por el investigador Eduardo Morettin, a la historiadora brasileña Maria Rita Galvão (1939-2017). Introducido por un texto de Morettin que da cuenta de su rol

clave en la investigación histórica (muchas de ellas centradas en el cine silente de su país), en el trabajo de archivo y en la producción bibliográfica, el homenaje continúa con tres documentos inéditos de la propia Galvão que permiten una mirada cercana a su quehacer interpretativo: “Jogo de Armar: Anotações de catalogador”, “Os óculos do vovô (Francisco Santos, 1913). Descrição plano-a-plano” y “Jogo de Armar. Decupagem comentada de Os óculos do vovô (Francisco Santos, 1913)”, todos ellos preservados en la Cinemateca Brasileira.

La sección “Rescates” hace lo propio mediante dos contribuciones que ponen en evidencia la exitosa labor conjunta de investigación y preservación. La primera, “Los archivos fílmicos en la larga duración. Recorrido y recuperación de películas en nitrato de celulosa producidas en Uruguay”, de Isabel Wschebor Pellegrino, hace un análisis de la conformación, a partir de la década del 60, de los acervos de cine silente en el país. El artículo trata, además, la recuperación y digitalización de *Del Pingo al volante* (Uruguay, Kouri, 1929), a partir del trabajo concreto de escaneo de la película en el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad (Uruguay). La segunda, “*Mujer, tú eres la belleza* (Camilo Zaccaría Soprani, 1928, Argentina)”, de Sofía Elizalde, describe el rescate y digitalización del único fragmento conocido de la película silente rosarina mencionada en el título, en el Laboratorio de Restauración Digital “Elena Sánchez Valenzuela” de la Cineteca Nacional de México.

Las secciones “Entrevistas” y “Documentos” trazan puentes. La primera puentes interdisciplinarios como es el caso de la entrevista a José María Serralde Ruiz, de Lorena Bordigoni, “Mirarnos en nuestro pasado y en la otredad” que nos inmerge en el ámbito de las musicalizaciones en vivo de cine silente en el que Serralde Luis se desempeña hace más de dos décadas; y geográfico-simbólicos a cinematografías de difícil acceso desde el Río de la Plata como el que ofrece Rielle Navitski en su entrevista a Karly Gaitán Morales “*A la conquista de un sueño: Historiografía y preservación del cine en Nicaragua*”. La segunda, con su mostración de documentos, se aboca a los puentes transnacionales: festejando el cuadragésimo aniversario del fundacional Congreso de la FIAF, en Brighton, las editoras junto con Ángel Miquel y

Fabián Nuñez reflexionan sobre la presencia latinoamericana en ese encuentro en “A 40 años de Brighton, 1978. Latinoamérica en el 34° Congreso de la FIAF ‘Cinema 1900-1906’”; mientras que Ángel Miquel nos trae una Dolores del Río biografiada en Chile, en “Una biografía ilustrada de Dolores del Río en la revista chilena Ecran (1934).

La efervescente producción sobre el periodo está probada, negro sobre blanco, en la abultada sección “Reseñas” de esta edición. Andrea Cuarterolo escribe sobre *Public Spectacles of Violence. Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil*, de Rielle Navitski; Jorge Sala sobre *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*, de Georgina Torello; Carolina Azevedo Di Giacomo sobre *Foundational Films: Early Cinema and Modernity in Brazil*, de Maite Conde; Fabricio Felice sobre *Entre a letra e a tela. Literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896-1932)*, de Miriam V. Gárate; Laura Contreras sobre *Entre pássaros e cavalos. Marey, Muybridge e o pré-cinema*, de Raimo Benedetti y Georgina Torello sobre *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*, de Mónica Villarroel.

Este cuarto número, para finalizar, presenta una *Vivomatografías* consolidada en varios sentidos. En primer lugar, por las indexaciones que, para toda revista académica, significan no sólo una evidente legitimación de pares, sino la posibilidad de volverse, ella misma, un ámbito de legitimación de lo escrito. Las indexaciones en Directory of Open Access Journals (DOAJ), MLA Internacional Bibliography, Red Latinoamericana de Revistas (LatinREV), Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB), MIAR (Universitat de Barcelona), Elektronische Zeitschriftenbibliothek (EZB) y CineFactor. Academic Scientific Journals son solo el comienzo. En segundo lugar, y saliendo de la revista, pero sin alejarnos del campo de estudio, nos es grato anunciar que nuestra entidad editora, el Núcleo de Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano (PRECILA), surgido en 2013, se transformó, a partir del 15 de setiembre de 2018, en la Asociación de Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano, conformada por cinco miembros fundadores: Andrea Cuarterolo (UBA/CONICET, Argentina), Ángel Miquel (UAEM, México), Eduardo Morettin (USP, Brasil), Georgina Torello (UdelaR, Uruguay) y

Mónica Villarroel (Cineteca Nacional de Chile/USACH, Chile). La nueva Asociación busca continuar la labor de agrupar a una nueva generación de investigadores de precine y cine silente específicamente latinoamericano, comenzada por el Núcleo, pero además de incrementar las instancias de formación y capacitación, difundir la investigación académica a través de coloquios, encuentros y seminarios, y fomentar la publicación de los estudios sobre el tema.



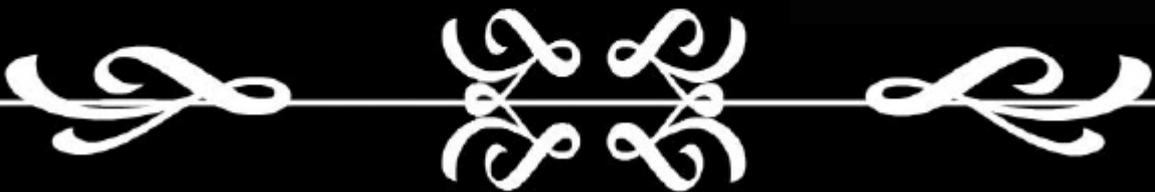
De Izq a der: Eduardo Morettin, Ángel Miquel, Andrea Cuarterolo, Georgina Torello y Mónica Villarroel Márquez en la firma del acta fundacional de la Asociación de Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano (PRECILA), Montevideo, 15 de septiembre de 2018

Como cada año en este cuarto editorial queremos agradecer a los autores por su participación en esta edición y muy especialmente a nuestro comité editorial, científico y de evaluadores, sin cuya invaluable participación, esta publicación no sería posible. Sin más que agregar les damos encantadas la bienvenida a las “grandes novedades del día” que esta nueva edición de *Vivomatografías* encierra.

Buenos Aires-Montevideo, diciembre de 2018



ARTÍCULOS DE
INVESTIGACIÓN



Entre la muerte y la risa

La circulación de los films de guerra en la Argentina y la figura de Max Linder (1914-1918)

Emiliano Jelicié*

Resumen: Los films de guerra que se exhibieron en la Argentina durante los años de la Primera Guerra Mundial fueron objeto de una serie de controversias relacionadas con el control de la distribución de cintas extranjeras en el país. En tanto films propagandísticos, al principio constituyeron una amenaza para la pretendida neutralidad argentina, y el Estado decidió prohibirlos. Pero el progresivo transparentamiento de las inclinaciones aliadófilas de la sociedad argentina allanó el problema de la censura y convirtió a este género de films en el emergente de una pelea interna entre los principales empresarios del negocio cinematográfico en la Argentina. El botín de la disputa eran las cintas provenientes de Francia, que paradójicamente serían desplazadas por Hollywood al cabo de la guerra. En ese proceso de recambio, la figura estelar de Max Linder aparece ante los espectadores argentinos como la otra cara de la moneda. Representante insigne de un modelo de comicidad dominante durante los años de apogeo del cine francés, Linder sucumbe frente a la irrupción del nuevo régimen estético inaugurado por Hollywood, con Charles Chaplin a la cabeza.

Palabras clave: films de guerra, Francia, neutralismo, distribución, censura, Hollywood, Max Linder

Between death and laughter

The circulation of war films in Argentina and the figure of Max Linder (1914-1918)

Abstract: The war films exhibited in Argentina during the years of WWI were object of a series of controversies regarding the control of foreign films' distribution in the country. As propaganda films, at first they constituted a threat to the alleged Argentine neutrality, and the State decided to prohibit them. But the growing evidence of the sympathy of the Argentine society for the allies, smoothed the problem of censorship and this genre of films became the symptom of an internal dispute between the main entrepreneurs of the film business in Argentina. The spoils of the dispute were the films from France, which paradoxically would be displaced by Hollywood at the end of the war. In this process, the star figure of Max Linder appears to Argentine viewers as the other side of the coin. Renowned representative of a dominant comic model during the heyday of French cinema, Linder succumbed to the irruption of a new aesthetic regime inaugurated by Hollywood, with Charles Chaplin at the forefront.

Keywords: war films, France, neutralism, distribution, censorship, Hollywood, Max Linder

Entre a morte e o riso

A circulação dos filmes de guerra na Argentina e a figura de Max Linder (1914-1918)

Resumo: Os filmes de guerra que foram exibidos na Argentina durante os anos da Primeira Guerra Mundial foram objeto de uma série de controvérsias em torno do controle da distribuição de fitas estrangeiras no país. Como filmes de propaganda, a princípio constituíram uma ameaça à suposta neutralidade argentina, e o Estado decidiu proibi-los. Mas a crescente evidência da simpatia da sociedade argentina pelos aliados, suavizou o problema da censura e esse gênero de filmes se tornou o sintoma de uma disputa interna entre os dois principais empresários do cinema na Argentina. O saque da disputa foram as fitas vindas da França, que paradoxalmente seriam deslocadas por Hollywood no final da guerra. Nesse processo de substituição, a figura estelar de Max Linder aparece diante dos espectadores argentinos como o outro lado da moeda. Renomado representante de um modelo de comédia dominante durante o auge do cinema francês, Linder sucumbe à irrupção do novo regime estético inaugurado por Hollywood, com Charles Chaplin à frente.

Palavras chave: filmes de guerra, França, neutralismo, distribuição, censura, Hollywood, Max Linder

Hay un secreto que he aprendido en la experiencia de la guerra: la cercanía entre la risa y la tragedia.

Max Linder¹

Noticias de la guerra²

La guerra era un viejo tema del cine hecho en Francia desde mucho antes de 1914. Los hermanos Lumière fueron los iniciadores de la vertiente de films militaristas, con sus tomas de “desfiles de tropas”, rápidamente imitadas por sus competidores Pathé y Edison (en la Argentina, los registros del catálogo Lepage muestran que circularon títulos como *Desfile de tropas en Londres* y *Desfiles de sociedades civiles y militares italianas*, que podrían corresponder, por aproximación, tanto a Lumière como a Pathé). Georges Méliès, por su parte, prefirió perfeccionar la modalidad ya iniciada por Pathé de “actualidades reconstruidas”, con films como *Un combate naval en Grecia* (*Combat naval en Grèce*, 1897), *Un naufragio en el mar* (*Collision et naufrage en mer*, 1898) y *La explosión del acorazado Maine* (*Guerre de Cuba et l'explosion du Maine à La Havane*, 1898). Gracias a este conjunto de films el Ejército y la Marina argentinos descubrieron un medio nuevo y eficaz para hacer alarde de su potencial bélico cuando en 1901, ante un inminente conflicto con Chile, contrataron el servicio de Enrique Lepage para medir sus fuerzas con el enemigo a través del registro directo al estilo Lumière (*Fiestas patrias del 25 de mayo de 1901*, *Fiestas patrias del 9 de julio de 1901*, *Escuela naval*, *Regimiento de artillería*, *Revista de torpederos en Río Santiago*, entre otros) y de la recreación para la cámara al estilo Pathé-Méliès (*Salvamento de los naufragos Newmann por el transporte Guardia Nacional* y *Revista de la escuadra argentina en Mayo de 1901*, en la que sobresalen episodios de desembarcos de artillería para preparar el ataque terrestre y el “zafarrancho de combate” a bordo del buque San Martín). Otro “film-revista” producido por Lepage que merece destacarse es *Fiestas del 14 de julio* (1901), cuyos tres episodios atestiguan la presencia en el Hospital Francés del ministro conde Sala y su comitiva, seguida de los correspondientes desfiles y ceremonias, poniendo de manifiesto las estrechas relaciones diplomáticas entre ambos países.

¹ “Max Linder comes back!”, *Motion Picture Magazine*, n. 1, febrero de 1917, p.129. (Traducción del autor).

² El presente artículo es una versión reducida del capítulo de un libro de próxima aparición, dedicado a investigar los modos de circulación y recepción del cine francés durante el período silente en la Argentina.

La Casa Lepage además introdujo al país los nueve *Episodios relacionados con la guerra de Transvaal* (Pathé Frères, *Épisodes relatifs à la guerre du Tansvaal*, 1897) –también conocidos como *Guerra Anglo-Boer*–, y más tarde la serie de vistas de la *Guerra rusojaponesa* (*Événements Russo-Japonais*, 1904), dirigidas por Lucien Nonguet para Pathé, exhibidas en el Salón Nacional entre 1904 y 1905. Estas últimas tenían las características de un noticiario audiovisual por entregas, parecido a lo que más adelante se conocerá como el “journal” de Pathé (*Pathé Journal*), y sus sucedáneos de Gaumont (*Gaumont Actualités*), *Éclair* (*Éclair-Journal*) y *Eclipse* (*Eclipse Journal*). El público argentino podía seguir los episodios de la guerra casi a la par de los acontecimientos, como un complemento audiovisual de la información vertida en los principales diarios y revistas, e incluso también tenía a su alcance una representación paródica en el Teatro Mecánico de Buenos Aires (Florida 322), anunciada como *El bombardeo de Port Arthur*.³ La serie fílmica tuvo una resonancia tal que hasta el general Mitre se vio impulsado a verla y a opinar sobre ella. En una función privada organizada por Enrique Lepage, el expresidente exclamó: “¡No puede ser! ¡Fíjense qué raro es el recorrido de las granadas!”.⁴ Mitre, que conocía el oficio de artillero, no podía dar crédito a lo que veía en la pantalla. Y, en efecto, tuvo buen ojo: casi todas las escenas de guerra de la serie habían sido reconstruidas en maquetas por artesanos contratados por Pathé. La estrategia de falsear las imágenes tenía como finalidad adelantarse a los operadores ingleses y norteamericanos –que capturaban las escenas *in situ*, al modo documental, lo que demandaba mucho más tiempo de elaboración– y así poder llegar a las salas de exhibición con la primicia. Sin conocimientos técnicos de la guerra y “alucinados todavía por la incomprensible magia del cine”⁵, el grueso de los espectadores no vio lo mismo que Mitre y las tomó como verdaderas. Posiblemente, según sugiere Ducrós Hicken, se haya debido a la buena factura de las reconstrucciones y a que satisfacía los estándares de verosimilitud de la época.

³ “Espectáculos”, *La Nación*, 23 de julio de 1904, p. 1.

⁴ La anécdota pertenece al historiador y coleccionista Pablo C. Ducrós Hicken. Cfr. “Orígenes del cine argentino. Nuevas etapas (III)”, *El Hogar*, enero de 1955. Disponible en: <http://pabلودucroshicken-pintor.blogspot.com/2015/07/articulo-de-el-hogar-origenes-del-cine_18.html> [Acceso: noviembre de 2018].

⁵ *Ibid.*

La serie de Pathé-Nonguet había sentado un precedente en el uso propagandístico del cine, aunque de un modo muy particular: además de los dieciséis episodios guerreros, constaba de dos títulos optativos de 2,50 metros cada uno –¡Viva Rusia! (*Vive la Russie!*, 1904), ¡Viva Japón! (*Vive le Japon!*, 1904)– que se insertaban al final de la proyección de acuerdo con la tendencia del público (o del alineamiento del país exhibidor). En nuestro caso, el gobierno argentino se había pronunciado a favor de Japón al cederle dos acorazados a su fuerza naval. Sin embargo, si nos guiamos por el tono neutral que adoptaron los principales diarios frente al conflicto, la opinión general no parece haberse inclinado por una u otra facción, y es probable que este criterio se haya trasladado al modo de proyectar estas películas.

Una vez terminada la guerra entre Rusia y Japón, los films franceses abocados a conflictos militares siguieron la tendencia general de reconstruir dramas ambientados en guerras pasadas. Movidos por un revanchismo cultural típico de la preguerra, muchos de estos films recrearon viejas disputas entre Francia y Alemania, cuya rivalidad se remontaba a las guerras napoleónicas. Uno de los casos representativos de esta modalidad es *El abuelo*⁶, un drama que intentaba dar fundamentos al odio y venganza de un campecino francés después de que las tropas germánicas asesinaran a su familia entera en el marco de la guerra francoprusiana de 1870. En oposición, otros films salieron a contrarrestar ese tipo de propaganda con una orientación humanista, o al menos de corte antibelicista, pero esta segunda tendencia tuvo escasa vida: la explosión de la guerra obligó a volver sobre los pasos previos para apostar a un tipo de film parcial, dirigista, surgido de las entrañas del conflicto en curso. En el contexto de una guerra comunicacional sin precedentes, los cineastas que querían filmar durante la conflagración iniciada en 1914 tenían que responder a esa prerrogativa de Estado; de lo contrario, debían buscarse otra profesión.

⁶ No existen sobre este film datos fidedignos acerca del título original, compañía productora y año de estreno en Francia. Lo más probable es que haya sido producido por Pathé y que se haya estrenado durante la primera mitad de 1909, teniendo en cuenta que el estreno argentino tuvo lugar en mayo de 1909, en el Buckingham Palace de Max Glücksmann, según consta en una reseña de *Caras y Caretas*, n. 556, 29 de mayo de 1909, p. 102.



Fotograma de *¡Maldita sea la guerra!* (1913), de Alfred Machin

Entre los cineastas que dieron un giro rotundo en sus carreras para seguir filmando estuvo Alfred Machin, el destacado operador de Pathé que los espectadores argentinos conocían bien por sus documentales de caza en África. Pocos meses antes de estallar el conflicto mundial, y a escasas semanas de haberse estrenado en Francia, se presentó en la Argentina su film argumental más resonante: *¡Maldita sea la guerra!* (*Maudite soit la guerre!*, 1913). Se trata de un amargo melodrama que transcurre en una guerra imaginaria. Un aviador belga es hospedado por un colega alemán en Berlín con el fin de continuar sus estudios en aeronáutica. Allí traba amistad con la hermana del amigo y se enamora. La vida transcurre en armonía, hasta que de manera intempestiva Bélgica y Alemania se declaran la guerra. El belga debe regresar a su país para intervenir en el combate, mientras que su amigo hace lo propio en el ejército alemán. Desde ese momento se inicia una cadena de infortunios que van a ir

desencadenando, uno tras otro, inexorables tragedias: el belga mata sin saber a su amigo en el campo de batalla; luego es vengado por las tropas alemanas y muere; finalmente, su novia toma conocimiento de la doble desgracia y se interna en un convento de monjas. La parábola se cierra con las figuras sobreimpresas de sus dos amores, que juntas a la de ella indican que en la guerra solo hay perdedores, más allá de los resultados militares.

Como señaló el redactor de *Excelsior* al que le tocó cubrir el estreno, el film plantea que la guerra es “un azote al que todos maldecimos”⁷. Pues bien, cuatro meses más tarde, y a una semana de iniciada la Primera Guerra Mundial, la Pathé envió a Machin y a su equipo a las inmediaciones de la ciudad belga de Lieja para filmar el avance de las tropas francesas en el que sería el primer enfrentamiento con los alemanes. El resultado fue una serie de cortometrajes que mostraron de forma inédita el desarrollo de la contienda bélica, en escenarios naturales, con un despliegue técnico nunca antes visto y una marcada intención de propalar la causa aliada. Los espectadores argentinos tuvieron la oportunidad de ver buena parte de esas cintas recién a partir de enero de 1916, en el Palace Theatre: *Las ametralladoras francesas en el frente de batalla* (*Artillerie française sur le front de combat*, 1915), *Fabricación de cañones* (*Les Auto-cansons sur le front de bataille*, 1915), *La guerra nocturna* (*La guerre nocturne*, 1915), *Fabricación de obuses de grueso calibre* (*L’obusier français de 370*, 1915), *La guerra científica y moderna. Los exploradores del aire* (*La Guerre moderne et scientifique. Les éclaireurs de l’air*, 1915), entre otras. Los programas de aquella sala muestran que estas “noticias de guerra” enviadas por Machin se proyectaron una tras otra conformando un bloque homogéneo, intercalado a su vez con cintas cómicas de Max Linder⁸, como si entre la muerte y la risa no hubiese solución de continuidad.

Ya desde los títulos, estos films contrastan con el antibelicismo previo del cineasta, señalando su voluntad de testimoniar la guerra como si se tratara de un soldado más.

⁷ “Éxitos de la semana”, *Excelsior* n. 12, 15 de abril de 1914. El estreno tuvo lugar en el Palace Theatre el viernes 17 de abril, con la “asistencia de un núcleo numeroso de familias distinguidas”, según versa la “Crónica semanal” de *Excelsior* n. 13, 22 de abril de 1914.

⁸ *Max Linder en Cross Country original* (*Un cross-country original*, 1910), *Max enamorado de la tintorera* (*Max amoureux de la teinturière*, 1912), *Max Linder pedicuro* (*Máx pédicure*, 1914), entre otros.

Este deslizamiento no era privativo de Machin ni de Pathé: durante la Gran Guerra casi todas las productoras francesas adoptaron los “films de guerra” o “films patrióticos” –como también se los llamaba– para revitalizar la circulación del cine francés en el contexto de una crisis brutal (acentuada por la misma contienda que, paradójicamente, ponían en escena). Estos films iban de la transmisión informativa al alegato moralizador, y en todos los casos eran funcionales al aparato propagandístico estatal.⁹ A tales efectos, debían atravesar el control y la censura de un organismo dependiente del Ejército francés, la Section Cinématographique des Armées (SCA) –a partir de 1915, Section Photographique et Cinématographique des Armées (SPCA)–, que imprimió diferentes niveles de rigor según las distintas etapas y estrategias comunicacionales de la contienda. La SPCA tuvo además en sus manos la factura de una buena cantidad de producciones destinadas al gran público, como los cortometrajes *Los niños franceses durante la guerra* (*Les enfants de France pendant la guerre*, SPCA, 1918), o la famosa serie *Anales de la guerra* (*Les annales de la guerre*, SPCA, 1918), que en la Argentina se distribuyó de forma discontinuada –constaba de más de cien entregas–, y en algunos casos se promocionó con títulos alternativos (*Cumpliendo el armisticio*, *La paz de la victoria*), donde se reunían los capítulos disponibles para proyectarlos como un largometraje unitario. En otros casos, la SPCA encargó la dirección de films de propaganda patriótica a cineastas de la talla de Marcel L’Herbier (*Rose-France*, 1919) y Louis Feuillade (*Vendémiaire*, 1918). Solo el segundo se estrenó en la Argentina –noviembre de 1919–, traducido como *La vendimia*.

Cabe aclarar que no todas las cintas producidas por la SPCA eran de carácter público. Entre las atribuciones del organismo también estaba la de generar material de circulación interna, con fines estrictamente militaristas. Una nota de *Excelsior*¹⁰ muestra que esta subespecie fílmica llegó a la Argentina como consecuencia de las gestiones realizadas por el Ejército argentino ante el gobierno francés y su ministro de Guerra. El 30 de marzo de 1919, en el Palace Theatre, se exhibió en sesión especial

⁹ En: PAZ, María Antonia y Julio Montero. *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*. Barcelona: Editorial Ariel, 1999.

¹⁰ “La cirugía en película. Interesante exhibición en el Palace Theatre”, *Excelsior* n. 264, 2 de abril de 1919, p. 393.

un conjunto de cintas producidas por el Servicio de Salud de la SPCA, distribuidas por Pathé-Glücksman, referidas a operaciones quirúrgicas y procedimientos de curación y ortopedia para los mutilados de guerra. Allí asistieron altos jefes del Ejército, el decano de la Facultad de Ciencias Médicas y las principales autoridades sanitarias del país. Por razones obvias, estas funciones no fueron anunciadas en cartelera, por lo que no existen registros de los títulos exhibidos.

Otros films que se ocuparon de forma directa de la guerra y fueron distribuidos por Max Glücksman son *La guerra submarina a bordo del sumergible* (*La guerre sous-marine. À bord d'un submersible*, Pathé, 1915), *Los perros en la guerra* (*Le chien dans la Grand Guerre*, SPCA, 1915) y *El presidente de la república francesa con el ejército de Alsacia* (*Le Président de la république à l'armée d'Alsace*, Alfred Machin, 1915). Hacia 1917, la mayoría de estos cortometrajes formó parte de una compilación de más largo aliento que en la Argentina se conoció como la *Historia animada de la guerra* (*Les histoires filmées de la Grand Guerre*, SPCA, 1916). Por su parte, la Empresa Cinematográfica Rosarina, que hasta el momento se había dedicado casi exclusivamente a films de arte europeos, fue la encargada de distribuir las dos primeras entregas de *Actualidad de la guerra europea de origen francés*, s/d), así como *La campaña de invierno en el frente francés* (s/d) y *La guerra blanca* (*La guerre blanche*, Pathé, 1916), filmada en los paisajes nevados de Alaska: “O sea, las operaciones aliadas a 30 grados bajo cero, con la nieve hasta las rodillas y en medio de paisajes fantásticos y privaciones sin cuento”.¹¹ Esto indica que el carácter espectacular de estas cintas era muy tenido en cuenta a la hora de explotarlas comercialmente.

A partir de abril de 1916 empezaron a llegar las “Vistas de la guerra” de Gaumont, con títulos como *Las tropas francesas en Serbia* (*Les troupes françaises en Serbe*, 1916), *Las tropas aliadas en Salónica* (*Les armées alliées à Salonique*, 1916), *La destrucción de un Zeppelin en Francia* (*Le dirigeable zeppelin abattu à Revigny*, 1916) y *La defensa de las líneas francesas en el Artois* (*En Artois: la défense de nos lignes*, 1916). Ante la proliferación de cintas apócrifas, los avisos solían llevar advertencias como la siguiente: “Tomadas directamente en los

¹¹ “La guerra blanca”, *Excelsior*, n. 115, 26 de abril de 1916.

campos de batalla con autorización de las autoridades militares francesas, editadas por la Cámara Sindical Francesa de la Cinematografía”¹². Otro dato a relucir es que el distribuidor de estas cintas en el país no fue Jules Joly, hasta entonces máximo referente de la Gaumont en la Argentina, sino un empresario catalán llamado H. Vila Vallés. A fines de 1915, Joly había sido enviado a la ciudad francesa de Narbona para prestar servicios de contraespionaje, función que desempeñó hasta mayo de 1919, cuando pudo regresar al país y recuperar su cargo de gerente.

Aviso publicitario aparecido en *Excelsior* n. 115, 26 de abril de 1916.

Neutralismo y francofilia

En un país neutral como la Argentina, plagado a su vez de extranjeros provenientes de las distintas naciones en conflicto, el carácter propagandístico de los films de guerra supuso un problema. Como cualquier otra actividad pública y recreativa, la del cine no estaba exenta de tener que cumplir con la neutralidad dispuesta por el gobierno argentino. Neutralidad significaba,

literalmente, no manifestar ni reproducir posiciones a favor o en contra de las facciones en pugna. Y si bien el nivel de rigidez y observancia de esta norma fue fluctuando con el tiempo –en el contexto de un progresivo transparentamiento de las inclinaciones aliadófilas de la sociedad argentina–, en el caso del cine al principio se optó por la alternativa más drástica: la censura previa. En efecto, durante las primeras semanas del conflicto mundial, la Inspección de Teatros y Espectáculos

¹² Aviso publicado en *Excelsior* n. 115, 26 de abril de 1916. Ver Foto 2.

Públicos a cargo del intendente Joaquín de Anchorena, vía decreto oficial, dispuso la proscripción de los films de guerra cualquiera fuese su origen y forma. La medida perseguía un objetivo que por entonces nadie discutía: resguardar los espectáculos públicos de cualquier manifestación que vulnerara la voluntad oficial de neutralidad, que era el fundamento principal del decreto. Pero, sin embargo, era atacada –principalmente por los empresarios de la exhibición y la distribución de cine– debido a su mala interpretación y ejecución. En línea con los reclamos del sector, una nota de *La Prensa* del 6 de octubre de 1914 sostenía que proscribir la totalidad de los films de guerra era incurrir en una exageración, ya que implicaba no discriminar entre películas “dramáticas y de comedia, ideadas para exaltar o menoscabar el prestigio de determinados países” y películas “preparatorias de las acciones militares o de hechos y estados que son resultado de las mismas”.¹³ Según este razonamiento, las primeras debían ser consideradas “tendenciosas” y merecían la censura, mientras que las segundas no hacían más que reproducir la “realidad de los hechos” y, por tanto, debían ser exhibidas sin más.

El argumento se apoyaba en la alta credibilidad de que gozaban las imágenes documentales en la época (como si, a diferencia de la ficción, hablaran por sí mismas, sin intermediación ideológica). De ahí se desprende el éxito del reclamo: la Municipalidad decidió levantar la medida en octubre. Lo hizo, de todos modos, bajo la advertencia de nuevas y estrictas condiciones de exhibición. A la primera imposición dirigida al público de espectáculos, se agregó que los administradores de las salas y los dueños de las empresas productoras y distribuidoras tampoco podían manifestar posición de adhesión o de rechazo en cualquiera de las formas de publicitar las películas. En uno u otro caso, la proyección se interrumpía o la sala quedaba clausurada. Esto llevó a extremar la cautela a quienes volvían a soñar con un repunte del negocio y no querían correr ningún riesgo:

Aconsejamos a los empresarios, coloquen en lugares perfectamente visibles, carteles especiales, advirtiendo al público que de su cultura y circunspección dependen las exhibiciones

¹³ “El cinematógrafo y la guerra. Una interpretación errónea”, *La Prensa*, 6 de octubre de 1914.

de cintas de la guerra y que cualquier demostración de agrado o desagrado producirá inmediatamente la suspensión del espectáculo.¹⁴

El consejo es de Francisco Álvarez, editor de *Excelsior*, y va dirigido a los exhibidores y distribuidores argentinos, entre cuya clientela había gran cantidad de europeos de primera y segunda generación. Evidentemente, no era descabellado pensar que los espectadores de las distintas comunidades de las naciones beligerantes, conmovidos por la amplificadísima realidad del cine, quisieran alzar su voz en la sala oscura. ¿Cómo lograr entonces respetar y hacer respetar la pretendida neutralidad en un espectáculo que por definición persigue el impacto y la identificación de quien lo consume? ¿Cómo calmar las pasiones de un público que aguardaba las imágenes en movimiento como si en ellas estuviera cifrado el destino de millones de compatriotas? A partir de la anexión de Italia en mayo de 1915, la distribución numérica de extranjeros en el país daba como resultado que de cada diez inmigrantes de las naciones europeas en guerra nueve provenían de alguna de las potencias aliadas (Francia, Gran Bretaña, Rusia e Italia), y solo uno de las potencias centrales (Alemania, Austria-Hungría y el Imperio Otomano). ¿Cómo silenciar entonces los sentimientos predominantemente aliadófilos, cuya intensidad cobraba a la vez impulso gracias a una guerra comunicacional sin precedentes, que los países aliados parecían estar ganando de antemano y en la cual el cine jugaría un rol esencial?

En cuanto a los franceses en la Argentina, acallarlos no parecía ser una tarea sencilla. De acuerdo con el censo de junio de 1914, ocupaban el cuarto lugar en cantidad de habitantes extranjeros (79.491) –posicionándose como la más grande colonia en Latinoamérica–, después de los rusos (93.634) y, por supuesto, de los españoles (829.701) e italianos (929.863). El examen cuantitativo de todos modos no es tan ilustrativo como el cualitativo para dimensionar la influencia de la cultura francesa en nuestro país: Francia venía afianzando sus vínculos institucionales desde la creación en 1913 de la *Fédération des Mutualités Françaises de l'Argentine*, que articulaba la acción de centenares de mutuales francesas a lo largo y ancho del país.

¹⁴ “Los films de la guerra. Su exhibición”, *Excelsior*, n. 38, 14 de octubre de 1914, p. 1.

La vitalidad de estas asociaciones se expresaba en la organización de fiestas, reuniones, agasajos, veladas artísticas y recreativas, funciones cinematográficas, etcétera. La exaltación de los símbolos patrios como la bandera y el canto de la Marsellesa era allí moneda corriente, sobre todo durante los 14 de julio, fecha en que se conmemoraba el Asalto a la Bastilla y se podía oír el canturreo de numerosos grupos de franceses que salían a las calles agitando la insignia tricolor.¹⁵

La conflagración cinematográfica

El obstáculo de la neutralidad no impidió que los empresarios del cine mostraran un decidido entusiasmo ante la aparición de los films de guerra. El mismo Francisco Álvarez encabezó su nota editorial del 28 de octubre de 1914 con un proverbial “No hay mal que por bien no venga”. Allí planteaba: “Los cinematografistas, están de enhorabuena. La guerra será el motivo principal que solucione la crisis por la que atraviesan los salones cinematográficos. ¿Existe duda de ello?”.¹⁶

La crisis del cine de 1914 venía de arrastre del año anterior y contrastaba con los cuatro años de mayor bonanza económica para el negocio en la Argentina –1909, 1910, 1911 y 1912–, cuando el entusiasmo del público había llegado a un nivel –en palabras de Álvarez– “rayano en la locura”¹⁷, y el cartel “no hay localidades” era un hábito de casi todos los días. Entonces, la crisis internacional y luego la guerra estaban amenazando con catapultar un fenómeno que ya había empezado a enfriarse en 1913 por malas decisiones comerciales del sector, como el abuso de estrenos en los programas diarios, el bajo precio de las entradas y la competencia desleal. En este contexto, los films de guerra abrigaban la última esperanza de restituir la confianza de los espectadores que, para colmo de males, venían de sufrir una merma en su capacidad de consumo debido a las dificultades económicas generales.

Por otra parte, el optimismo de Álvarez se referenciaba en la excelente respuesta que había dado el público de cine unas semanas atrás, cuando las salas Palace Theatre, Petit

¹⁵ Cabe recordar que en 1919 esa fecha se incorporó al calendario argentino como feriado nacional.

¹⁶ “¿Una crisis solucionada? No hay mal que por bien no venga”, *Excelsior*, n. 40, 28 de octubre de 1914.

¹⁷ *Ibidem*.

Palace, Imperial, Gaumont Theatre, Empire Theatre, Biógrafo Esmeralda y Splendid se vieron colmadas con la primera entrega de *La conflagración europea*. Montada y distribuida por Max Glücksmann, esta serie informativa reunía numeroso material documental de corta duración que fue exhibido en cinco episodios desde octubre hasta diciembre de 1914. Si bien no procedía de Francia sino de Alemania (Messter Film), la mayor parte de la serie estaba consagrada a los frentes de las tropas aliadas, sobre todo las francesas, que protagonizaban las batallas más sangrientas y espectaculares, y al mismo tiempo eran las que más recursos tenían para registrarlas cinematográficamente. Pero el dato más relevante es que esta serie fue el emergente de un conflicto que se desplegó durante los cuatro años de guerra y tuvo como protagonistas a los más poderosos empresarios cinematográficos de la Argentina. Desde 1912, el negocio del cine había quedado repartido entre dos empresas distribuidoras que dominaban claramente el mercado: la pionera Casa Lepage, ahora a cargo de Max Glücksmann, y una nueva empresa surgida de la fusión de otras siete llamada Sociedad General Cinematográfica, liderada por el empresario vasco Julián de Ajuria. El objetivo de este último era hacer frente a un monopolio que parecía indestructible y se hacía sentir por partida doble, puesto que Glücksmann representaba a un emporio que a su vez dominaba el mundo. Lo había logrado con relativo éxito al absorber la representación de casas productoras europeas tan importantes como Gaumont, Éclair, Film d'Art y Nordisk, así como las incipientes Vitagraph, Triangle, Edison y Famous Players (luego Paramount), mediante las cuales se iba a consolidar como el principal importador de cine norteamericano en la Argentina. Sin embargo, la crisis de 1913 y luego la guerra volvieron a modificar esta relación de fuerzas en beneficio de Glücksmann, que con la sola exclusividad de Pathé Frères contaba con un *stock* más voluminoso como para hacer frente a la escasez de material por el cierre de las fronteras francesas y por las trabas del comercio exterior en general.



Aviso aparecido en *La Película* n. 7, 9 de noviembre de 1916, p. 3

En ese marco, de Ajuria libró una guerra paralela que no escatimó en falsificaciones, boicots y campañas públicas de desprestigio contra sus adversarios. Una de las primeras manifestaciones de este conflicto giró en torno al comportamiento fraudulento del empresario vasco ante el éxito de, precisamente, *La conflagración europea*. En la nota titulada “Un truc” sobre una cinta de guerra distribuida por Sociedad General Cinematográfica que llevaba un nombre parecido –*La guerra europea*–, *Excélsior* calificó al film de “inmundicia”, y a su principal responsable, Julián de Ajuria, de “badulaque”.¹⁸ La objeción se basaba en que la promoción del film hacía creer al público que iba a revivir la movilización del ejército francés antes de entrar al campo de batalla, cuando en verdad se trataba de desfiles de soldados en fiestas patrias, filmados en otras ocasiones y para otros fines. Al margen de la confusión que podía suscitar el título, los afiches publicitarios prometían escenas de sangre explícita que luego no aparecían en pantalla, lo que en un caso llevó a una sala a retirarlos para evitar que el público se viera atraído por las “imaginarias fantasías de un loco y alucinado gerente (por de Ajuria)”.¹⁹ En definitiva, lo que de Ajuria había presentado como *La guerra europea* no era más que un rejunte de cintas “viejas e inservibles” de las actualidades Gaumont y Eclair. Es decir que a lo gravoso del procedimiento de contrabando de imágenes se le añadía el intento de quitar espectadores a su competidora de manera cuanto menos desleal.

Durante 1915 y buena parte de 1916, Glücksmann había tomado al toro por las astas: además de tener a su lado a los exhibidores más importantes, contaba con aliados fundamentales en la prensa gráfica, no solo de *Excélsior* sino también de los poderosos *La Nación* y *La Prensa*. Glücksmann se mostraba como garante de la imparcialidad en torno a la guerra, y esto le daba una cierta cobertura oficial. Pero a partir del 23 de septiembre de 1916 esa estabilidad se vio nuevamente amenazada en ocasión de la salida del primer número del semanario gremial *La Película*. Dirigida por Francisco Fernández, *La Película* mostró desde el inicio una franca vocación de actuar como *house organ* del empresario vasco, con una meta clara: minar los privilegios de Glücksmann y

¹⁸ “Un truc”, *Excélsior*, n. 41, 4 de noviembre de 1914.

¹⁹ “Hablando claro”, *Excélsior*, n. 42, 11 de noviembre de 1914.

redefinir el esquema de la distribución en la Argentina. El artículo titulado “Los grandes monopolizadores de la cinematografía”²⁰ constituye una declaración de principios que confirman esa tesis. Allí los voceros de de Ajuria confrontan con “los monopolios y sus secretarios”, en explícita alusión a Glücksmann y a sus socios en los medios gráficos (principalmente Álvarez y *Excélsior*, a la que tildan de “catálogo anunciador de Glücksmann”). A Glücksmann se le objetan muchas cosas: entorpecer el negocio con altas tarifas de alquiler para los exhibidores, colocar programas con cintas “anticuadas y clavos”, calificar engañosamente de “extraordinarias” a películas que son meros estrenos, no respetar los contratos con las salas, establecer falsos acuerdos de exclusividad para que otros no exploten determinadas películas, etcétera. La lista de reproches parecía infinita, y se fue renovando de número a número. Quedaba claro que el tema de fondo era el reparto de las salas de exhibición vernáculas y, sobre todo, de la representación de las casas europeas, siendo Pathé Frères el botín máspreciado. Sin embargo, en la superficie de la pelea empezó a cobrar mayor peso el factor ideológico. A partir del segundo número de la revista se inició una verdadera caza de brujas a través de la cual todo aquel que no manifestara su posición frente a la guerra quedaba inmediatamente sindicado como enemigo de la causa aliada.²¹ Desafiando las normativas estatales, la posición aliadófila resultaba una vía inmejorable para desenmascarar los “vínculos inconfesados” de los hermanos Glücksmann con los Imperios Centrales. El objetivo era el mismo: que Pathé les quitara la concesión de sus films en la Argentina y en el resto de América del Sur, pero las armas utilizadas eran cada vez más pesadas y dañinas.

El conflicto tuvo ribetes insospechados cuando la campaña de desprestigio ya nada tuvo que ver con el negocio cinematográfico ni con las posiciones frente a la guerra, sino con la nacionalidad austríaca de Max y sus hermanos. Según *La Película*, esa sola condición de origen debía impedirles continuar como representantes de las casas francesas e italianas.²² El argumento decía apoyarse en una circular del Estado Mayor francés que obligaba a las empresas de su país a rescindir todo compromiso

²⁰ “Los grandes monopolizadores de la cinematografía”, *La Película*, n. 1, 23 de septiembre de 1916, p. 4.

²¹ “La Casa Max Glücksmann”, *La Película* n. 2, 30 de septiembre de 1916, pp. 5 y 6.

²² “La Casa Max Glücksmann”, *La Película*, n. 3, 7 de octubre de 1916, p. 5.

comercial contraído con representantes de las naciones enemigas, so pena de delito de lesa patria. En 1916 Glücksmann ya había tomado las precauciones del caso y exhibía únicamente cintas provenientes de los países aliados, pero sus detractores no le perdonaban que las primeras que había introducido al país fueran de origen alemán. Carlos Antonio Izzo, un redactor de *La Película* vinculado con la antisemita Liga Patriótica Argentina, escribió algunos de los párrafos más virulentos y, por cierto, más penosos de esta controversia:

Se impone por la fuerza de las circunstancias, por deber patriótico, benéfico y saludable, hacer el boicot en toda la regla a la casa Glücksmann hasta obligarla a cerrar todos sus cines para no volverlos a abrir jamás, en Belgrano y en todas partes. ¡Basta ya de judíos!²³

En efecto, el boicot aludido se concretó con el cierre del Cine Belgrano de la ciudad de Rosario. A este cierre se sumaron otros, como los del Cine Opera y del Petit Palace, también de propiedad de Glücksmann. *La Película* atribuyó el éxito de los boicots a la “perseverancia”²⁴ de su campaña.

LA PELICULA

cine.
siendo

Glücksmann contra los aliados

ffistas,
éntico

DEBER DE HACERLE EL BOICOT

UN LLAMADO AL PATRIOTISMO

OS

EL AUSTRIAGO Y SUS SICARIOS

Max Glücksmann decía, a uno de sus amigos, que deseaba la paz para poner tranquilidad a su situación angustiosa.

Lo más sensible es que los aliados se dejen engañar tan miserablemente por ese Glücksmann, suscriptor del empréstito alemán.

Glücksmann sus prog
Pronto
lectores
hemos es
Naciona
infracció
ros y sag

Cartas qu
Del int
cibimos u
doras par
tra campa

Roberto
mrove.

Artículo de *La Película* publicado el 21 de diciembre de 1916

²³ IZZO, Carlos Antonio. *La Película*, s. n. Citado en: KOHEN, Héctor. 1994. “1900-1920. Cine, política y negocios. Los primeros años”, *Revista Film*, n. 10, 1994.

²⁴ “Glücksmann y su campaña desmoralizadora”, *La Película*, n. 11, 7 de diciembre de 1916, p. 7.

Las denuncias contra Glücksmann –a las que se sumó el diario *Crítica*– persistieron más de lo previsto. Al principio se dirigían a exhortar a Pathé Frères para que rescindiera los contratos en la Argentina. Pero como las autoridades de esa empresa no acusaban recibo, apuntaron a los diplomáticos y políticos franceses en el país, pidiéndoles al Comité Patriótico Francés, al ministro, al cónsul y a “toda su parentela” que “recapaciten” y “sean más patriotas”, ya que “saben bien” lo que sucede y “sin embargo se los ve en los palcos” y “no hacen nada para que continúen medrando ese infusorio de Max y su *fratello* Jacobo”.²⁵ En la misma línea, *Crítica* ya había dedicado secciones enteras al caso, con titulares que acusaban de infringir la ley tanto a Glücksmann como a Pathé: “El capital alemán en la Argentina. Max Glücksmann, Pathé Frères y Lepage. Relaciones ilícitas que probablemente ignora el gobierno de Francia”.²⁶ El artículo también ironiza sobre las intenciones de beneficencia del empresario austríaco, al que bautizan como “industrial de la filantropía”. Esta nueva difamación estaba motivada en el hecho de que Glücksmann seguía obteniendo ganancias de las películas que cedía a las instituciones benéficas. Era común que estas recurrieran al cine para recaudar fondos para la guerra. El mismo periódico de Botana impulsó desde sus páginas este tipo de eventos, e hizo especial hincapié en uno que se realizó en el Parque Japonés y llevó por nombre “El día de Francia”, con arengas rimbombantes dirigidas al “pueblo argentino que tiene a Francia como su patria espiritual”.²⁷ Esta jornada, en la que participó la más alta diplomacia francoargentina, luego se hizo extensiva a la “Semana de Francia”, con la instalación de kermeses, funciones de cine al aire libre y “cinco kioscos” de juegos y golosinas.²⁸ En la exhaustiva cobertura del diario se incluían los registros contables de cada jornada con el fin de que la recaudación obtenida tomara estado público y contagiara la moral de los afectados por la guerra. Para dar un caso de ejemplo, la “entrada bruta” del segundo día festivo alcanzó la suma de 7.750, 50 pesos. Por el contrario, cuando el mismo diario ventilaba las recaudaciones que Glücksmann obtenía por sus “cesiones filantrópicas”, su único objeto era la difamación (el artículo citado menciona dos films argentinos producidos por Glücksmann: *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914), que fue cedida a la corporación del

²⁵ “La casa Max Glücksmann y el cuento de *La garra de hierro*”, *La Película*, n. 10, 30 de noviembre de 1916, p. 7.

²⁶ *Crítica*, 10 de abril de 1916.

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ *Crítica*, 13 de marzo de 1916.

Divino Rostro y tuvo una ganancia neta para el empresario de 100.000 pesos, y *Un romance argentino* (Angélica García de García Mansilla, 1915), que se proyectó a beneficio del Hospital de San Fernando, con una ganancia de 9.000 pesos en su primer día).²⁹

GALERÍA DE "EXCELSIOR"

Max Glücksmann

*Si Max Glücksmann
sin justificación
es amigo de la Francia
y de Italia admirador
con entusiasmo fervor
por Max Glücksmann aliado?
¡Plenamente comprobado!*



Caricatura de Lantini

Glücksmann busca desagraviarse a través de las páginas de *Excelsior*

²⁹ Un análisis sobre la relación entre el cine argentino y las sociedades de beneficencia puede leerse en MAFUD, Lucio: "Mujeres cineastas en el período mudo argentino: los films de las sociedades de beneficencia (1915-1919)", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 17, 2017. Disponible en: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1383> [Acceso: noviembre de 2018]

Mientras tanto, Max Glücksmann intentaba esquivar las balas mediante una contracampaña en los medios gráficos donde se pronunciaba como un “aliado plenamente comprobado” y “amigo de Francia”³⁰. Ya en 1915 había producido para su *Max Glücksmann Journal* la serie de homenajes a los aliados franceses en la Argentina: *Commemoración del aniversario de la toma de la Bastilla en el Hospital Francés*, *la Fiesta colectiva francesa* y el *Homenaje a los veteranos de la guerra franco-prusiana de 1871*. Luego, volviendo a sus actividades “benéficas”, Glücksmann no solo prestó películas sino que también puso salas de su propiedad al servicio de la causa aliada. El 25 de febrero de 1917, por ejemplo, cedió el Electric Palace a la Société Patrie para la realización de una velada patriótica en honor a los marinos del “Almirante Troudé”. Como era previsible, las protestas de los “antiglücksmanianos” no se hicieron esperar. Al día siguiente tomó estado público una carta dirigida al presidente de la Société Patrie, escrita por Atilio Lippizzi, donde explicaba por qué había prohibido a su hijo francés, *boy scout* de la entidad, asistir a la velada: “[...] porque no he querido que mi hijo hiciera acto de presencia en un establecimiento cuyo propietario es austríaco, el cual en todo tiempo se ha mostrado ferviente partidario de los ‘boches’, y solamente en estos últimos tiempos, sea por interés o sea por temor al boicot, se pasó al campo aliado [...]”.³¹

Anécdotas de este tipo abundaron en la prensa de ambos bandos mientras duró el conflicto. Fueran ciertas o no, puesto que era evidente que estaban impulsadas por la más encendida parcialidad, dan una idea de cómo el clima de la guerra infundía rigor y locura a otro ámbito en principio tan diferente como el del cine.

A inicios de 1918, repentinamente, los ánimos de los contendientes empezaron a calmarse. Hacia el final de la guerra entraron en un *impasse*, rubricado al año siguiente ante sede judicial mediante una audiencia de conciliación entre Glücksmann y el director de *La Película*, Francisco Fernández. Allí Fernández rectificó todos sus dichos, “comprendiendo el error lamentable de aquella campaña periodística”, dejando constancia además de tener por el señor Glücksmann “el alto

³⁰ *Excelsior* n. 120, 7 de junio de 1916.

³¹ “Glücksmann acoquinado. El rey de Italia y sus súbditos en la Argentina”, *La Película*, n. 23, 1 de marzo de 1917, p. 6.

concepto que merece quien como él debe su respetabilidad social y prominente situación económica al solo esfuerzo de su laboriosidad y honradez”.³² Por su parte, Glücksmann aceptó las disculpas y pidió archivar la causa.

Se cerraba así, a poco de lograrse la paz mundial, un capítulo por demás virulento de la historia del negocio cinematográfico en la Argentina. La Gran Guerra había sido el chivo expiatorio, y el cine francés, el gran botín.

El otro Max

Susy, es evidente, no quiere saber nada de mí, conmigo. Me esquivo de un modo sistemático (y) se aísla durante la sesión de cinematógrafo, en un ángulo del salón, con el insoportable aristócrata veneciano de patillas y monóculo –un sedicente aristócrata–, mientras yo me siento transportado a la infancia, mientras vuelvo a ver desfilar las figuras familiares de Toribio, de Tripitas, de Agapito; mientras veo hacer piruetas macabras al pálido cadáver de Max Linder. Las muecas de los actores muertos, en las películas, la voz de los tenores muertos, en los discos de fonógrafo, me llenan de una indecible congoja. Deberían estar prohibidos esos discos, esas películas.

Enrique Méndez Calzada³³

Parecía un chiste más de una de sus películas, pero no: entre los artistas llamados a la guerra figuraba Max Linder. El decreto del Estado francés lo alcanzaba como a cualquier ciudadano varón no mayor de cuarenta y cinco años que gozara de buena salud mental y física. En la lista figuraban, entre otros, Gabriel Signoret, René Navarre, Pierre Delmonde, Gaston Sylvestre, Eugène Bréon y Alexandre, pero sin dudas Linder era el más conocido y aclamado por el público argentino, lo que es decir algo obvio: Max Linder era uno de los actores más famosos del momento en el mundo entero y, según suele decirse, la primera estrella –la primera étoile– de la historia del cine. Suficientes marcas de esta circunstancia universal habían quedado inscriptas en tierras pampeanas y alrededores. Desde aquel debut de 1905 hasta su reclutamiento en la

³² “Max Glücksmann y *La Película*”, *La Película*, n. 125, 13 de febrero de 1919, p. 13.

³³ MÉNDEZ CALZADA, Enrique. “Duende al agua”, *Caras y caretas*, n. 1636, 8 de febrero de 1930, p. 86.

guerra en agosto de 1914, este monopolizador de la risa que jamás pisó suelo argentino [había arribado no obstante con todas y cada una de sus películas logrando una asistencia y eficacia arrolladoras (gracias a la astucia comercial de otro conocido monopolizador y tocayo suyo: Max Glücksmann). En dicho período no solo se habían exhibido las innumerables operetas hilarantes de pocos rollos que el astro la mayor parte de las veces escribía, actuaba y dirigía, sino que su personaje se había ganado el afecto de adultos y niños por partes iguales, e incluso la de aquellos que se mostraban renuentes a considerar el potencial artístico o cultural del cine, como ocurría con el cronista teatral Carysar, quien aconsejaba a sus lectores que “para descansar de las voces estropeadas de sainetes majaderos, de zarzuelillas con vistas a la sicalípsis, el mejor recurso es refugiarse en un cinematógrafo, a reír sin pena con las diabluras de Max Linder [...]”³⁴



“Linder”, imitador de animales

³⁴ CARYSAR. “Teatros”, *Caras y caretas*, n. 743, 28 de diciembre de 1912, p. 4.

Nuestros visitantes en Carnaval



Armando Edmundo Capallo, Gaucho.

Toutonne Voigt, Soldado.

Carmen Deza, Marquesa.

Dardo S. Cocentino, Cow-boy.

Rodolfo Biagi, Florista.

Raúl Tortorelli, Page.

Manuel Castro Rodríguez, Gallego.



Argentina P. Miguchi, Aldeana.

Ulises Barrango, Mejicano.

Pascual D. Jorio, Aviator.

Mara Elena Debut, Vendedora de cintas.

Oscar Guano, Max-Linder.

Max Linder y el carnaval porteño

En ese tiempo no era extraño ver a algún niño disfrazado de Max en los cursos de carnaval, así como también era frecuente que un “imitador de animales” apodado “Linder” –ya que llevaba sus mismos bigotes y vestimenta– amenizara las noches de escolazo en el Casino de Buenos Aires. Como suele suceder con los artistas de gran magnetismo, cualquier satélite era arrastrado inmediatamente a su órbita, y un film argentino como *Titto diplomático* (Jose. A. Ferreyra, 1916), por ejemplo, era presentado como “una película cómica nacional, cuyos protagonistas son Titto –una especie de Max Linder de Barracas–, y La Reina, una mujer que da las doce antes de hora [...]”.³⁵ En Buenos Aires, además, dos salones llevaban su nombre: “Max Linder I” y “Max Linder II”, sitios en Piedras 646 y Lima 755, respectivamente. Estas salas no tenían como primera finalidad proyectar la obra del cómico –como sí sucedía con la homónima parisina,

³⁵ *La Película*, n. 1, 23 de septiembre de 1916, p. 5. El título aludido luego cambió al de *La fuga de Raquel*, cuyo estreno tuvo lugar el 8 de noviembre de 1916

regenteada por el propio Linder-, sino toda clase de autores y géneros cinematográficos. Como si fuera poco, también el repertorio musical del tango rindió homenaje al actor, en dos ocasiones: primero, con una pieza orquestal de Roberto Firpo llamada “Max Linder”, compuesta en 1914 y grabada al año siguiente en los discos dobles de 25 centímetros que editaba el sello Odeon de Max Glücksmann; más tarde, con un tango-milonga de Domingo Sclocco –alias Dominguito– titulado “Max y Carlitos”, en alusión a él y a su par Charles Chaplin. Por entonces Linder ya había estrenado *Max, profesor de tango* (*Max professeur de tango*, Max Linder, 1912), y un año después incluso había bailado al ritmo de “El irresistible”, canción de Lorenzo Logatti, en el marco de una obra teatral mixta que presentó durante el mes de septiembre en la Alhambra de París. Considerando que 1912 fue también el año de explosión de la tangomanía en Europa, el aporte de Max a la difusión de esa música no debe haber sido nada desdeñable, y tal vez el ámbito tanguero porteño haya encontrado allí otro motivo más de retribución hacia el artista.



Afiche de *Max professeur de tango* (Max Linder, 1912)

Como toda estrella que se precie de tal, Max Linder había llegado más allá de los límites de su esfera, de su cinéfilo reducto. Y mientras la prensa seguía su vida personal con la misma intensidad que su carrera artística, él se instalaba lentamente como figura ecuménica, convenciendo a doctos y plebeyos de que la risa bien valía la pena, aun en tiempos de crisis y de guerra.

Volviendo al contexto específicamente argentino, la idea de que Max Linder era un artista “nuestro” se mantuvo vigente durante bastante tiempo. En su columna dedicada al cine, el periodista Narciso Robledal intentó explicar esta apropiación local con estas sencillas palabras:

Siendo Max Linder un artista «nuestro», en seguida nos damos cuenta de su «humor», que es «nuestro» humor; los sentimientos artísticos que desplaza nos llegan derechos, sin que tengamos que descifrarlos, como acontece con las «gracias» de otros artistas, y de ahí el entusiasmo sincero que nos provoca.³⁶

Más allá de lo tardío del comentario, pues surge de la crítica de *Sea usted mi esposa y vámonos a casar* (*Be my wife*, Max Linder, 1921) al momento de su estreno argentino (octubre de 1922) –es decir: cuando las preferencias de las nuevas generaciones de público ya estaban inclinadas enteramente por Chaplin–, resulta muy ilustrativo de la apropiación local que se había hecho del artista francés a finales de la primera década del siglo y buena parte de la siguiente. Lo que distinguía a Linder del resto de los cómicos de la época era la dúctil composición de un personaje que combinaba la ironía y el desparpajo del embustero con un refinamiento y elegancia típica del “*chic*” parisiense. Otros comediantes franceses como Toribio (André Deed), Salustiano (Prince) o Polidor (Ferdinand Guillaume) pertenecían a la primera vertiente del género cómico que se había impuesto a base de corridas, golpes y desmanes de todo tipo. Esos personajes estaban modelados por ese gusto plebeyo por lo grotesco y por el rústico disfraz, que solía encontrar la risa en alguna deficiencia física que se repetía hasta al hartazgo, o en las muecas estafalarias del *clown*. Linder, en cambio, había fabricado su personaje a fuer de ser él mismo, es decir, una persona como cualquier otra, reconociblemente mundana, aun cuando ese mundo que transitaba estuviese alejado de la vida ordinaria del espectador medio argentino. Ni su fino *chaqué*, ni el brillo de sus zapatos acharolados, ni su atildado bigote, ni su rígida y siempre lustrada galera, admitían objeción alguna: en la superficie de Max no había nada fuera de la cordura, y esa “normalidad distinguida” implicaba un desafío nuevo para unos hábitos humorísticos que todavía no habían logrado romper la inercia de las caídas de circo y las excentricidades de feria.

Max Linder llegaba a los salones argentinos con la retórica de ser actual, moderno, y esto por un lado despertaba, como dijimos, deseos y aspiraciones de un prototipo

³⁶ “Teatro del silencio”, *Caras y Caretas*, n. 1253, 7 de octubre de 1922, p. 118.

social privilegiadamente masculino que veía a Francia como una cumbre, pero, por otro lado, es lo que también habilitaba a sacar tajada de esa faena al sexo opuesto, convirtiendo al actor en el primer *sex symbol* de la historia del cine. Pretendiente tenaz pero poco duradero, no se sabe si el personaje Max contribuyó al perfil de eterno soltero del actor Linder, o fue al revés, lo que finalmente da lo mismo. Películas como *El inglés tal como lo habla Max* (*L'anglais tel que Max le parle*, 1914), *Max peluquero por amor* (*Coiffeur par amour*, 1915), *El desafío de Max* –donde el flirteo o el simple cortejo implican de por sí el derecho a la engañifa amorosa– o *El casamiento de Max* (*Le mariage de Max*, 1912) *Max y el barómetro de la infidelidad* (*Le baromètre de la fidélité*, 1909) –donde la institución matrimonial carece de toda razón de ser–, muestran que el objeto de deseo en el cine se alimenta de esa ambigüedad inherente al *star*: la persona es el personaje, y viceversa.

Anécdotas que involucraban el estado civil de Max Linder había muchas. El actor solía ser objeto de las más disparatadas especulaciones acerca de su vida sentimental. El tema, además, había sido tocado en la que fuera la única entrevista concedida por el astro francés a un medio argentino. Firmada por el periodista español Javier Bueno, conspicuo corresponsal de *Caras y Caretas* en Europa, fue publicada en abril de 1913, cuando la carrera de Linder todavía se recostaba sobre un confortable lecho de rosas, con un futuro promisorio de fama y dinero. Desde su oficina en París, luego de hacer público un abultado contrato con un empresario ruso, de jactarse de su habilidad para el deporte y de prometer una visita a Buenos Aires que finalmente quedaría incumplida, Linder se sinceró ante la requisitoria del periodista:

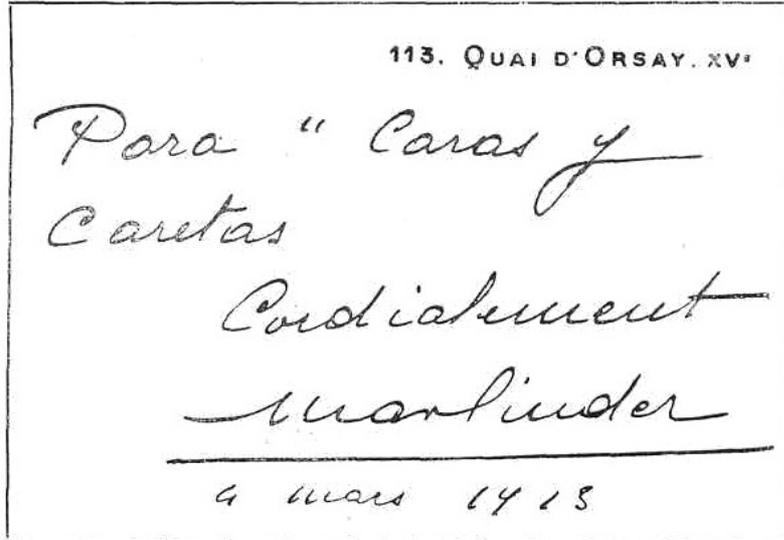
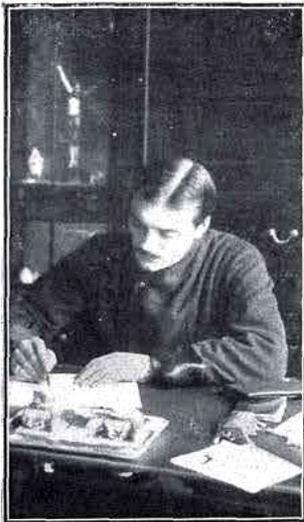
— ¿Qué edad tiene usted?

— Treinta años.

— ¿Es usted casado?

— No, soltero; pero no deseo otra cosa que casarme, pues estoy hartado de vivir solo. Ahora, es muy difícil que yo encuentre una mujer á mi gusto. Por el género de vida que yo hago, no puedo visitar salones donde podría encontrar a la mujer que busco; vivo entre gente de teatro y yo no me caso con una artista de la escena.³⁷

³⁷ “Una entrevista con Max Linder”, *Caras y Caretas*, n. 758, 12 de abril de 1913, p. 67.



Max Linder escribiendo su autógrafo para CARAS Y CARETAS, y el autógrafo del famoso pelucista.

trabajado en varias compañías de aficionados, me decidí a hablar a mi padre sobre mis propósitos de dedicarme a la escena definitivamente. Mi padre se opuso terminantemente y entonces abandoné la casa paterna y me



Max Linder en coloquio con Angela Villar, la aplaudida tiple española.



El gran pelucista con las dos bellas niñas que le acompañan en el desempeño de algunos films.

vine a París. Aquí lo pasé bastante mal, y gracias a un amigo de mi familia pude encontrar, después de algunos meses, un empleo con un sueldo de 125 francos mensuales. Mi padre se negaba a mandarme un céntimo porque quería a todo trance hacerme desistir de mis intenciones.

Al cabo de un año de estancia en París, un día tuve ocasión de que me presentaran a Le Bargy quien como usted sabe es un gran aficionado a la esgrima. Sabiendo que yo tenía aficiones teatrales y que era un buen tirador, me propuso que él me daría lecciones de dición y yo en cambio le daría lecciones de florete. Poco tiempo después, formé parte de la compañía que actuaba en el teatro de Varietés, para reemplazar al primer actor, que estaba enfermo. Tuve éxito y el empresario me ofreció la contrata en firme. El actor a quien yo sustituía, era el director de la compañía y molestándole mi éxito, no paró hasta lograr que yo me fuera. Después, estuve en varios teatros de

Única entrevista obtenida por un medio argentino al astro Max Linder

Corría el año de 1913 y el cine de Linder basaba su éxito en las tropelías amorosas de Max³⁸, mientras en la experiencia sentimental del artista esa soltería pesaba como un estigma. Cuando tuvo que viajar a la guerra, la sensación de que no iba a volver a filmar fue tan intensa como la idea de que jamás lograría encontrar a la mujer deseada. Algo recíproco debe haberles sucedido a aquellas que no les cabía el sayo de “artista de la escena” y, sin embargo, veían perder toda esperanza en ocupar esa anhelada vacancia, fuera esta real o simbólica. Dicho y hecho, la amenaza de una fatalidad relativa a la contienda bélica se volvió profecía autocumplida a pocas semanas de su alistamiento. En los primeros días de octubre de 1914 los titulares de los diarios no dudaron en proclamar al unísono: “Max Linder ha muerto”. Con estas palabras se despachó *La Prensa* en su necrológica: “Ha caído defendiendo a su patria el más popular de los artistas de la película”, para concluir, después de un sucinto repaso de su trayectoria, que “de aquí en adelante, cuando veamos su sombra ligera y fugaz en al tela del cine, nuestra risa ante sus piruetas y finas ocurrencias mudas estará impregnada de melancolía y de pena”.³⁹

Ningún comunicado informó sobre los pormenores de la muerte. Los seguidores del astro quedaron en vilo. Mientras tanto, sus cintas siguieron girando, y Max parecía ese “pálido cadáver”⁴⁰ en movimiento que el público iba a llorar al cine. Pero a los pocos días, un telegrama de Europa desmintió la noticia: “Max Linder vive” (*La Nación*), “Max Linder no ha muerto” (*Excelsior*), “Max Linder está vivo” (*El Diario*).⁴¹ Por su parte, en su columna semanal de *Caras y Caretas* León de Aldecoa comenzaba una reseña sobre *Max y su suegra* (*Max et sa belle-mère*, Max Linder y Lucien Nonguet, 1911) avisándoles “a las innumerables niñas que habían derramado lágrimas en su memoria” que “el gran rey de la risa no solamente está vivo, sino que también en lugar seguro”.⁴² En efecto, Linder

³⁸ Un film como *Max y su suegra*, estrenado en Buenos Aires en 1911, todavía rendía “algunos miles de pesos” en 1914, lo que significaba “una espléndida entrada en estos tiempos en que todo el mundo está reñido con la moneda”, en *Excelsior*, n. 42, 11 de noviembre de 1914.

³⁹ *La Prensa*, 2 de octubre de 1914.

⁴⁰ MENDEZ CALZADA, *op. cit.*

⁴¹ Cfr. “Max Linder vive”, *La Nación*, 5 de octubre de 1914; “Max Linder no ha muerto”, *Excelsior* n. 37, 7 de octubre de 1914; “Max Linder está vivo”, *El Diario*, 3 de octubre de 1914.

⁴² “Cinematografía”, *Caras y caretas*, n. 836, 10 de octubre de 1914, p. 8.

había estado a resguardo de las balas enemigas porque no participaba en los enfrentamientos sino que se desempeñaba como *chauffeur* oficial del Ministerio en la ciudad Burdeos, una zona alejada de las acciones militares. Esto quiere decir que ninguna de las hipótesis que lo habían presentado como un héroe caído en batalla podían ser ciertas, lo que tampoco significa que fueran inverosímiles, sobre todo teniendo en cuenta los trascendidos de que su colega René Alexandre había muerto en el campo de batalla (noticia que finalmente también fue desmentida por la prensa local, pero recién ocho meses más tarde). El caso de Linder de todas maneras parecía diferente: era inconcebible que alguien que había hecho reír tanto al mundo pereciese de manera trágica. No queriendo darle al mundo ese dolor, el Estado francés lo había puesto en un lugar donde pudiese preservar su simpática y popular figura, y eso es lo que finalmente ocurrió, para alegría de todos y, más aun, de todas.

Un sentimiento unánime de alegría pobló entonces las páginas de la prensa argentina ante la “resurrección” de Max. O mejor sería decir “casi unánime”, a juzgar por esta extraña y a la vez premonitoria humorada:

El otro día lloramos profundamente sobre la tumba de Max Linder, mimo y héroe. Nos engañamos. Max Linder está vivo. Huelga decir que el gesto es propio de un pelicularo y que significa extraordinaria desconsideración al público no haberse suicidado, por lo menos, cuando ya todos lo dimos por muerto.

Max Linder, en la actualidad *chauffeur* del ministro de la guerra en Francia, nos produce tanta alegría como desilusión.⁴³

Aparecido en *El Diario* el 3 de octubre de 1914, este pequeño suelto expone el típico juego verbal en torno a los enigmas del artista. Empecinado una vez más en confundir las diferencias entre la persona y el personaje, la realidad y la ficción, las causas y los efectos, el anónimo redactor sin embargo da una nueva e inesperada vuelta de tuerca. Su idea es que Linder tendría que haber ido a fondo con el “guión” de su vida y haber acabado con ella, puesto que las leyes de la realidad no son –no deberían ser– las mismas que las de una película cómica: el drama de la vida exige otro

⁴³ “Max Linder”, *El Diario*, 3 de octubre de 1914.

final, otro tono, por respeto a la dignidad del público que era su deudo. A fin de cuentas, en tiempos de guerra la muerte cotizaba tanto como la risa: se asumía a priori como gesto heroico. Haciendo de esta mentira una verdad, el “mimo” tendría que haber dado paso al “héroe” en virtud de una ilusión póstuma y definitiva, reforzada por una mitología urbana ligada a la idea de que ser popular y morir joven es un pasaje directo a la eternidad.

Hay que decir también que, si bien la prensa fue la principal usina de rumores y misterios, Linder también era responsable de su ambigua existencia. En varios aspectos de su vida, y no solo el amoroso, el actor adoptaba la costumbre de jugar “a dos puntas”. Esto ya se veía en el recurso a utilizar su biografía para alimentar las dotes histriónicas de Max. Películas como *Max practica esquí* (*Max fait du ski*, Louis J. Gasnier y Lucien Nonguet, 1910) o *Max practica todos los sports* (*Max pratique tous les sports*, 1913) –donde, sin mayores justificaciones narrativas, el actor hacía gala de sus habilidades deportivas adquiridas en los años de liceo–, *Max, asmático* (*Max asthmatique*, 1915) –donde gesticulaba dificultades respiratorias muy parecidas a las que sufría a causa de una vieja enfermedad que había contraído en la niñez–, *Max en Los Alpes* –donde mostraba aspectos de su vida apartada en las montañas– o *Los comienzos de Max en el cine* –donde recreaba sus audiciones de prueba en la casa Pathé Frères, con las apariciones del propio Charles Pathé, y de los directores Georges Monca y Lucien Nonguet–, son claros de que a Linder le gustaba compartir algunos secretos de su vida usando a su personaje de intermediario. Incluso a veces lograba sacar provecho de aquellos eventos de su carrera con los que se topaba a su pesar, que parecían salidos más de la pluma de un guionista de cine que de la previsible realidad: *Max Linder apócrifo* (*Un idiot qui se croit Max Linder*, Romeo Bosetti y Lucien Nonguet, 1914), por ejemplo, describe las peripecias de un actor de fama que debe luchar contra la viveza de sus imitadores; en *Max y las mujeres* (*Max et les femmes*, Max Linder y René Leprince, 1912), entre tantas otras, Linder se muestra ajeno a toda fidelidad amorosa, contradiciendo sus anhelos maritales para refrendar, así, los rumores que lo sindicaban como un soltero incurable; en *Max y los submarinos* (*Max Comes Across*, 1917) se lo ve a Max recuperándose de las heridas de guerra, cuando es convocado por el presidente de la Essanay para ir a filmar comedias a los Estados Unidos.

Por otra parte, Linder tenía una conducta enigmática en sus intervenciones públicas, dando a la prensa versiones cambiadas, que circulaban a modo de “medias verdades”, sobre hechos centrales de su vida. Uno de ellos sin dudas fue su participación en el ejército francés durante los primeros meses de la Primera Guerra Mundial. En una entrevista de 1917 realizada en Estados Unidos, Linder tuvo la oportunidad de hacer llegar al mundo su vivencia de la guerra:

Llegó mi turno. Fue en la batalla de Aisne. Una bala pasó a través de mi pulmón. Me desmoroné desde el camión. No supe nada más. Unas horas más tarde fui recogido y se me envió al hospital. Pasaron meses antes de que pudiera reincorporarme al servicio.

Estaba demasiado debilitado para el servicio de artillería, así que se me asignó a un escuadrón de aeroplanos. Pero no podía volar muy alto, monsieur. Una vez tuve que subir a gran altitud. El cambio de presión en el aire afectó a mi pulmón. Se me envió de vuelta al hospital de Contrexéville, y fue allí donde se me pidió que viniese a América.⁴⁴

En efecto, el pedido de viajar a Estados Unidos había existido. Fue el propio presidente del sello Essanay, George K. Spook, quien se acercó al hospital donde Linder se encontraba convaleciente para pedirle que volviera a filmar películas. Pero los relatos sobre las actuaciones en la artillería o en la aviación no eran más que fabulaciones que el cómico difundió, posiblemente en consenso con sus representantes, para convencer a la opinión pública de que no era un cobarde. Lo cierto es que el tiempo parece haber sido indulgente con esas mentiras, y en parte tal vez se haya debido a que Max las había hecho realidad en la pantalla grande.

Una nota publicada en *La Película* que reproduce algunas de esas fabulaciones no perdona, sin embargo, que la Essanay promoció el retorno del artista sobre la base de ocultar su estado de salud:

Llegan a nosotros rumores muy alarmantes del Oeste. Max Linder está muy enfermo, muy enfermo. Siempre débil del pecho, la bala alemana que le atravesó un pulmón a principios de la guerra tenía a la fuerza que agravar la dolencia. Nada de esto se ha publicado en la prensa

⁴⁴ Entrevista realizada por Clement Chandler para el número de febrero-marzo de 1917 de *Motion Picture Magazine*. Extraído de la revista digital *La Soga*, disponible en: <https://lasoga.org/el-dia-que-max-linder-hablo-de-la-guerra/> [Acceso: noviembre de 2018]

yanqui todavía, pero nos consta que la salud del mímico francés es en estos momentos la pesadilla de la empresa Essanay.⁴⁵

Se trataba, en efecto, de una pesadilla que a los pocos días ya nadie podría ocultar: “Las noticias que llegan de los Estados Unidos sobre la enfermedad del famoso cómico francés Max Linder se vuelven cada día más pesimistas, pues el estado de éste ha ido agravándose en tal forma que se duda mucho de que pueda volver a presentarse nuevamente ante la cámara”.⁴⁶



Caricatura de Max Linder en el declive de su carrera

En los Estados Unidos filmó tres de un total de doce films establecidos por contrato: *Max y los submarinos*, *Max quiere divorciarse* (*Max Wants a Divorce*, 1917) y *Max y su taxi* (*Max in a Taxi*, 1917). El cuarto fue suspendido en pleno rodaje. El recrudecimiento de su enfermedad lo devolvió a Francia, donde su actividad artística prácticamente se detuvo durante tres años, y los enigmas sobre su vida proliferaron como nunca.

Los distribuidores y exhibidores en la Argentina continuaron usufructuando la figura de Max mientras pudieron, repitiendo uno tras otro los éxitos de otras épocas, como si el tiempo no hubiera pasado y el vacío pudiera escamotearse. Para las pocas novedades fílmicas que llegaban del artista, los empresarios desplegaron una batería publicitaria que, a juzgar por los resultados, ya parecía desproporcionada.

⁴⁵ “De Norteamérica”, *La Película*, n. 44, 26 de julio de 1917, p. 12.

⁴⁶ “Max Linder enfermo”, *Excelsior*, n. 180, 16 de agosto de 1917, p. 954.

La crítica, por su parte, ya no acompañaba el entusiasmo de aquellos que todavía creían que en Max quedaba algún jugo por exprimir. La comparación del *dandy* francés con Chaplin era moneda corriente desde que este último había salido a la palestra gracias a la apuesta empresarial de Julián de Ajuria, su primer distribuidor en la Argentina, pero empezó a percibirse más intensa y descarnada cuando Linder eligió recluirse en las montañas al término de la guerra. Se expresaba en frases entre burlonas e hirientes: “Carlitos no es ya un actor, sino un tipo, tipo fuerte y avasallador, ante le cual desaparecen todos los Max Linders y Salustianos de la Tierra”⁴⁷; “Max Linder es un astro que se eclipsa en el cielo del film, oscurecido por otro cuerpo celeste, Chaplin”⁴⁸; “[...] el tan ponderado Chaplin, que lleva por delante ‘a ponchazos’ a Max Linder”⁴⁹; “A rey muerto, rey puesto. Muerto Linder, el cetro de la risa lo ha conquistado Chaplin”.⁵⁰

Las preferencias del público parecían ir en la misma dirección. Una encuesta lanzada por *La Película* arrojó datos elocuentes al respecto.⁵¹ Durante los meses de agosto y septiembre de 1918, los lectores de la revista debieron responder a las preguntas: “¿Cuál es su actor favorito?”, “¿Cuál es su actriz favorita?”. El resultado final de la terna masculina colocó a Linder en el puesto 17, con 409 votos, y a Chaplin en el 10, con 662 votos. El primer puesto se lo llevó Wallace Reid, con 1470 votos, seguidos de Douglas Fairbanks (1319 votos) y J. Warren Kerrigan (1224 votos). Estos números hablan del visible ascenso de Chaplin en tiempos en que la guerra todavía no había terminado –siendo que en 1915, e incluso buena parte de 1916, todavía era un actor menospreciado en el medio argentino–, y ponen en evidencia otros dos hechos igualmente significativos. Por un lado, muestran la importancia que había adquirido el género dramático en la consolidación del cine como diversión popular, en

⁴⁷ “Carlitos”, *Excelsior*, n. 182, 29 de agosto de 1917, p. 1063.

⁴⁸ “Max Linder. Su fracaso en Norteamérica”, *La Película*, n. 58, 1º de noviembre de 1917, p. 5.

⁴⁹ “Un astro que declina”, *La Película*, n. 60, 15 de noviembre de 1917, p. 7.

⁵⁰ “A rey muerto... Un derrocamiento artístico precursor de una era democrática”, *Excelsior*, n. 259, 26 de febrero de 1919, p. 269.

⁵¹ “Nuestro concurso”, *La Película*, n. 102, 5 de septiembre de 1918, p. 15.

contraposición al predominio de la comicidad en las décadas pasadas (Reid, Fairbanks y Kerrigan habían explorado el western, el policial, las aventuras, el relato histórico o el melodrama, pero difícilmente hicieran reír a nadie). Por otro lado, los actores elegidos eran en su inmensa mayoría norteamericanos, siendo de procedencia francesa solo apenas dos (después de Linder, en el puesto 19 estaba Paul Capellani, aunque ayudado por las circunstancias de su reciente estadía en la Argentina), y unos pocos de otros países como España, Italia, Japón y la Argentina. Linder empezaba a sufrir en carne propia las consecuencias del nuevo ordenamiento mundial en lo referente a la industria cinematográfica, donde florecía a su vez una nueva estética y una nueva sensibilidad del público. Poco importa entonces que de allí en más cada film suyo superara a los anteriores en calidad artística: enfrente estaban los tótems del paradigma naciente; competir contra ellos era tan quimérico como ir en contra de toda una época.

Cuando en 1920 Linder volvió a California, ya no para retomar su contrato con la Essanay sino para filmar por cuenta propia, la fe en el artista se había extinguido casi por completo entre los críticos locales: “¿Durará mucho tiempo? Creemos que no. Su modo de trabajar es diverso; pertenece al arte latino y fuera de su esfera es muy difícil el triunfo”⁵². A propósito del nuevo retorno, los comentarios volvieron sobre el factor étnico para establecer diferencias entre culturas, públicos y artistas. En este sentido, Estados Unidos era considerado un terreno desfavorable y hasta peligroso para la reputación de Linder porque allí reinaba el “gusto sajón”, del cual Charles Chaplin era fiel representante, mientras que el “espíritu latino” no era debidamente comprendido. El mismo Robledal había caracterizado *Sea usted mi esposa...* como un “acontecimiento de gracia latina, tan distinta a las graciosadas norteamericanas”⁵³ de un Chaplin, distinción que en la Argentina perduró bastante tiempo a favor del primero y en desmedro del segundo. Pero en las postrimerías de la nueva década había que ser más precavido. Como plantea un redactor de *La Película* en un artículo

⁵² “Max Linder en Estados Unidos”, *Excelsior*, n. 306, 21 de enero de 1920, p. 1521.

⁵³ “Teatro del silencio”, *Caras y Caretas*, n. 1253, 7 de octubre de 1922, p. 118.

consagrado a medir las fuerzas creativas de tres cómicos como John Bunny, Max Linder y Charles Chaplin, este último no solo “representa genuinamente al género cómico inglés, que ha dado a los circos ecuestres los mejores y más ocurrentes clowns (sino que también [sic], “con Max”), ha encontrado admiradores en los pueblos latinos, lo que demuestra que su interpretación es acertada, pese a sus detractores, que no lo consideran más que un payaso”.⁵⁴



Encuentro entre Charles Chaplin y Max Linder en 1917

Un año antes otro artículo de la misma revista había vaticinado la supremacía de Chaplin sobre Linder, al establecer las diferencias entre ambos artistas y extraer de allí las razones que iban a hacer sucumbir/triunfar a uno y a otro. La comparación no era otra cosa que la percepción en pequeño de la llamada “evolución del lenguaje cinematográfico”, en la que una nueva especie de cine se estaba fagocitando a bocanadas los últimos ejemplares que quedaban

de la vieja. El artículo culminaba con el gesto jactancioso de quien ve cumplidas sus predicciones: “Las revistas recién llegadas de Norte América nos traen la noticia del completo fracaso de Max Linder, desmintiéndose las anteriores noticias de enfermedades y gatuperios con que pretendían esconder la verdad. Como nos lo figurábamos o lo sabíamos, ha resultado cierta nuestra suposición. ¡Seremos profetas sin saberlo!”.⁵⁵ Sin embargo, lo más significativo del texto era su planteo sobre la

⁵⁴ “El humorismo en la escena muda”, *La Película*, n. 112, 14 de noviembre de 1918, p. 13.

⁵⁵ “Max Linder. Su fracaso en Norteamérica”, *Ibid.*, p. 5.

relación entre modernidad y cine: mientras la modernidad “lírica” del *dandy* francés se había limitado a incorporar en la pantalla un conjunto de signos exteriores al medio (las ropas y ademanes del “hombre de mundo”), la modernidad chaplinesca surgía de comprender que la fuerza innovadora del cine estaba en sus capacidades intrínsecas, específicas, en tanto que medio de representación. Esa diferencia era crucial para comprender por qué el maestro (Linder) había sido superado por el discípulo (Chaplin), y por qué la industria norteamericana había logrado salvar al cine de su derrumbe.

A tal punto la innovación de los recursos se volvió el eje de la (r)evolución del cine que Linder tuvo que echar mano de ellos en la última etapa de su carrera, con resultados que no fueron malos pero que, de todas formas, eran percibidos como una derrota: “El mimo insiste, lucha, afina sus facultades, quiere reaparecer triunfal, más cae vencido por otro artista afortunado que hoy es el ídolo popular Carlitos”, decía un cronista de *La Película* que de manera prematura lo daba por muerto artísticamente⁵⁶. Esa insistencia de Linder por *aggionarse*, expresada en alargar sus películas, cuidar la continuidad del montaje, elaborar más los guiones o rechazar la improvisación, paradójicamente aceleraba su fecha de defunción: Chaplin hacía eso mismo pero mucho mejor.

Un año más tarde, en febrero de 1924, Linder y su esposa Helen Peters fueron hallados en grave estado en un hotel de Viena, donde el actor estaba rodando un film que nunca terminó: *Los amores de un clown*. Habían ingerido una “dosis excesiva de veronal”⁵⁷ para poder dormir y, tras unas noches de internación, lograron salir sanos y salvos. Linder declaró a la prensa que “antes de acostarse había preparado la dosis habitual, pero que indudablemente había empleado, por error, una cantidad excesiva en la droga”.⁵⁸ Creyó que de esa manera iba a poder disfrazar sus intenciones, como cuando Max había simulado el suicidio para conseguir la atención de su amada en *El ahorcado* (*Le pendu*, 1914).

⁵⁶ “El dolor de Max Linder”, *La Película*, n. 62, 29 de noviembre de 1917.

⁵⁷ “El actor Max Linder y su esposa enfermáronse gravemente”, *Excelsior*, n. 520, 27 de febrero de 1924, p. 6.

⁵⁸ *Íbidem*.

Pero si el engaño surtió efecto, no duró demasiado tiempo. Apenas un año y medio. Linder dejó caer esa última máscara el 31 de octubre de 1925 cuando, después de la consabida ingesta de veneno, cortó sus venas y las de su esposa, con resultados ahora sí irreversibles.

La prensa argentina se hizo eco de la muerte de inmediato. Los lugares comunes estuvieron a la orden del día: “No es posible presumir la causa [...] como no sea su precaria salud”⁵⁹; “[...] se desprende del propio acto que el drama íntimo de la vida del artista debió ser intenso, espantoso”⁶⁰; “En Max Linder se repite el drama de los payasos clásicos”⁶¹. En esa marea de incertidumbre, solo una crónica supo entrever las razones de la drástica decisión. No por casualidad estaba firmada por Javier Bueno, el hombre que en 1913 había logrado la única entrevista que el ídolo había concedido a un medio argentino. Bueno lo había frecuentado en París durante varios años, y esa amistad incluía conspicuas charlas telefónicas, visitas a su casa y un cúmulo de confesiones de las que ninguna nota podía dar cuenta mientras el actor estuviera vivo. En efecto, el testimonio necrológico llevaba un tono muy diferente al que había primado en la cordial entrevista de 1913. Si bien no ventilaba más intimidades que las permitidas por el decoro de la época, parecía liberada de compromisos, tanto con el ídolo como con sus promotores:

Yo le conocí hacia el año 1911, y entonces ya era lo que se llama un parisién. El buen y legítimo parisién cree que el mundo se acaba al otro lado de las fortificaciones.

Max Linder intentaba ocultar su espíritu un poco plebeyo con una solemnidad recién adquirida que le venía algo grande. De cuando en cuando se olvidaba de manejar esta prenda y podía verse a trozos su natural. Entonces era mucho más simpático.

Max Linder era feliz entonces. Estaba satisfecho de su popularidad, y ganaba dinero.

— ¿Se cambiaría usted por alguien? —le preguntamos a quemarropa.

Max Linder, por toda respuesta, abrió mucho los ojos y frunció los labios, su mueca preferida para expresar el asombro. Y luego añadió al mohín estas palabras:

⁵⁹ “Trágicamente murió en París Max Linder”, *Excélsior*, n. 608, 4 de noviembre de 1925, p. 9.

⁶⁰ “El gran bufo cinematográfico Max Linder se suicida trágicamente en compañía de su esposa”, *Última hora*, 1° de noviembre de 1925, p. 5.

⁶¹ “En Max Linder se repite el drama de los payasos clásicos”, *Excélsior*, n. 613, 9 de diciembre de 1925, p. 17.

—*Non, monsieur; je suis Max Linder!*

Superficial, orgulloso de su obra, con su gran vanidad satisfecha, no hablaba más que de sus triunfos y de su arte. Las carcajadas que estallaban en las tinieblas de los cines eran todas suyas; él acaparaba la risa. Todavía no había aparecido en la pantalla Charlot ni Salustiano.⁶²

Las palabras de Bueno son de una extraordinaria justeza: no eran las balas de la guerra sino la propia vanidad de Linder lo que había provocado su herida fatal. La conciencia de que había otros ocupando su lugar debió haber sido insoportable de sobrellevar para alguien que no podía pensarse por fuera de sí mismo, más aun cuando ese “yo” tan obstinadamente fabricado era la fusión perfecta entre una persona y un personaje.

Al mismo tiempo, este pasaje de un estadio a otro, del éxito al fracaso, de la gloria al olvido, muestra que la experiencia de Linder es en extremo sensible al cambio de época que implica el fin de la guerra para la industria cinematográfica mundial. En este nuevo ordenamiento económico en el que Pathé retrocede y Hollywood avanza es indispensable tener en cuenta el surgimiento de un nuevo paradigma de representación que resulta decisivo para que este cambio sea posible y duradero. Las crónicas de cine publicadas en la Argentina en el período que va de 1914 a 1918 muestran que la figura del astro francés fue modificándose al calor de la paulatina entronización de estos nuevos cánones estéticos en el país, de los cuales Charles Chaplin, máximo competidor de Linder, fue insigne representante.

Si en la Argentina ese mecanismo de “reemplazo” no es inmediato ni uniforme, puede ser debido a la apropiación positiva de la figura de Linder en diversos ámbitos de la cultura y el entretenimiento. Sin emargo, esta hipótesis debería ser cotejada con otra que señala que el sostenimiento del cine francés durante los años de la Gran Guerra en la Argentina obedece al esfuerzo del empresariado y de sus principales agentes de prensa a mantener los privilegios comerciales adquiridos en el pasado. Esta resistencia entonces pone de manifiesto no solo las preferencias y costumbres

⁶² BUENO, Javier. “¿Cómo era Max Linder? En la vida y en la pantalla”, *Blanco y negro*, 22 de noviembre de 1925.

del público sino las conquistas alcanzadas por los capitalistas vernáculos en los aspectos más sensibles del negocio, como la propiedad de las cintas, los contratos de exclusividad con las compañías extranjeras, los convenios con las salas, la colocación publicitaria en los medios gráficos, etcétera.

En este sentido, el fenómeno de Max Linder en la Argentina puede leerse como un capítulo más de la batalla por el control del cine extranjero que libraron Max Glücksmann y Julian de Ajuria en los años de la guerra. La posibilidad de extender la vigencia de Linder en la Argentina parece obedecer en gran medida a la capacidad monopólica y acumulativa del empresario austríaco en una época en que el intercambio de cintas nuevas, por el cierre de las fronteras comerciales, se había reducido a la mínima expresión. Es por eso que de Ajuria, aun cuando ya se había inpuesto como el principal distribuidor de cintas norteamericanas en el país –en 1911 introdujo por primera vez a Charles Chaplin, aunque sin gran revuelo publicitario–, recién pudo ejercer la actividad de igual a igual con su principal competidor a partir de 1918, cuando el esquema de distribución y exhibición en la Argentina experimentó un cambio de ciento ochenta grados que favoreció al cine de Estados Unidos en desmedro del de Francia. Glücksmann, por su parte, dejó de interesarse por las cintas francesas y fue detrás de lo que daba mejores dividendos, repartiéndose la torta del negocio cinematográfico con su antes oponente de Ajuria. Pero eso ya forma parte de otra historia.

Hay algo, sin embargo, que no merece la menor duda: al igual que otros espectadores del mundo, los argentinos fueron testigos entusiastas de los éxitos y vaivenes de la primera estrella del cine de la historia y, más tarde o más temprano, sus más indolentes verdugos.

Referencias bibliográficas

BUENO, Javier. “¿Cómo era Max Linder? En la vida y en la pantalla”, *Blanco y negro*, 22 de noviembre de 1925.

DUCRÓS HICKEN, Pablo C. "Orígenes del cine argentino. Nuevas etapas (III)", *El Hogar*, enero de 1955. Disponible en: <http://pabloducroshicken-pintor.blogspot.com/2015/07/articulo-de-el-hogar-origenes-del-cine_18.html> [Acceso: noviembre de 2018].

CHANDLER, Clement ¡Max Linder regresa!, *Motion Picture Magazine*, febrero-marzo de 1917. Extraído de la revista digital *La Soga*, traducción de Ismael Rodríguez Gómez. Disponible en: <https://lasoga.org/el-dia-que-max-linder-hablo-de-la-guerra/> [Acceso: noviembre de 2018].

ENGELBERT, Mandred. "Max, hijo de la belle époque. La comedia fílmica francesa en tiempos de su influencia mundial: *Max Lance la mode* (1912)". En: AAVV. *Cien años de cine. Volumen 1: 1895-1924. Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio*. Madrid: Siglo XXI, 2006.

FORD, Charles. *Max Linder*. Paris: Éditions Seghers, Colección Cinema d'aujourd'hui, n. 38, 1966.

KOHEN, Héctor. "1900-1920. Cine, política y negocios, Los primeros años", *Revista Film*, n. 10, 1994.

MAFUD, Lucio: "Mujeres cineastas en el período mudo argentino: los films de las sociedades de beneficencia (1915-1919)", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 17, 2017. Disponible en: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1383> [Acceso: noviembre de 2018]

MÉNDEZ CALZADA, Enrique. "Duende al agua", *Caras y caretas*, n. 1636, 8 de febrero de 1930, p. 86

OTERO, Hernán. *Historia de los franceses en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.

_____. *En la sangre. Los franco-argentinos ante la Primera Guerra Mundial*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2009.

PAZ, María Antonia y Julio Montero. *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*. Barcelona: Editorial Ariel, 1999.

Fuentes citadas

Blanco y negro

Caras y Caretas

Crítica

El Diario

Excélsior

La Nación

La Película

La Prensa

La Razón

Motion Picture Magazine

Mundo Argentino

Última Hora

Fecha de recepción: 3 de noviembre de 2018

Fecha de aceptación: 14 de diciembre de 2018

Para citar este artículo:

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

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

Del teatro al cine

Enrique Borrás en la Ciudad de México, 1908-1915

Ángel Miquel*

Resumen: En este trabajo se aborda el papel jugado por el actor español Enrique Borrás en la difusión de dos adaptaciones de piezas de teatro españolas exhibidas en la Ciudad de México. Una fue filmada a partir de una obra popularizada por el intérprete y la otra tenía el atractivo de que el propio Borrás aparecía en ella como protagonista. La comercialización de estas películas mostró distintas facetas de las relaciones entre las esferas teatral y cinematográfica, en el periodo en el que comenzó a desarrollarse el sistema de estrellas y algunas cintas fueron consideradas, por primera vez, como obras de arte.

Palabras clave: teatro, cine, Enrique Borrás, Ciudad de México.

From theater to cinema: Enrique Borrás in Mexico City, 1908-1915

Abstract: In this paper, we discuss the role played by the Spanish actor Enrique Borrás in the dissemination of two adaptations of Spanish theater pieces exhibited in Mexico City. One of them was filmed from a play popularized by the actor and the other had the appeal that Borrás himself appeared in it as the protagonist. The commercialization of these films showed different aspects of the relations between the theatrical and cinematographic spheres, in a period in which the star-system was beginning to develop and some films were being considered, as works of art for the first time.

Keywords: theater, cinema, Enrique Borrás, Mexico City.

Do teatro ao cinema: Enrique Borrás na Cidade do México, 1908-1915

Resumo: Neste artigo, é discutido o papel desempenhado pelo ator espanhol Enrique Borrás na difusão de duas adaptações cinematográficas de peças teatrais espanholas exibidas na Cidade do México. Uma foi filmada a partir de uma peça popularizada pelo ator e outra teve o atrativo de contar com o próprio Borrás como protagonista. A comercialização desses filmes mostrou diferentes facetas das relações entre as esferas teatral e cinematográfica, no período em que o *star system* começou a se desenvolver e alguns filmes passaram a ser considerados, pela primeira vez, como obras de arte.

Palavras chave: teatro, cinema, Enrique Borrás, Cidade do México

El tercer lustro del siglo XX fue un fértil periodo para las adaptaciones de obras literarias al cine. Algunas influyentes industrias, como la francesa, mostraron entonces que resultaba provechoso desde la perspectiva comercial hacer películas que incorporaran historias con estructuras dramáticas o narrativas probadamente eficaces, y que fueran familiares para al menos parte del público por haberse difundido antes en otros medios.¹ Por otro lado, en las adaptaciones de dramas, comedias o piezas de géneros populares, el cine se beneficiaba con la posibilidad de aprovechar la celebridad previa de actores o actrices de teatro.

Fue natural que pronto comenzaran a hacerse adaptaciones de obras de la tradición hispanoamericana, interpretadas a veces por actores conocidos por el público de distintos países gracias a las giras internacionales de sus compañías. En este trabajo abordaré aspectos de la exhibición de dos de esas obras llegadas a la Ciudad de México. Una fue filmada a partir de la pieza teatral *Tierra baja*, de Ángel Guimerá, que había sido popularizada por el actor Enrique Borrás (Badalona, 1863 - Barcelona, 1957); y la otra adaptaba una obra menos conocida, *Entre ruinas*, de los periodistas Capmany y Giralt, pero tenía el singular atractivo de que el propio Borrás aparecía en ella como protagonista. Como se verá, la producción y comercialización de estas dos películas mostró distintas facetas de las relaciones entre las esferas teatral y cinematográfica, en un periodo de profunda transformación cultural en el que, entre otras cosas, comenzó a desarrollarse el sistema de estrellas y algunas cintas fueron consideradas por primera vez, por su gran longitud y el cuidado con el que habían sido hechas, como obras de arte.

Borrás, actor de teatro

El drama *Tierra baja*, del catalán Ángel Guimerá, fue estrenado en 1897 y se popularizó rápidamente entre los públicos españoles y latinoamericanos, en buena medida gracias a su continua puesta en escena por la compañía de Enrique Borrás.² Un biógrafo de este actor escribió en 1943 que la persistencia durante muchos años de *Tierra baja* en los

¹ Véase CAROU, Alain. *Le cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre, 1906-1914*. París: École nationale des Chartes / Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2002, pp. 147 y ss. y 346-354.

² MIRACLE, Josep. *Guimerà*. Barcelona: Editorial Aedos, 1958, pp. 406-408.

carteles se había debido a la interpretación de éste en el papel del noble e inocente pastor Manelic: “Desde mayo de 1897 hasta nuestros días, Enrique Borrás ha sido Manelic y Manelic, Enrique Borrás... A los setenta y tantos años, Enrique Borrás seguía interpretando *Terra baixa* y era tal su mágica actuación que desaparecían sus arrugas y daba a su papel (...) la misma actividad y frenesí de la noche de su estreno barcelonés.”³ Esta identificación entre actor y personaje no impidió, desde luego, que la obra fuera incorporada al repertorio de compañías teatrales a ambos lados del Atlántico, y a esto siguió su traducción a un buen número de lenguas.⁴

Pero el atractivo drama también migró pronto a otros medios. Ya en 1898 un compositor belga solicitó a Guimerá su autorización para convertirlo en ópera y una vez realizada la adaptación se estrenó en 1907 en París, cantada en francés, bajo el título *La catalane*. Más exitosa resultó en 1903 otra adaptación a ópera, en alemán, con el título *Tiefland*. Una lamentable reticencia del autor le impidió por estos mismos años ceder los derechos de *Tierra baja* para ser adaptada a otra ópera que musicalizaría Giacomo Puccini⁵ y que se habría basado en la misma traducción que inspiró *Tiefland*. Sin embargo, aún más difundida fue una adaptación al ambiente siciliano titulada *Feudalismo*, representada a principios de siglo por la compañía de Giovanni Grasso y Mimí Aguglia en ciudades europeas y americanas.⁶

En esta última adaptación se basó un film italiano, *Feudalismo-Scene siciliane* (*Feudalismo-Escenas sicilianas*, Alfredo Robert, 1912), mientras que *Tierra baja* (Mario Gallo, 1912), producido el mismo año en Argentina, aprovechaba una versión escénica, hecha por Camilo Vidal, que ubicaba la acción en el ambiente del Chaco.⁷

³ MADRID, Francisco, prólogo a Guimerá, Ángel. *Tierra baja. Drama en tres actos y en prosa*. Buenos Aires: Poseidón, 1943, p. 12. Madrid había publicado una biografía de Borrás en 1929.

⁴ Véanse MIRACLE, *op. cit.*, pp. 436-437 y GALLÉN, Enric. “Guimerà in Europe and America”. En: *Catalan Historical Review*, n. 5, 2012, p. 92.

⁵ MIRACLE, *op. cit.*, pp. 438-439.

⁶ GALLÉN, *op. cit.*, p. 92.

⁷ Sobre la versión italiana véase GLOBE, Alan (ed.). *The Complete Index to Literary Sources in Film*. Londres / Melbourne / Munich / New Providence NJ: Bowker-Saur, 1999, en la entrada Guimerá, Ángel, *Terra baixa*, p. 199, y sobre la versión argentina, CUARTEROLO, Andrea, “Antes de Babel. Prácticas transnacionales en el cine mexicano y argentino del período silente”. En: Lusnich, Ana

Estas dos adaptaciones dieron cuenta de la celebridad de Guimerá en el tercer lustro del siglo, cuando el escritor fue, como informa Miracle, uno de los más firmes candidatos a obtener el Premio Nobel de Literatura.⁸ Pero no era la primera vez que una obra suya se llevaba al cine, pues unos años antes Films Barcelona había producido cintas cortas basadas en algunas de sus piezas, una de las cuales fue, claro, *Tierra baja* (Fructuós Gelabert, 1907).⁹ Las adaptaciones argentina e italiana resultaron sin embargo más atractivas que la catalana, al ser realizadas en el periodo en que la producción comenzaba a virar de las cintas de un rollo (alrededor de 1000 pies o 15 minutos de duración), para alcanzar los dos, tres o más rollos que les permitían tener un lugar especial en los programas y ser designadas “de arte”.¹⁰ Con una longitud mayor, la historia se contaba de manera más detallada y haciendo uso de recursos más amplios. Pero además sus productores siguieron el modelo de Pathé y otras casas, quienes habían introducido poco antes la costumbre de contratar a conocidos actores de teatro para prestigiar sus obras. Y así *Feudalismo-Scene siciliane* fue protagonizada por Attilio Rapisarda, integrante por un tiempo de la compañía de Grasso,¹¹ mientras que en la *Tierra baja* de Gallo aparecieron los intérpretes de la compañía uruguayo-argentina Podestá.¹²

En México hubo, en los primeros años del siglo, una amplia difusión de la obra de teatro, presentándola, entre otras, la compañía de Virginia Fábregas en septiembre de 1908.¹³ Pero la interpretación que terminó por darle gran popularidad fue, como había sucedido antes en distintos lugares de España, la de Borrás. La compañía del

Laura, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds.), *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi y Cineteca Nacional de México, 2017, pp. 2-4.

⁸ MIRACLE, *op. cit.*, p. 440. En 1913, cuando ocurrió esta aproximación, el premio se otorgó al escritor bengalí Rabindranath Tagore.

⁹ Véase PORTER, M. y G. Huerre. *Cinematografía catalana (1896-1925)*. Palma de Mallorca: Editorial Moll, 1958, pp. 69-70.

¹⁰ La de Gelabert tenía un rollo, mientras que la de Gallo y la de Robert doblaban o triplicaban esa longitud.

¹¹ Información obtenida en la página en italiano sobre el actor en www.wikipedia.org. [Acceso: 9 de octubre de 2017].

¹² CUARTEROLO, *op. cit.*, p. 3 y GALLÉN, *op. cit.*, p. 93.

¹³ Véase DE OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique. *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*. México: Porrúa, 1961, tercera edición, p. 3110.

actor, en gira por el país, la puso en la capital en noviembre de 1908, luego de lo cual un periodista escribió:

El éxito que Enrique Borrás alcanzó en su estreno con el Manelich de *Tierra baja*, no fué el (...) de un artista, tomada esta palabra en el sentido de intérprete escénico que actúa con una cierta técnica, determinado concepto del arte y tales ó cuales elementos de escuela (...) El éxito de la presentación de este artista fogoso y exuberante, fué el de un temperamento; un temperamento excepcional por el poder, el fuego y la intensidad, que avasallan y caldean el ánimo del público, sacudiéndolo fieramente con su natural fuerza emotiva. Más que arte había allí (...) una manifestación genial de la naturaleza que se desahoga interpretando un teatro violento, en que la pasión primitiva despliega todos sus ímpetus, sus furias, sus intensísimos sentires llameantes y hondos.¹⁴



Enrique Borrás. Imagen reproducida en *Revista Moderna de México*, 1 de noviembre de 1908, p. 49.

En su reseña del debut del intérprete, Enrique de Olavarría y Ferrari dijo: “Al concluir el primer acto todos los concurrentes habían quedado conquistados, y aplausos nutridos y frenéticos habían acogido la admirable labor del gran artista. En el segundo y en tercer acto el triunfo se engrandeció, se ensanchó, se desbordó (...) El telón subió y bajó incontables veces, y el público no se cansaba de volver a saludar y aclamar al insigne actor.”¹⁵ Otros periodistas hicieron observaciones similares,¹⁶ y las

¹⁴ AGÜEROS, Agustín. “Crónica teatral”. En: *El Tiempo Ilustrado*, 6 de diciembre de 1908, p. 17.

¹⁵ DE OLAVARRÍA Y FERRARI, *op. cit.*, p. 3116.

¹⁶ Por ejemplo, “Debut de la Compañía de Enrique Borrás”, *El Imparcial*, 8 de noviembre de 1908, p. 3; “De domingo a domingo. El gran Borrás entre nosotros”, *El País*, 8 de noviembre de 1908, p. 1; “Teatros. Arbeu. Noches de Borrás”, *El Tiempo*, 10 de noviembre de 1908, p. 2, y “Enrique Borrás”, *El Imparcial*, 25 de noviembre de 1908, p. 3.

revistas de espectáculos reprodujeron imágenes del actor caracterizando al personaje que se había vuelto su sello.¹⁷ La compañía hizo una exitosa gira por el interior del país y volvió en los primeros meses de 1909 a la Ciudad de México, donde se tributaron a Borrás diversos homenajes.¹⁸ El entusiasmo por éste llegó al extremo de que un empresario dio su nombre a un teatro –gesto inusual, aunque no inédito, pues existían bautizos previos de recintos para honrar a artistas.¹⁹ Algunos mexicanos como Ricardo Mutio siguieron el camino trazado por el español,²⁰ y entre 1911 y 1912 *Tierra baja* tuvo en el país al menos nueve puestas en escena, hechas por distintas compañías en México, Puebla, Orizaba y Veracruz.²¹

La vasta difusión de la pieza y su representación –relativamente poco tiempo antes– por el actor que le había dado mayor proyección internacional hizo atractivo presentar la película *Tierra baja* en la Ciudad de México. Estrenada el 1 de noviembre de 1912 en el cine Allende (lo más probable es que la versión exhibida fuera la italiana, aunque no puede excluirse la posibilidad de que se tratara de la argentina),²² sus programas de mano y anuncios en periódicos informaban que se trataba de una “colosal película de arte” que tenía una dimensión que permitía asimilarla a las obras

¹⁷ *Revista Moderna de México*, 1 de noviembre de 1908, p. 49.

¹⁸ Véase DE OLAVARRÍA Y FERRARI, *op. cit.*, p. 3162.

¹⁹ Hasta mediados de 1910, el teatro Borrás estuvo en la 2ª de Puente Blanco número 1; a partir de agosto de ese año, se mudó con otros empresarios a Av. de la Paz número 20, donde permaneció hasta el fin de la década. En este periodo otros dieron a empresas los nombres de sus artistas preferidos (salón Esperanza Iris, salón María Conesa e incluso cine Susana Grandais), pero fueron centros de espectáculos más efímeros que el Borrás. Véase MIQUEL, Ángel. *En tiempos de revolución. El cine en la Ciudad de México, 1910-1916*. México: UNAM, 2013, pp. 80, 122, 170 y 230.

²⁰ “Mutio se nos reveló un Manelick sincero (...), casi nos hicimos la ilusión de que oíamos a Borrás.” “Teatros y artistas”, *La Opinión* (Jalapa), 8 de febrero de 1911, p. 2.

²¹ 7 de febrero de 1911, Salón Noriega (Veracruz); 7 de marzo de 1911, Dehesa (Veracruz); 10 de junio de 1911, Colón (Ciudad de México); 5 de octubre de 1911, Llave (Orizaba); 15 de octubre de 1911, Variedades (Puebla); 22 de febrero de 1912, Mexicano (Ciudad de México); 8 de junio de 1912, Colón (Ciudad de México); 10 de agosto de 1912, Colón (Ciudad de México) y 9 de octubre de 1912, Lírico (Ciudad de México). Información obtenida en distintos periódicos de la época, en la Hemeroteca Nacional digital de México. [Acceso: 9 de octubre de 2017].

²² Véase CUARTEROLO, *op. cit.*, p. 5.

largas que ya constituían el mayor atractivo de las funciones.²³ Pero eso no fue suficiente para atraer a sectores amplios de público. Sin ser un fiasco absoluto, *Tierra baja* tampoco resultó un éxito comercial: sólo se proyectó una docena de días, circulando por cinco cines de la ciudad.²⁴

Gran Cine "Independencia"
 54. Calle de S. Miguel No. 150 Empresa H. S. Gamboa. Representante H. Andrade. Tel. Eric. 3172

Programa para hoy 13 de Novbre. de 5 á 11

Miércoles 13
 Vista de Arte
Tierra Baja

Arte Estreno Arte Para su hermana	PRIMERA TANDA El hijo indigno Lea no quiere morir La Tarjeta Arte-Ministro y Sufragista	Precios Luneta 10 cs. Galeria 5 cs. Permanencia Voluntaria
A petición general la colosal película de arte tomada del drama de Guimerá en 3 partes y 1200 metros - -	SEGUNDA TANDA TIERRA BAJA	
Arte Arte Arte	TERCERA TANDA El dinero de Judas Día de temporal La calumnia Monserrat pintoresco HABIA UNA VEZ.....	

La empresa no responde por las intermitencias de luz. Los rasos no son válidos los Domingos y días festivos. La Empresa se reserva el derecho de no permitir la entrada á la persona que lo crea conveniente. Los niños mayores de 4 años pagarán boleto entero. La persona que salga del salón pierde el derecho de entrada.

HOY la sensacional vista de arte: TIERRA BAJA

Programa de mano de *Tierra baja* para el cine Independencia, 13 de noviembre de 1912. Archivo Histórico de la Ciudad de México, Ramos municipales, Ingresos, vol. 2486.

²³ Programa de mano del cine Independencia, 13 de noviembre de 1912, Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCM), Ramos municipales, Ingresos, vol. 2486.

²⁴ Las exhibiciones fueron el 1, 2 y 3 de noviembre, y el 1 de diciembre, en el salón Allende; el 12 y 13 de noviembre, en el cine Independencia; el 16, 17 y 23 de noviembre, en el teatro Borrás; el 16 y 22 de noviembre, en el salón El Dorado, y el 30 de noviembre, en el salón Nuevo. Programas de mano, AHCM, Ramos municipales, Ingresos, vols. 2483-2492, y también "Espectáculos", *El Diario*, 3 de noviembre y 1 de diciembre de 1912, p. 5.

El relativo fracaso en la exhibición de la cinta podría explicarse debido al contexto en que se dio. Y es que justo entre noviembre y diciembre de 1912 –el mes de sus proyecciones– los públicos metropolitanos atestiguaron uno de los episodios más trascendentes del desplazamiento artístico y comercial que el gremio del teatro sufría desde hacía alrededor de un lustro a costa del cine. Este desplazamiento, que tuvo como principal manifestación el surgimiento a partir de 1907 de salones de exhibición prácticamente en todos los barrios de la ciudad, tuvo como clímax, en noviembre de 1912, la ocupación por el exhibidor Enrique Rosas del teatro Principal, donde se acostumbraba escenificar desde mucho tiempo antes zarzuelas y otras obras de género chico. No hubo un solo cronista de espectáculos que dejara de lamentar esa blasfemia.²⁵ Baste citar aquí el resumen de la situación hecho por uno de ellos, en un texto aparecido en la influyente revista *El Mundo Ilustrado*:

Algunos protestan contra tal invasión del cinematógrafo, que amenaza dejarnos, para muy pronto, sin espectáculos. Fúndanse en muy poderosas razones: el irremediable atraso que eso atraerá a nuestra escena; la fuente de ingresos que desaparece para comediantes y músicos; la decadencia que sobrevendrá a la cultura teatral y, por último, lo injusto que es que espectáculos de suyo caros como los del teatro, no encuentren protección en el impuesto que los equipare y los ponga en aptitud de luchar con otros que, como el cinematógrafo, apenas si demanda gastos. En mi concepto, los protestantes no dejan de tener razón.²⁶

Tierra baja tenía que ser particularmente atractiva para los cronistas de teatro. Parece probable que su breve ronda de exhibiciones fuera una expresión indirecta de la irritación de los integrantes de este gremio quienes, dada la situación reinante, no habrían apreciado ni recomendado la cinta, aunque ésta fuera, como decía uno de sus anuncios, adaptación “de la magistral obra del gran dramaturgo Ángel Guimerá”.²⁷ Y, por otra parte, en la versión exhibida –italiana o argentina– no participaba Enrique Borrás.

²⁵ Véase MIQUEL, Ángel, “El papel de las películas italianas *L’Inferno* y *Quo Vadis?* en la consideración del cine como un arte en México”. En: Tornero, Angélica y Ángel Miquel (comps.). *Cine, literatura, teoría: aproximaciones transdisciplinarias*. México: UAEM y Editorial Itaca, 2013, pp. 68-72.

²⁶ “Teatrales”, *El Mundo Ilustrado*, 24 de noviembre de 1912, p. 7.

²⁷ “Espectáculos”, *El Diario*, 1 de noviembre de 1912, p. 8.

Borrás, actor de cine

También *Sacrificio* (Alberto Marro, 1914) fue adaptación de una obra literaria, aunque desde luego mucho menos conocida que *Tierra baja*: la pieza *Entre ruinas*, de los autores Campmany y Giralt. Su principal atractivo derivaba, de hecho, de tener como intérprete principal a Enrique Borrás. De la misma forma en que por los mismos años la compañía francesa Film d'Art sumó exitosamente a la actriz Sara Bernhardt a algunas de sus cintas, la productora Hispano Films –que lanzó *Sacrificio*– convenció a Borrás de incursionar en el arte de la pantalla. Pero, como afirman Porter y Heurre, la película no tuvo buena recepción en la Península, debido a que el actor no consiguió adaptarse a los requerimientos del gesto cinematográfico y también a fallas de Marro en las labores directivas.²⁸

De cualquier forma, un distribuidor llevó la cinta a México, atraído muy probablemente por el provecho que podría obtener del conocimiento previo del actor en el país. Además, cuando *Sacrificio* se estrenó, en noviembre de 1915, la mala prensa del cine ya había dado un giro significativo. La difusión en los años previos de largometrajes como *L'Inferno* (*La Divina Comedia del Dante*, Giuseppe de Liguoro, Francesco Bertolini y Adolfo Padovan, 1911), *Notre-Dame de Paris* (*Nuestra Señora de París*, Albert Capellani, 1911), *Les misérables* (*Los misérables*, Albert Capellani, 1912) y *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1912), convenció a los mismos periodistas que poco antes habían lamentado la inminente destrucción del teatro por el espectáculo de la pantalla, de que al menos algunas cintas podían ser consideradas como obras de arte.²⁹ Esta legitimación del cine, en la que jugó un papel decisivo el reconocimiento por periodistas y público de los dramas, novelas y óperas en que se basaban las adaptaciones, fue secundada por el hecho de que populares semanarios como *El Mundo Ilustrado* y *El Tiempo Ilustrado* comenzaran a difundir los nombres de los

²⁸ Véase PORTER y Huerre, *op. cit.*, p. 123. Fernando MÉNDEZ LEITE proporciona datos sobre la Hispano Films, empresa fundada en 1906, y sobre la filmación de *Sacrificio* en: *Historia del cine español*. Madrid: RIALP, 1965, pp. 72-73 y 106-108.

²⁹ Véase MIQUEL, “El papel de las películas italianas *L'Inferno* y *Quo Vadis?*”, pp. 76-82.

intérpretes de algunas cintas, acompañados por sus fotografías.³⁰ Prácticamente al mismo tiempo se inició la costumbre de promover las películas largas de gran producción con anuncios gráficos que ocupaban de un tercio de página a una página completa de diarios y revistas, y en los que se ofrecía información sobre las obras y las condiciones de su exhibición, a través de textos y fotograbados. Así, un entretenimiento hasta entonces reducido a las pequeñas carteleras se extendió a otras secciones de los diarios y también a las páginas de las revistas ilustradas de espectáculos, dando lugar a la circulación de un volumen cada vez mayor de referencias cinematográficas.

Platón 12 EL IMPARCIAL - Domingo 7 de Diciembre de 1913.

TRIUNFAL ARRIBO A MEXICO DE LA PELICULA
LOS ULTIMOS DIAS DE POMPEYA
 GRANDIOSA CINEMATOGRAFIA DE 2500 METROS DIVIDIDA EN 8 PARTES.
 SE ESTRENARA EN EL **TEATRO HIDALGO**

JUEVES 11 DE DICIEMBRE DE 1913. ESTRENO

JUEVES 11 DE DICIEMBRE DE 1913. ESTRENO

NOTA IMPORTANTE. La vista del original de esta película por la Película LOS ULTIMOS DIAS DE POMPEYA, de la marca Ambrosio, otros fabricantes de Películas han querido imitar su argumento, con el mismo título, dichas imitaciones no dan idea de la grandiosidad de la verdadera vista arriba indicada. Y para la seguridad del público desde el título siguiente: LOS ULTIMOS DIAS DE POMPEYA, exclusivamente para toda la República Mexicana: la casa Navasquez y Camus, S. en C.

Anuncio de página completa de *Los últimos días de Pompeya* en el diario *El Imparcial*, 7 de diciembre de 1913, p. 12.

Sacrificio fue, en 1915, una de las cintas que participó del desarrollo publicitario que aprovechaba los nombres de los intérpretes como uno de sus principales elementos de atracción. Esta estrategia había iniciado sólo año y medio antes con la promoción de las primeras películas estelarizadas por la diva italiana Lyda Borelli. Naturalmente, para lanzar estas cintas se publicaron en diarios y revistas anuncios similares a los que habían

³⁰ Véase MIQUEL, *En tiempos de revolución*, pp. 149-154.

promovido antes producciones destacadas como *Gli ultimi giorni di Pompeii* (*Los últimos días de Pompeya*, Eleuterio Rodolfi y Mario Caserini, 1913) y *Marco Antonio y Cleopatra* (Enrico Guazzoni, 1913). Sin embargo, la publicidad en este caso se enfocó en la actriz, aprovechando que unos cuantos años antes ésta había hecho una muy gustada gira por la Ciudad de México, donde presentó obras en el teatro Arbeu.³¹ Así, un anuncio de *Ma l'amor mio non muore!* (*Muero... pero mi amor no muere*, Mario Caserini, 1913) informaba que era la cinta “más grandiosa y más artística de las grabadas por la egregia artista”,³² mientras que la publicidad de *La memoria dell'altro* (*El recuerdo del otro*, Alberto Degli Abbatì, 1913) incluyó una página completa en un semanario de espectáculos que incluía los siguientes elementos: una cabeza en tipografía grande donde se leía “Lyda Borelli en el Lírico”; cuatro atractivos fotograbados que reproducían escenas de la cinta en las que aparecía la actriz, y un pie de imagen que recordaba, entre otras cosas, que la Borelli era “la genial y aplaudida artista muy conocida en México”.³³ Esta publicidad gráfica, que había sido precedida por notas en las que se hablaba del inminente estreno de esa película con “la bellísima y genial artista (...), la eminente actriz que tan gratos recuerdos dejara”,³⁴ era un fenómeno nuevo. A diferencia de los anuncios publicados hasta entonces, en este no se partía de la obra literaria adaptada o del suceso histórico que reproducía, sino de la diva que la interpretaba. Es cierto que, desde un par de años antes, aparecían en notas periodísticas de diverso tipo los nombres de Max Linder,

³¹ “Volvió la sugestiva figura de la Borelli a llenar con su belleza y son su talento el escenario, porque en la Borelli no es sólo la plástica la que triunfa, es también, y en supremo grado, una delicadísima intuición teatral que se desmenuza en filigranas y matices”. “Teatro Arbeu”, *El Imparcial*, 10 de enero de 1910. En: REYES DE LA MAZA, Luis. *El teatro en México durante el Porfiriato*. México: UNAM, 1968, tomo III, p. 430. La gira de la compañía cerró con dos sensacionales estrenos, *Espectros* de Enrique Ibsen y *Salomé* de Óscar Wilde, que sacudieron al público por su poderoso contenido. Sobre la actuación de la diva en última, escribió un cronista: “la Borelli encarna demoniacamente esta virgen histórica; el temperamento de la actriz italiana se presta a la caracterización perfecta del sueño de Oscar Wilde; es prodigiosamente eurítmica y sensual, seductora y caprichosa, inquietante y triste. En la danza despliega todo el lujo de una euritmia fascinadora; su rostro, al contemplar la decapitada testa de Yochanaan, tiene un divino y angustioso gesto de deleite; sus ojos inmensos están inundados de ternura, de lágrimas, de placer. Una ovación larga, caliente, trémula, acogió y despidió a Lyda Borelli”. “Teatro Arbeu”, *El Imparcial*, 27 de enero de 1910; cit. en ídem, p. 434.

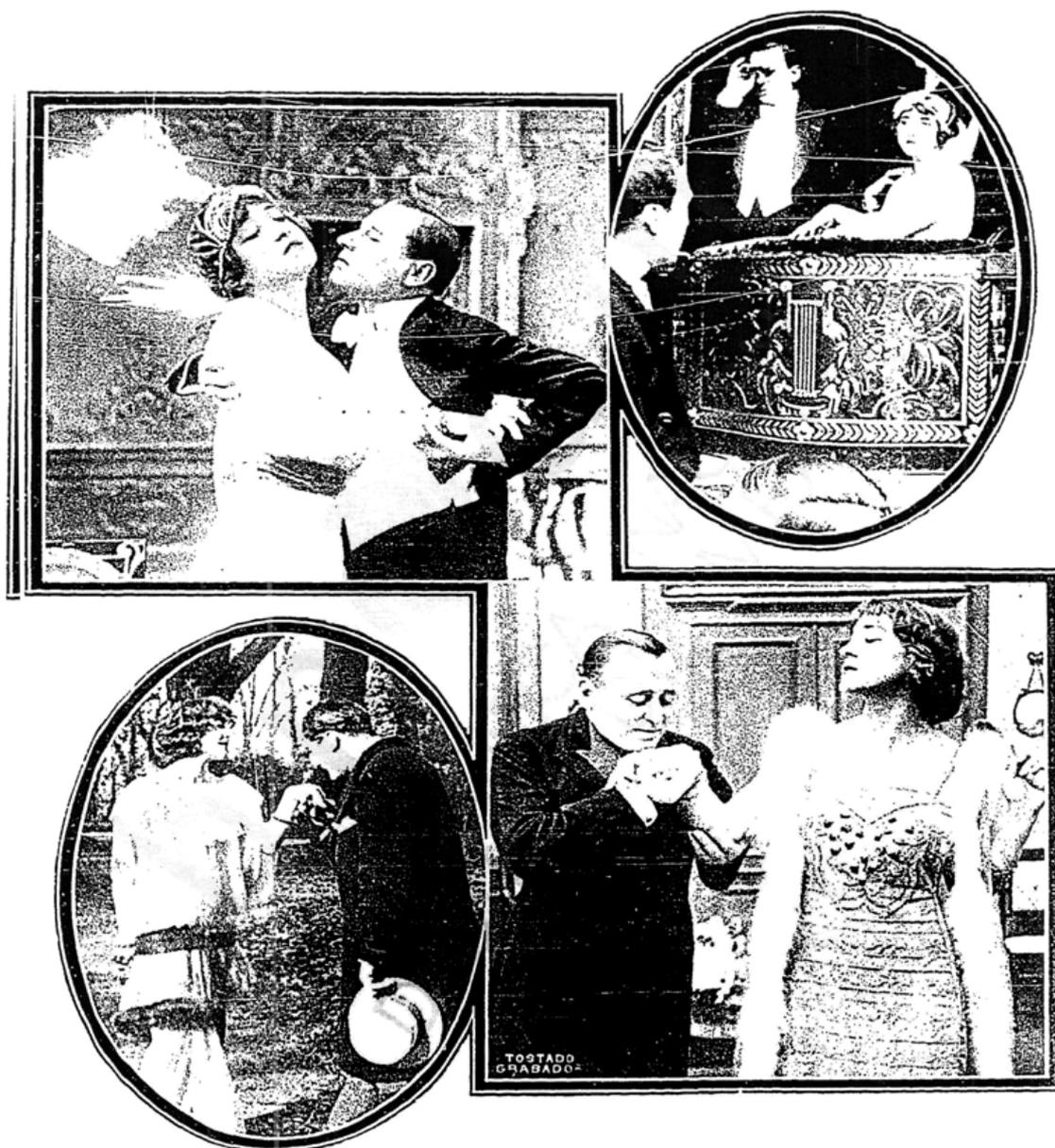
³² *El Independiente*, 9 de abril de 1914, p. 4.

³³ *La Ilustración Semanal*, 24 de marzo de 1914, p. 26.

³⁴ “Lyda Borelli triunfa como artista de cinematógrafo”, *La Ilustración Semanal*, 17 de marzo de 1914, p. 27.

Salustiano y otros pocos actores de cine; pero esta fue la primera vez que se dio, en la prensa mexicana, la subordinación publicitaria de una obra a su intérprete característica del sistema de estrellas.

Lyda Borelli en el Lírico



Mañana miércoles se exhibirá en el Teatro Lírico, la notable película cinematográfica *El Rey Perdo del Otro*, en la que desempeña el principal papel la genial y aplaudida artista muy conocida en México, LYDA BORELLI. Esta película que viene precedida de gran fama, es de 2.000 metros y está dividida en seis partes.

“Lyda Borelli en el Lírico”. Anuncio de página completa en la revista *La Ilustración Semanal*, 24 de marzo de 1914, p. 26.

"MUERO..... PERO MI AMOR NO MUERE"

Emocionante Film de Arte que la Empresa LANGELLA exhibirá en el popular

TEATRO - HIDALGO

EL PROXIMO SABADO DE GLORIA A LAS 6 Y A LAS 9 P. M.

ARGUMENTO:

En casa Gloria, de Turín, ha reunido en esta película las mayores cualidades del arte cinematográfico: acción, pronunciada, "bata en escena", y trabajo fotográfico, elevan a la categoría de obra maestra el nombre otorgado por Mario Caserini, director artístico de la "Gloria", para la primera cinta de la serie Lydia Borelli.

Para entrar en contacto del teatro italiano, muy conocida y apreciada del público de México, por haber actuado en el Teatro Arco, no nos volva en "... Pero mi amor no muere", una artista cinematográfica que tiene derecho a colocarse entre las primeras figuras del arte moderno en colaboración con el teatro, que hoy llama "Cinematografía".

Dado la dirección de Mario Caserini, el alma de artista de Lydia Borelli ha desarrollado toda su potencia dramática y emocional, llegando a la punta de arte inclinado de artista completa.

acompañada a la protagonista, cooperando a la más alta interpretación de "Muero... pero mi amor no muere", artistas de la talla de la hermosa Caserini (Casparini), Mario Bernardi, Vittorio Rossi Paganelli y otros, que componen el personal artístico de la casa "Gloria", ideas de la producción cinematográfica italiana.

Lydia Borelli, maravillosa intérprete, que desarrolla enormes sumas de procedimientos técnicos, tiene el encanto de apoderarse de documentos que pertenecen a planes de guerra y fortificaciones que tras grandes escenas de acción de guerra del Gran Duque de Wallenstein.

Nada importa el sexo para obtener el logro de sus deseos, y cuando ya demuestra su poder conseguir los documentos codificados, obtiene la amistad del hermoso Coronel de Húsarías Mayor del Gran Duque, Julio Holbein, quien le admite en su casa, recibiendo siempre con expansiva cordialidad e infantilidad.

Julio Holbein tiene un hijo hermanito, a la que Moleto Ribar se enamora con ardida vida simpática. Moleto corre peligro inminente a tal sentimiento, creyéndose asesino, que se compromete que bajo el trabajo de Moleto Ribar se asesine un joven cura. En gloria casada, invita Julio Holbein a su más querido amigo y compañero al Coronel Theobald y al héroe Moleto Ribar.

Tras la cena, Moleto Ribar muestra su amistad hacia Moleto, y poco después, mientras está sentada con sus hijos dentro una protección, contemplando el piano, murmura el joven codicioso frase de amor al oído de la hija del Coronel, y ella, inocente, prevé el peligro.

Moleto, al escuchar aquellas palabras, se da un momento de felicidad.

Moleto Ribar, en un momento en que Moleto, y su padre, salieron a despedir al Coronel Theobald, se apodera de los documentos codificados, y este apodado, desfilándose de Holbein, y de su hijo, comprueba

preocupada fuga, abandonando para siempre el territorio del Gran Duque Wallenstein.

Al descubrir Julio Holbein el robo y darse exacta cuenta de la terrible situación en que sus hijos están los niños, sufre una tremenda crisis que pone en peligro su existencia. Moleto, que adora a su padre, comparte con él los sufrimientos, y sin poder remediar, un momento sufre a sus labios y una tremenda sospecha llega a constatar su constante cuidado. Moleto Ribar, la hermosa joven no quiere sufrir el tormento de la duda, y sin vacilar, corre al hotel donde dijo hospedarse su fugitivo amorado. Al salir, se da cuenta de que todo se ha fugado durante la noche, quedan sus cosas dispersas; ya sabe el nombre y condiciones del infortunado Moleto, por el que siente desde aquel momento un odio irracional.

Dentro tanto el coronel Holbein ve claramente que ha sido víctima de una trama de alta traidora. Herido en sus más vivas sentimientos de honor, atrozamiento, no se siente con fuerzas suficientes para defenderse contra la opacada verdad de un porvenir incógnito, previene la muerte a una vida llena de baldío, y antes de que su hija pueda descubrir sus intenciones, se suicida en su propia estancia.

Una queda entonces huérfana y sin fortuna, porque sus bienes fueron confiscados; sin amigos, porque lleva en su frente el estigma de una falta que su padre no había olvidado: sin hogar, porque el Gran Duque de Wallenstein, lastrado, ha firmado la sentencia de destierro para ella, pobre inocente que paga otros ajenos...

Para la joven no se da por vanidad, su intención de encontrar la pronta alianza para luchar contra las necesidades de la vida, y aprovechando sus conocimientos codificados de un y de planes, hace el nombre de Diana. Conductor consigue que Bahadur, conocido empresario de un famoso teatro de la "Cité d'Azur", la contrate en condiciones ventajosas.

Una noche en la terraza del hotel, mientras con su empresario y varios admiradores y periodistas se celebraba con un champagne el último éxito obtenido, ve cómo un joven bello, elegante, que momentos en su parte acerca distanciado, la mira con insistencia. Moleto sintió algo desconocido, según mirara quedó en su corazón.

El joven bello era el príncipe Maximiliano, hijo del Gran Duque de Wallenstein, que, convencido de una gran oportunidad, viajaba de incógnito, buscando un matrimonio apropiado las porfirianas ideas de la "Cité d'Azur". Sorprendido al principio de la divina hermosura de Diana Dolores, hizo una corta visita. El bello aristocrático, momentos, tuvo un conocimiento claro instantáneo, después de haberse encontrado los dos jóvenes en un momento de la estancia. Moleto le miró con sus ojos melancólicos, mirados en la mirada, de arte y emoción en sus tallos, veía la enamorada pareja, pero su dicha por los más delictivos rinesones

de Europa. Sin el "Lago Maggiore", a bordo de un alegre "yate", deteniéndose en la contemplación de la naturaleza; pero la felicidad no siempre es eterna. La pérfida alianza de Moleto Ribar volvió a intrinsecarse en el camino del bien. Moleto continuaba sus romancesos sentimientos de odio, y al reconocer a Moleto, pretendió reprimirse de amor. Esta le rechazó horroresamente primero, indignada después y aplacada por último. Tal conducta de la joven produjo enorme indignación en él y juró vengarse.

Al estar fotografiado en un periódico del Gran Duque, difundida que el príncipe Maximiliano pasaba el tiempo en dichas estancias, aludando su nombre a Moleto por el "Lago Maggiore".

El Gran Duque indignado por la conducta de su primogénita, confió inmediatamente al coronel Theobald la delicada misión de conducir a su patria.

Al llegar al coronel al hotel donde se hospedaba la hermosa pareja, el príncipe acompañó al piano a Moleto, que canta una melodiosa voz. Moleto, al ver al príncipe, pronto a lo que viene; como un pliego cerrado que éste le entrega respetuosamente, y nervioso, lo lee. Moleto se descomponía toda con el sonido el sobre, que luego, al ser recogido por Moleto, vino a revelar a Moleto el secreto, que ignoraba, esto es que el hombre por ella idolatrado, es el hijo del que afirmó su existencia de destierro y el heredero del Duque de Wallenstein.

Los infelices jóvenes en un afirmativo intercambio; Moleto una vez en el sobre, y a duras penas consiguiendo leerlo, comprueba que no se podía confiar al príncipe su nombre o identidad, porque el coronel Theobald, en un momento al mejor amigo de su padre, le dirá a su estado toda la verdad. Un medio de febril dolorido donde Moleto, después de algunas días de una preocupación, veía a presentarse al teatro. Conociendo incluso aplausos había alcanzado, y profusión en vano abogó el amor insuperable que existía por el príncipe, alcanzando nuevos éxitos y ruidosos triunfos. Maximiliano, por su parte, sigue por Theobald la verdadera historia de Moleto, pero su amor lo lleva a dividirse todo y a ver en su vida una verdadera heroína, víctima del odio de la infidelidad. Como ella ella no puede vivir, corre a su lado y se desahoga, temiendo que el amor lo abandone y lo jura que está enamorada y a renunciar a todo por su amor.

Moleto, al saber que su amor, se desahoga, se desahoga a todo por su amor, y cuando ya se reconcilia, como inmediatamente a un asunto y profusión Moleto siempre. Bajo la escena, ve a Maximiliano en un pliego escrito sus ojos en él, bajo un toral veneno... En principio se preveía al coronel y luego a tiempo para revelar en sus brazos el cuerpo de su hija, Moleto, queriendo inmutarse, justo al oírlo, Moleto se queja entre los brazos de Moleto... pero mi amor no muere.

Debido a la frecuente suplantación de las películas de Arto, U. Langella, propietaria de la Film "MUERO... PERO MI AMOR NO MUERE", pone en conocimiento del respetable público que la única y verdadera película de la Casa "Gloria" de Turín, es la que se exhibirá el sábado próximo en el TEATRO HIDALGO.

Esta Cinta Cinematográfica es la más grandiosa y **LYDIA BORELLI** más artística de las grabadas por la egregia artista

La mejor de las que componen la serie impresionada por esta insigne artista y la que obtuvo la primacía y aprobación unánime de los públicos europeos.
3,000 METROS, 6 PARTES.

Durante la cuarta parte una notable soprano lírica cantará el Ave María de Gounod.

NOTA.-La empresa, para comodidad del público admirador de la famosa estrella del Arte Dramático, abrirá, desde el sábado a las 12 m., un expendio de boletos en los bajos de la ESQ. AVENIDA JUÁREZ Y SAN JUAN DE LETRAN y en frente estarán situados varios automóviles para llevar gratuitamente al teatro a las personas que presenten su boleto de entrada.

Anuncio de media página de *Muero... pero mi amor no muere* en el diario *El Independiente*, 9 de abril de 1914, p. 4.

La estrategia tuvo éxito y convirtió en sucesos comerciales todos los films de Borelli exhibidos hasta el fin de la década; también inauguró en el país la promoción de las estrellas de cine, que habría de seguir de inmediato con, entre otras, Francesca Bertini, Pina Menichelli y Susana Grandais. La misma maniobra que, en el caso de los actores, haría pronto populares a Chaplin, Maciste y otros pocos, fracasó sin embargo en el caso de Borrás. Los anuncios de *Sacrificio* incluyeron desde luego su nombre como elemento de atracción. El destinado al estreno decía que el "interesante film" había sido interpretado "por el genial primer actor, gloria de la escena española, Enrique Borrás"³⁵ y tiempo después una casa distribuidora promovió la cinta como una "revelación artística que honra a la cinematografía española", debido a su "lujosa presentación e irreprochable fotografía" pero también por haber sido "interpretada

³⁵ *El Pueblo*, 23 de abril de 1915, p. 6.

magistralmente por el gran actor”.³⁶ El público de la Ciudad de México no pareció estar de acuerdo y la película tuvo un ciclo de exhibiciones aún menos exitoso que *Tierra baja*, con un deslucido estreno en el salón Fausto en abril de 1915 y, quizá, esporádicas proyecciones posteriores.³⁷

El Gran Actor **ENRIQUE BORRÁS** En el Ginematógrafo

Estrenos para la presente semana que serán exhibidos en los mejores Cines de la Ciudad.

Sensacional Serie "Extraordinaria" **"ENTRE RUINAS"** Sensacional Serie "Extraordinaria"

(5 ACTOS)—1a. FILM DE LA SERIE DE ARTE ESPAÑOL

Hermosísima y emocionante película de arte dramático.—Lujosa presentación e irreprochable fotografía, interpretada magistralmente por el Gran Actor Español ENRIQUE BORRÁS.—Revelación artística que honra a la Cinematografía Española.

Gran risa **"MERITOS PERSONALES"** Gran risa
(2 Actos.)—Asunto cómico de continua risa.

Repertorio de GERMAN CAMUS Y CIA., SUCESORES DE NAVASCUES Y CAMUS, S. en C.
1a. de SAN LORENZO 21. APARTADO 1560.

Anuncio de media página de *Entre Ruinas* en la revista *Boletín de la Guerra*, 19 de octubre de 1915, p. 4.

Borrás no volvió a incursionar en el cine durante el periodo silente.³⁸ Algo parecido debe haber ocurrido con otros actores y actrices de teatro, sujetos a eventualidades derivadas de la circulación y la difusión del cine y, en última instancia, de la inconstante consideración del público. Por otra parte, las cintas largas de D.W.

³⁶ *Boletín de la Guerra*, 19 de octubre de 1915, p. 4.

³⁷ Véase AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica, 1912-1919*. México: UNAM, 2009, p. 43. De cualquier forma, habría que tomar en cuenta que 1915 fue un año muy difícil en la vida cotidiana de los capitalinos, debido a la intensificación del movimiento revolucionario iniciado en 1910.

³⁸ Escribe MÉNDEZ LEITE: "Enrique Borrás, el genial actor de la escena, se había alejado de la pantalla después de su actuación en *Sacrificio*. Su arte perdía mucho con solo el gesto, sin el auxilio poderoso de la palabra." *Op. cit.*, p. 125.

Griffith y otros realizadores mostraron pronto la conveniencia de que los intérpretes de las películas no provinieran de la escena teatral, tan distinta al cine en sus formas de representación. Pero Borrás fue, de cualquier forma, uno de los primeros intérpretes hispanoamericanos cuyo nombre fue destacado en México en los anuncios que promovieron la película en que participaba.³⁹ Y, aunque fallido, su lanzamiento fue un antecedente inmediato del diseño de estrategias similares con las que, a partir de 1917, se promovió a actrices como María Conesa y Mimí Derba, quienes protagonizaron algunas de las primeras cintas mexicanas de ficción.

Referencias bibliográficas

- AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica, 1912-1919*. México: UNAM, 2009.
- CAROU, Alain. *Le cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre, 1906-1914*. París: École nationale des Chartes / Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2002.
- CUARTEROLO, Andrea, "Antes de Babel. Prácticas transnacionales en el cine mexicano y argentino del período silente". En: Lusnich, Ana Laura, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds.), *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi y Cineteca Nacional de México, 2017, pp. 1-18.
- DE OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique. *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*. México: Porrúa, 1961, tercera edición.
- GALLÉN, Enric. "Guimerà in Europe and America". En: *Catalan Historical Review*, núm. 5, 2012, pp. 85-100.
- GLOBE, Alan (ed.). *The Complete Index to Literary Sources in Film*. Londres / Melbourne / Munich / New Providence NJ: Bowker-Saur, 1999.
- MÉNDEZ LEITE, Fernando. *Historia del cine español*. Madrid: RIALP, 1965.

³⁹ Otros fueron los comediantes españoles Antonio Alegría y Vicente Enhart, célebres entonces el primero como malabarista y el segundo como acróbata y payaso, y quienes interpretaron la película mexicana de un rollo *Aniversario de la muerte de la suegra de Enhart* (Hermanos Alva, 1912).

MIQUEL, Ángel. *En tiempos de revolución. El cine en la Ciudad de México, 1910-1916*. México: UNAM, 2013.

_____, “El papel de las películas italianas *L’Inferno* y *Quo Vadis?* en la consideración del cine como un arte en México”. En: Tornero, Angélica y Ángel Miquel (comps.). *Cine, literatura, teoría: aproximaciones transdisciplinarias*. México: UAEM y Editorial Itaca, 2013, pp. 65-83.

MADRID, Francisco, prólogo a Guimerá, Ángel. *Tierra baja. Drama en tres actos y en prosa*. Buenos Aires: Poseidón, 1943.

MIRACLE, Josep. *Guimerà*. Barcelona: Editorial Aedos, 1958.

PORTER, M. y G. Huerre. *Cinematografía catalana (1896-1925)*. Palma de Mallorca: Editorial Moll, 1958.

REYES DE LA MAZA, Luis. *El teatro en México durante el Porfirismo*. México: UNAM, 1968, tomo III.

Fecha de recepción: 10 de octubre de 2018

Fecha de aceptación: 4 de noviembre de 2018

Para citar este artículo:

MIQUEL, Ángel, “Del teatro al cine: Enrique Borrás en la Ciudad de México, 1908-1915”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 48-63. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/171>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Ángel Miquel** estudió Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y es profesor-investigador en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Se especializa en el estudio de la cultura mexicana de la primera mitad del siglo veinte. Entre sus libros se encuentran biografías de cineastas del periodo silente y ensayos acerca de las relaciones entre cine y literatura. Sus libros más recientes son *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México 1910-1916* (Filmoteca de la UNAM, 2013), *Entrecruzamientos. Cine, historia y literatura 1910-1960* (Ficticia Editorial y UAEM, 2015) y *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948* (Filmoteca de la UNAM, 2016). E-mail: miquel@uaem.mx.

¿Gauchos de bronce o de yeso?

La martinfierrización de Juan Moreira en *El último centauro* (Enrique Queirolo, 1924)

Nicolás Suárez*

Resumen: La película *El último centauro* (Enrique Queirolo, 1924) actualiza la figura del gaucho rebelde en el marco de una crisis del orden liberal signada por el enfrentamiento de diferentes criterios de legitimidad defendidos por la élite desplazada y el grupo radical recientemente llegado al poder. En ese contexto, este trabajo explora el proceso de martinfierrización de Moreira por medio del cual la película rodea de un aura épica al protagonista para plegarse a la canonización nacional del gaucho en torno al Centenario. A fin de examinar esta asimilación mutua de los dos gauchos más famosos de la cultura argentina, se hará hincapié en la figura de Elías Regules porque se lo cita en el filme y porque escribió la primera versión teatral de *Martín Fierro*, que reinterpretaba al personaje a la luz de las versiones circenses de Moreira a cargo de los hermanos Podestá, con quienes Queirolo habría estado conectado.

Palabras clave: Juan Moreira, Martín Fierro, adaptación, Argentina, Elías Regules

Gauchos made out of bronze or plaster?

The Martinfierrisation of Juan Moreira in *El último centauro* (Enrique Queirolo, 1924)

Abstract: The film *El último centauro* (Enrique Queirolo, 1924) refreshes the figure of the rebel gaucho in the context of a crisis of the liberal order determined by the clash of different criteria of legitimacy supported by the displaced old elite and the Radical group recently arrived to the government. In this setting, this article explores the process of Martinfierrisation of Moreira through which the film encloses the main character within an epic aura so as to comply with the canonisation of the gaucho as a national symbol in the years of the Centenary. In order to examine this mutual assimilation of the two most famous gauchos in Argentine culture, we will emphasize on the figure of Elías Regules because he is quoted in the film and because he wrote the first theatrical adaptation of *Martín Fierro*, a play that reinterpreted the character under the light of the circus versions of Moreira performed by the Podestá brothers, with whom Queirolo might have been connected.

Keywords: Juan Moreira, Martín Fierro, adaptation, Argentina, Elías Regules

Gaúchos de bronze ou de gesso?

A martinfierrização de Juan Moreira em *El último centauro* (Enrique Queirolo, 1924)

Resumo: O filme *El último centauro* (Enrique Queirolo, 1924) atualiza a figura do gaúcho rebelde no contexto de uma crise da ordem liberal marcada pelo enfrentamento de diferentes critérios de legitimidade defendidos pela elite afastada e pelo grupo radical recém-chegado ao poder. Neste contexto, este trabalho explora o processo de martinfierrização de Moreira por meio do qual o filme cerca o protagonista com uma aura épica, a fim de conformar-se à canonização nacional do gaúcho em torno do Centenário. Para examinar esta assimilação mútua dos dois gaúchos mais famosos da cultura argentina, a figura de Elías Regules será enfatizada porque ele é mencionado no filme e porque ele escreveu a primeira versão teatral de *Martín Fierro*, que reinterpretou o personagem à luz das versões circenses de Moreira a cargo dos irmãos Podestá, com quem Queirolo teria se relacionado

Palavras chave: Juan Moreira, Martín Fierro, adaptação, Argentina, Elías Regules.

Enrique Queirolo fue un periodista y dramaturgo uruguayo que vivió en la ciudad de Rosario. La versión de *Juan Moreira* que dirigió en 1924 es su única incursión conocida en el cine. Antes de eso, había escrito varias comedias y sainetes camperos que fueron estrenados por algunas de las compañías teatrales más conocidas de Buenos Aires, como las de Florencio Parravicini y Pablo Podestá. Miembro de una familia de artistas y empresarios, su apellido circulaba con frecuencia en publicaciones periódicas. Los Queirolo de Rosario fundaron, en 1907, la distribuidora de alimentos Queirolo Hermanos y Compañía, considerada en la época un “ejemplo de prosperidad”.¹ Entre los Queirolo del lado oriental, en tanto, sobresalían figuras de la bohemia montevideana como el pintor Luis Queirolo Repetto y la actriz Tita Queirolo de Verdaguer, que integró la *troupe* acrobática de los hermanos Queirolo y actuó en una versión de *Moreira* interpretada únicamente por mujeres.² Es factible, inclusive, que Enrique tuviera algún parentesco con el patriarca de los hermanos Podestá, Pedro, cuyo apellido compuesto era Podestá-Queirolo. En cualquier caso, Enrique parece haberse nutrido del doble linaje artístico-empresarial de los Queirolo para fundar su propia productora, la Lautaro Film (nombre que sugería la inclinación panamericanista de un hombre cuya existencia se repartía entre Rosario y Montevideo).

La primera producción de la compañía fue una costosa adaptación de *Juan Moreira*, rodada en varias provincias y con una importante cantidad de extras. Dos circunstancias coyunturales parecían favorecer este proyecto. Desde un punto de vista político, la película actualiza la figura del gaucho rebelde en el marco de una crisis del orden liberal signada por el enfrentamiento de diferentes criterios de legitimidad defendidos por la vieja élite desplazada, el nuevo grupo radical recientemente llegado al poder y los sectores anarquistas que presionaban desde fuera del sistema democrático. Desde un punto de vista cultural, esa actualización coincidía con un repunte de la popularidad de *Moreira* gracias a que en abril de 1924 se cumplían cincuenta años de su muerte, ocasión que los productores del filme

¹ “Un ejemplo de prosperidad: Queirolo y Hnos. y Cía.”. En: *Fray Mocho*, n. 71, 5 de septiembre de 1913, p. 119.

² CASTAGNINO, Raúl. *El circo criollo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1969, p. 101.

Centenario. No solo el título –siguiendo la lectura de Ricardo Rojas sobre *Martín Fierro*– presentaba la historia de Juan Moreira como una epopeya, sino que los intertítulos a menudo también apuntaban en esa dirección a través de comparaciones de los gauchos con “Caballeros de la Edad Media” o con “homéricos centauros”. Si, como afirma Juan Pablo Dabove, Rojas y Leopoldo Lugones exaltaban a Fierro pero secretamente lo leían desde el prisma de *Juan Moreira* (al situarlo en una pampa moderna y rarificada),⁵ podría decirse que la película de Queirolo, a la inversa, exalta a Moreira pero lo lee desde el prisma de Fierro. De un modo similar, en ocasión del regreso de José Podestá a las tablas, el 12 de julio de 1925 Alberto Gerchunoff publicó en *La Nación* una nota que se titulaba, simbióticamente, “La vuelta de Juan Moreira” y comparaba la leyenda de Moreira con las de guerreros medievales como Roldán y el Cid.⁶ Moreirización de Fierro y martinfierrización de Moreira parecían ser, pues, las dos caras del juego mutuo de la atracción y del rechazo entre los dos personajes de gauchos más famosos de la cultura argentina de comienzos del siglo XX.

La comprensión de este proceso requiere algunas precisiones, especialmente porque entre las figuras de Fierro y Moreira ya existía, desde fines del siglo XIX, una proximidad en cuanto a su consumo popular. Ambos personajes habitualmente formaban parte de las mismas colecciones de folletines populares, como fue demostrado por Adolfo Prieto en su clásico estudio sobre el criollismo.⁷ Pero, hacia mediados de la década del diez, intervenciones como las de Rojas y Lugones, a las que deben añadirse los resultados de una polémica encuesta acerca del poema de Hernández publicada en la revista *Nosotros* en 1913, canonizaron el *Martín Fierro* como una manifestación de la cultura elevada y eso modificó su circulación diferenciándola de la de *Juan Moreira*.⁸ La “separación de las aguas” que, en relación con el *Martín*

⁵ DABOVE, Juan Pablo. “Eduardo Gutiérrez: narrativa de bandidos y novela popular argentina”. En: Laera, Alejandra (dir.). *El brote de los géneros*, vol. 3, *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik). Buenos Aires: Emecé, 2010, p. 308.

⁶ El texto fue publicado por primera vez en *La Nación* el 12 de julio de 1925 y luego compilado por Alberto Gerchunoff en *El hombre que habló en la Sorbona*. Buenos Aires: Gleizer, 1926, pp. 167-175.

⁷ PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2006.

⁸ El proceso de canonización académica del texto de José Hernández tuvo su hito de inicio en mayo de 1913 a partir de un ciclo de seis conferencias sobre *Martín Fierro* que Lugones dictó en el Teatro

Fierro, Prieto detecta “entre la popularidad de un personaje literario y la dignidad del texto que lo proyectaba al imaginario colectivo”⁹ funciona también como un parteaguas entre la popularidad de Moreira y la intelectualización de Fierro. En la década del veinte esta situación se acentuó gracias a la aparición de las grandes ediciones del poema,¹⁰ que marcaban una clara distancia respecto de las ediciones baratas que seguían siendo el único canal de circulación impresa para Moreira.¹¹

En este marco, leer a Moreira desde el prisma de Fierro implicaba un esfuerzo por elevar su “calidad” y por volver a unir lo que se percibía separado: el gaucho bueno del gaucho malo, entendiendo por “bueno” y “malo” valoraciones tanto morales como estéticas. Esa separación se venía produciendo, como advierte Josefina Ludmer,

Odeón y que en 1916 publicaría, ampliadas y corregidas, bajo el título de *El payador*, para celebrar el centenario de la declaración de la independencia. Poco después, en junio de 1913, Rojas dio un discurso inaugural por la apertura de la cátedra de Literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Allí se refería al poema en términos similares a los de Lugones (al menos, en cuanto al reconocimiento de *Martín Fierro* como poema nacional de los argentinos) pero, a la vez, lo incluía dentro de un vasto programa de investigación sobre la literatura argentina. Ambas lecturas fueron recuperadas, entre junio y octubre de 1913, en un debate colectivo que promovió la revista *Nosotros* a través de una encuesta sobre el valor del poema dirigida a diversos escritores. Desde la perspectiva asumida por la revista, sin embargo, el planteo de Rojas quedaba reducido a lo que tenía en común con el de Lugones. Es por ello que en 1917, en la “Introducción” al tomo “Los gauchescos” de su *Historia de la literatura argentina*, Rojas procura deslindar su postura de la de Lugones y, si bien mantiene la lectura épica europeizante de *Martín Fierro* (que no era, por otra parte, invención exclusiva de Lugones), realiza además una lectura del poema que enfatiza el aporte indígena a la construcción de la lengua nacional de los argentinos. Véase, para un examen detallado de estos debates, el trabajo de Miguel Dalmaroni, *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró: escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006, pp. 81-108. Más allá del equívoco sobre el aporte de Rojas, estas discusiones revelan que la atención crítica que despertó *Martín Fierro* en el período del Centenario era ya de un tenor muy diferente a las visiones mayormente condenatorias que recaían sobre el Moreira de Gutiérrez.

⁹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰ RIVERA, Jorge. “Ingreso, difusión e instalación modelar del *Martín Fierro* en el contexto de la cultura argentina”. En: Hernández, José. *Martín Fierro* (ed. Élida Lois y Ángel Núñez). Nanterre: ALLCA XX, 2001, p. 568.

¹¹ Para un relevo de la persistencia del nombre de Juan Moreira en las colecciones de textos populares más allá de 1920 (es decir, contra la tesis de Prieto acerca del criollismo como un fenómeno que entra en declive en la década del diez), véase el trabajo de ADAMOVSKY, Ezequiel “El criollismo popular en Argentina, ¿hasta cuándo? Personajes, autores y editores de un fenómeno de literatura masiva”. En: *Cuadernos de literatura*, vol. XXII, n. 43, enero-junio 2018, pp. 172-207.

desde 1879 con la aparición conjunta de la *Vuelta* y *Juan Moreira*, en tanto continuaciones posibles de la *Ida*, ya sea en tono conciliatorio o violento.¹² Pero lo que cambia en las décadas siguientes es que esa diferencia entre los personajes, que antes era sobre todo moral, pasa a corresponderse con los juicios estéticos sobre las obras. De la lectura pionera de Ernesto Quesada sobre el criollismo, por caso, se desprende que en 1902 *Martín Fierro* era percibido como un poema *bueno* –“la verdadera epopeya de la raza gaucha”–, mientras que *Juan Moreira* era una novela *mala* cuya influencia literaria se juzgaba “perniciosa en alto grado”.¹³

Frente a esta separación, entiendo por *martinfierrización* de Moreira un proceso que incluye dos movimientos: primero, una disolución del carácter rebelde de Moreira en el espíritu conciliatorio de la *Vuelta*; y luego, su monumentalización según el espíritu épico de las lecturas del *Martín Fierro* surgidas en torno al Centenario. Ese intento de prestigiar a Moreira *martinfierrizándolo* se efectúa, en el filme de Queirolo, a través de una serie de procedimientos formales que abarcan diversos aspectos de la composición de la obra, como los intertítulos, la construcción del espacio, la planificación y los paratextos.

En primer lugar, la asimilación de Moreira con Fierro en la película no solo se manifiesta por cierta voluntad de epicidad que remite a la lectura lugoniana del poema, sino también, de manera más directa, como alusión en forma de cita textual no reconocida; por ejemplo, cuando en una fiesta popular se lee la conocida frase que Fierro pronuncia en el canto VII de la *Ida*: “Va... ca... yendo gente al baile”. Esta cita es significativa porque, como en la versión de Mario Gallo, estrenada para acompañar los festejos del Centenario, en la de Queirolo la cuestión del baile, de la fiesta, es también fundamental. En palabras de Ludmer, la fiesta es constitutiva del género gauchesco: “no solo es el espacio ideal del uso de los cuerpos sino el espacio mismo de la alianza, o la alianza misma: militar, económica, política, policial, sexual”. La fiesta, para Ludmer, es el centro mismo del desafío que constituye a la gauchesca, al punto de que podría decirse que lo que se disputa en realidad es la palabra “fiesta” y su

¹² LUDMER, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011, p. 237.

¹³ QUESADA, Ernesto. “El ‘criollismo’ en la literatura argentina”. En: Rubione, Alfredo (ed.). *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983, pp. 131 y 138.

sentido.¹⁴ De ahí que sea, precisamente, en las escenas de bailes donde el filme de Queirolo despliega uno de sus recursos formales más llamativos. Rompiendo la relación de aspecto habitual determinada por las dimensiones de la película de 35 milímetros, estas escenas están filmadas a dos cámaras y compaginadas uniendo dos fotogramas (Fig. 2) o directamente cubriendo los bordes superior e inferior para producir una imagen más apaisada (Fig. 3). Esta decisión permite registrar el rito comunitario del baile como una escena de conjunto en la que un grupo de personajes pueden compartir el cuadro y desplazarse por el mismo manteniendo la horizontalidad de un tipo de vínculo en el que pareciera no haber jerarquías.¹⁵



Fig. 2: Fotograma de *El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira* (Enrique Queirolo, 1924)

¹⁴ LUDMER, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 2000, p. 152. Ludmer lee las diversas figuraciones de la fiesta en un amplio corpus de la gauchesca que se abre con la “Relación de las fiestas mayas” (1822) de Bartolomé Hidalgo y abarca la serie política de las “fiestas del monstruo” (con textos de Hilario Ascasubi, Esteban Echeverría, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares –bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domecq– y Osvaldo Lamborghini), la fiesta cultural en el *Fausto* de Estanislao Del Campo y la fiesta final del género en la *Vuelta*.

¹⁵ Un indicio adicional de la importancia atribuida a estas escenas en el diseño del filme constituye el hecho de que las mismas fueran acompañadas, para su exhibición en salas, por piezas musicales del compositor José Carrilero, quien ya había colaborado con Queirolo musicalizando algunas de sus obras teatrales, como *El sargento cordobés* (*El Teatro Argentino. Revista teatral*, n. 48, 7 de julio de 1921).



Fig. 3: Fotograma de *El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira* (Enrique Queirolo, 1924)

El mismo recurso podría haber sido empleado para captar la planicie del paisaje pampeano. Sin embargo, en la película prácticamente hay un solo plano de la pampa desprovista de acción narrativa: una imagen de un gaucho tomado a contraluz durante el amanecer, que aparece al comienzo del filme, al igual que en *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1915) (Figs. 4 y 5). Luego de eso, la construcción del espacio se despega del modelo exitoso de *Nobleza gaucha*, al punto de que podría afirmarse que en el *Moreira* de Queirolo no hay paisaje. Por el contrario, la llanura se configura como escenario para el despliegue de la acción. Así se entiende el uso frecuente de las aperturas y cierres del iris de la cámara (Fig. 6), como un modo de concentrar la mirada sobre el accionar de los personajes y desviarla de las digresiones descriptivas del paisaje. Tampoco exhibe *El último centauro* una pampa rarificada como la de la novela. De hecho, las marcas de modernización del espacio pampeano que introduce Eduardo Gutiérrez casi no aparecen en el filme y, cuando lo hacen, no se muestran en imágenes sino que apenas se enuncian en los intertítulos. Moreira, por ejemplo, dice que va viajar en tren a Lobos, pero nunca lo vemos hacerlo. La película nuevamente parece seguir, en este punto, el modelo de *Martín Fierro* –donde la pampa se presupone al tratarse de un gaucho que habla para otros gauchos– más que el de *Juan Moreira*, que presenta una pampa en vías de modernización.



Fig. 4: Fotograma de *El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira* (Enrique Queirolo, 1924)



Fig. 5: Fotograma de *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1915).



Fig. 6: Fotograma de *El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira* (Enrique Queirolo, 1924)

A este respecto, en cuanto al manejo del movimiento y la acción narrativa, es posible señalar una diferencia notable entre la recepción de *El último centauro* y la del *Martín Fierro* de Alfredo Quesada, estrenado menos de un año antes. Tras una exhibición privada a comienzos de 1924, una reseña cuestionaba el filme de Queirolo por su uso excesivo del movimiento: “Las andanzas del gaucho alzado han hecho creer que era necesario un máximo dinamismo para el protagonista. Por el contrario, el cine es un arte de síntesis. Pocos gestos, pero sobriamente expresivos dan imagen de mayor fuerza y de más intensa movilidad”.¹⁶ El comentario es sugerente si se lo compara con las reseñas que apuntaban la falta de movimiento del *Martín Fierro* de Quesada.¹⁷ Esta divergencia corrobora que la demanda de movimiento no solo era fundamental en el campo cinematográfico argentino de los años veinte, sino que además suponía la necesidad de que ese movimiento estuviera adecuadamente calibrado. A Moreira, de

¹⁶ *Cinema Star*, 15 de enero de 1924, s.n.

¹⁷ SUÁREZ, Nicolás. “Movimiento y proyección en el matadero del cine argentino: *Martín Fierro* (1923) de Alfredo Quesada”. En: *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 5, n. 9, diciembre 2017, pp. 295-320.

esta manera, parecía sobrarle lo que a Fierro le faltaba, como si hubiera una movilidad buena y otra mala, una bien aprovechada y otra que era puro derroche o, en definitiva, una demanda de alcanzar la dosis justa de movilidad. Podría decirse, entonces, que la cuestión pasaba por cómo encuadrar el movimiento, cómo orientarlo en la dirección deseada (tarea para la cual los cierres del iris colaboraban especialmente). Ese movimiento buscado, en atención a la importancia que la película asigna a las escenas festivas y de conjunto, podría caracterizarse en *El último centauro* como una voluntad de encuadrar a la masa, operación mediante la cual el movimiento cinematográfico deviene también político.

No es casual, tratándose de movimientos políticos, que en la versión de Queirolo estuviera presente la vinculación de Moreira con la política, cuya omisión había sido la condición de posibilidad para su reivindicación como héroe popular en los folletines criollistas y en el teatro. Cuando Moreira, en la película, visita el cuartel para reclamar el dinero que Sardetti le adeudaba, el alcalde es presentado como un “gauchi-político, ignorante y déspota”, en alusión a la política criolla fraudulenta. Más adelante, siguiendo la trama de la novela, Moreira se convierte en el protegido de un caudillo del pueblo a quien había salvado de un “crimen partidista” planeado en su contra. Pero esa alianza no tiene en el filme los rasgos de un vínculo de tipo clientelista sino que aparece como un gesto heroico y desinteresado de Moreira que su benefactor retribuye con justicia. En esta recuperación de la actuación política de Moreira pero borrando su desempeño como matón electoral, la película propone una visión moralmente aceptable de la vieja política criolla.

La imbricación del mundo gaucho con el de la política se figura en el filme, para decirlo con la fórmula de Ludmer, a través del “uso de la voz (del) gaucho”.¹⁸ Los personajes de Queirolo, a diferencia del castellano más neutro de los de Gutiérrez, hablan en un lenguaje gauchesco. En este sentido puede entenderse la sustitución del epígrafe del *Lázaro* (1869) de Ricardo Gutiérrez que encabeza la novela por la cita de *El entenaio* (1892) de Elías Regules que abre la película. Al inscribir la historia de Moreira

¹⁸ LUDMER, *El género gauchesco*, op. cit.

antes en la serie de la poesía culta de tema rural que en la de la gauchesca, la cita del *Lázaro* –según precisa Alejandra Laera¹⁹ aproxima al poeta y al gaucho en tanto individuos románticos:

Como fiera perseguida
 piso una senda de abrojos,
 sin sueño para mis ojos,
 ni venda para mi herida;
 sin descanso ni guarida,
 ni esperanza, ni piedad,
 y en fúnebre soledad
 a mi dolor amarrado,
 voy a la muerte arrastrado
 por mi propia tempestad.²⁰

En cambio, la cita de *El entenao* –obra de teatro estrenada en 1892 por la compañía de los Podestá– mantiene el tono gauchesco:

Soy el taita que retruca
 generoso y altanero,
 el que saluda al pampero
 con el sombrero en la nuca,
 el que peliando se educa,
 y apriende a golpe y revés,
 el perseguido del Juez,
 el entenao de esta tierra,
 que es el primero en la guerra
 pa ser último después.²¹

¹⁹ LAERA, Alejandra. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 129-130.

²⁰ GUTIÉRREZ, Ricardo. *Poemas*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1915, p. 166.

²¹ REGULES, Elías. *Martín Fierro (1890) / El Entenao (1892). Obras inéditas de Elías Regules (h.)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1996, p. 116.

Sin embargo, para su inclusión en el filme, Queirolo realiza algunas modificaciones sobre el texto de Regules:

Soy el Gaucho que retruca
generoso y altanero,
el que saluda al Pampero
con el sombrero en la nuca,
el que “peliando s’educa”,
y “apriende” a golpe y revés,
el perseguido del juez,
el entenaio d’esta tierra,
que es el primero en la guerra
“pa” ser último “dispués”.

La alteración más evidente es el reemplazo de “taita” por “Gaucho”. Hay también varios cambios fonéticos que tienden a destacar visualmente las marcas de la oralidad, ya sea subrayando las sinalefas a través del uso de apóstrofes (“s’educa”, “d’esta”) o apelando a las comillas para recalcar la diptongación antihiática (“peliando”), la falsa “diptongación” (“apriende”), el uso de apócope (“pa”) y la inestabilidad de las vocales átonas (“dispués”). El empleo de las comillas, asimismo, al señalar el discurso directo, acentúa el uso letrado de la voz del gaucho. Si bien ya desde el estreno montevideano de *Juan Moreira* en 1889 los Podestá solían emplear versos de Regules para acompañar las payadas,²² el recurso de las comillas supone una diferencia con las representaciones teatrales porque, en el cine, los intertítulos permitían resaltar gráficamente esta distinción de niveles en el uso de la lengua.

Este problema del contacto entre lo culto y lo popular estaba tematizado en la propia cita de Regules, ya que la alusión al gaucho que “peliando s’educa” implicaba la existencia de un saber empírico que no obstante aparece legitimado en el filme por un procedimiento típicamente libresco como el de la cita culta. Desde esa perspectiva,

²² LAFFORGUE, Jorge. *Teatro rioplatense (1886-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986, p. 433.

el contenido de la cita se puede conectar con los consejos que Martín Fierro daba a sus hijos al proclamar: “Yo nunca tuve otra escuela / que una vida desgraciada”.²³

Nuevamente, martinfierrización de Moreira; pero, también, moreirización de Fierro. La comparación con el texto de Hernández se resignifica, en este sentido, debido a que el propio Regules había sido el autor de la primera adaptación teatral del poema, que fue puesta en escena en 1889. José Podestá cita, en sus *Memorias*, la dedicatoria que Regules le envió junto con el libreto de la obra:

Este Fierro que aquí ve
no es Hernández todo entero,
algo me toca, y yo quiero
dedicar ese algo a usted.
Y aunque demasiado sé
que Moreira es muy ladino,
deseo que con buen tino
y con empeño prolijo
nos dé un Fierro digno hijo
de Hernández y de Pepino.²⁴

Regules esperaba lograr una adaptación teatral de Fierro que no fuera “Hernández todo entero” sino que, por intermedio de Podestá, se aproximara a la imagen popular de Moreira que el propio actor había contribuido a forjar. Su versión de *Martín Fierro* reinterpretaba al personaje de Hernández a la luz de las versiones circenses de Moreira a cargo de los hermanos Podestá, con quienes Queirolo habría estado conectado por lazos intelectuales y acaso de parentesco.

²³ HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*, edición crítica (coords. Élica Lois y Ángel Núñez). Nanterre: ALLCA XX, 2001, p. 462. Para un examen del sufrimiento como genuino saber gaucho, puede consultarse la *Instrucción del estanciero* (1882), último libro de Hernández. Antonio Pagés Larraya (*Prosas del Martín Fierro*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1987, pp. 128-137) rastrea allí y en otros pasajes del *Martín Fierro* la presencia de este tópico.

²⁴ PODESTÁ, José. *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: Galerna e Instituto Nacional de Teatro, 2003, p. 64.

Para comprender la incidencia de esta red de relaciones sobre la película, es preciso tener en cuenta por qué se cita a Regules en el epígrafe, cuál era la dimensión de su figura pública y, en particular, cuáles eran sus vinculaciones con la cultura criollista y la política. Escribe, sobre este asunto, Raúl Castagnino:

Los Regules, padre e hijo, eran, en el Uruguay, entusiastas cultores del arte nativista. Cuando, a fines de 1889, el Circo Podestá-Scotti llega a Montevideo y presenta el espectáculo de *Juan Moreira*, Elías Regules, padre, sugiere a los intérpretes la incorporación al mismo del "Pericón" como danza de mayor visualidad teatral, cuyas figuras les explicó, dirigiendo la coreografía. Elías Regules, hijo, (1860-1929), médico prestigioso y poeta inclinado a la veta folclórica, a raíz de sus contactos con el drama circense, afirmó una vocación teatral criollista, intentando la primera dramatización conocida de *Martín Fierro* y componiendo luego piezas gauchescas originales.²⁵

En su clásico *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Ángel Rama consagra un capítulo entero a estudiar la figura de Regules hijo.²⁶ Se detiene, puntualmente, en un evento ocurrido en Montevideo el 2 de septiembre de 1894. Aquel día, el joven decano de la Facultad de Medicina, el doctor Elías Regules, se convirtió, sorpresivamente, en el adalid de un desfile campero que ocupó el centro de la ciudad para celebrar la fundación de la sociedad rural "La criolla". Dicha sociedad –cuyo objetivo primordial era la preservación de las costumbres gauchescas amenazadas por un proceso modernizador cuya cara más visible era la afluencia masiva de inmigrantes– había sido creada en la carpa del circo de la compañía Podestá-Scotti al concluir una función conmemorativa del 25 de agosto, fecha de la Independencia uruguaya. A partir de este acontecimiento, al que se añaden otros como la aparición de un libro de poesía, una comedia gauchesca, un manifiesto literario y una intensa polémica intelectual, Rama define 1894 como el año de la exaltación de Regules. En función de esta sumatoria de acontecimientos, sostiene que, si bien Regules no fue el inventor del gaucho, lo fue de "la tradición" gauchesca; no fue un poeta ni un dramaturgo destacado, pero sí el jefe de un movimiento nuevo que hacía de la protección de los

²⁵ CASTAGNINO, Raúl. "Lo gauchesco en el teatro argentino, antes y después de *Martín Fierro*". En: *Iberoamericana*, XL, n. 87-88, 1974, pp. 502-503.

²⁶ RAMA, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982, pp. 147-154.

valores criollos su tarea principal.²⁷ Como indicio de su trascendencia, cabe destacar que el Día de la Tradición, que en Argentina se instituyó el 10 de noviembre por ser el natalicio de Hernández, en Uruguay se festeja el 22 de mayo, fecha del nacimiento de Regules. Rama cita, a fin de precisar la orientación del movimiento presidido por Regules, el testimonio de un periodista que recordaba un cartel exhibido durante el desfile con la siguiente inscripción: “Está prohibido hablar de política y de religión”. La gauchesca, “que naciera de una peleadora y valiente vocación política –concluye Rama–, se arrancaba este diente mordaz para lograr una unanimidad evocativa, admirativa, estética”.²⁸

Llamativamente, sin embargo, Rama elude toda mención a la actividad política de Regules, que fue un destacado miembro del Partido Constitucional y diputado por Rocha a fines del siglo XIX. ¿Cómo se conjugan, entonces, la revocación política de la gauchesca que Regules propugna desde la Sociedad Criolla con su propia carrera política como diputado? Esta pregunta no va en contra del planteo de Rama sino que más bien resignifica la interdicción de hablar de política y de religión en el contexto de una celebración organizada por una sociedad criollista. Una vez más, al tratarse del festejo de una fecha patria, es el sentido de la palabra “fiesta” lo que parece estar en juego.

Un libro editado por la Sociedad Criolla en 1946 (año en que se sanciona el Día de la Tradición) llevaba por título *Nuestro homenaje al patriarca de la religión gaucha Elías Regules*. El hecho de que esta organización, medio siglo antes, prohibiera a sus miembros hablar de religión se explica porque se concebía a sí misma desde un punto de vista religioso (si se quiere, el de una religión cívica). Análogamente, hablar de política se percibía como un acto incompatible con los propios objetivos políticos de la Sociedad, que al negar la política la devolvía potenciada. Como el “senador Martín Fierro”, apodo con el que Hernández se hizo conocido en la etapa final de su carrera,²⁹ Regules parecía buscar una manera de legitimar la vilipendiada política criolla. El

²⁷ *Ibid.*, 148-149.

²⁸ *Ibid.*, p. 149.

²⁹ Véase, al respecto, el capítulo titulado “El senador Martín Fierro” en HALPERIN DONGHI, Tulio, *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires: Debolsillo, 2006, pp. 500-540.

modelo festivo de su Sociedad Criolla no era, en consecuencia, el de una sociedad despolitizada sino que más bien se aproximaba al de una comunidad “impolítica”, término que Roberto Esposito emplea para sostener que “podemos corresponder a nuestro ser en común sólo en la medida en que nos mantengamos más acá de cualquier pretensión de realización histórico-política”.³⁰ En tanto artífice de una impolítica gauchesca, Regules podía adscribir sin mayores contradicciones a la prohibición de hablar de política en la Sociedad Criolla a la vez que desarrollaba una carrera personal como político, siempre y cuando reconociera que la sociedad criolla en minúsculas formaba parte de un pasado definitivamente clausurado.

En la misma línea y coherentemente con la ideología del autor del epígrafe que escoge para su filme, Queirolo necesitaba hacer de Moreira una pieza del engranaje de la política pero, a la vez, negando en parte la propia historia política del personaje (y no *in toto*, según la costumbre habitual en el teatro y la literatura folletinesca). Un Moreira, en suma, desmoreirizado. Este fenómeno, que Rama define como una “domesticación de la gauchesca” (así se titula, en efecto, el capítulo de su libro dedicado a Regules) se alinea con lo que aquí hemos denominado la *martinfierrización* de Moreira.

Ello se evidencia en el epígrafe que enmarca la película, pero también en el paratexto que la cierra. Desde los márgenes del filme, la política presionaba sobre una obra cuyo modelo comunitario no era el de una sociedad apolítica sino, a la manera de la Sociedad Criolla de Regules, el de una comunidad impolítica. Hacia el final, Queirolo repone uno de los últimos capítulos del libro, en el que Julián visita el epitafio de Moreira. Como signo de religiosidad gaucha, Julián coloca sobre la tumba de su amigo una corona de espinas que no figuraba en la novela de Gutiérrez y leemos el siguiente texto:

Y fundiéndose en un mismo crisol, el irreductible valor de Tribus Indígenas y el espíritu aventurero e hidalgo de los Argonautas Hispanos plasmóse el tipo de una raza nueva, altiva y heroica, que derramándose por el Continente Americano fue a la Reconquista de sus dominios, llevando con su potro de pelea la bandera de la Libertad.

³⁰ ESPOSITO, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p. 163.

Así, los que con orgullo recordamos las audaces y fantásticas proezas de aquellos Homéricos Centauros, que han llenado las páginas más brillantes de la Historia de América, elevaremos un día, como símbolo de gratitud e imperecedero recuerdo, en cada Ciudad, Pueblo o Villa EL MONUMENTO AL GAUCHO.

La visión del gaucho aquí presentada, luego muy difundida, coincide con la que Regules había expresado un par de décadas antes. Según ella, la naturaleza rioplatense, “obrando sobre la descendencia de los ejemplares importados, les imprimió el sello de atributos nuevos y fijos, constituyendo así un tipo local que, con el traje de gaucho lo hemos visto varonil e ingenioso, dominando las dificultades del medio”.³¹ La figura del gaucho, entendida de esta manera, se corresponde con la doble condición del centauro que refiere el título del filme, no solo por su disposición ecuestre –mezcla de hombre y caballo– sino también por su doble origen, que reúne un componente bárbaro (“el irreductible valor de Tribus Indígenas”) y otro civilizado (“el espíritu aventurero e hidalgo de los Argonautas Hispanos”).

Pero, según indican los intertítulos, con la muerte de Moreira –último ejemplar de la especie de los centauros–, “se enterró la soberbia, audacia y temerario valor del gaucho señor en nuestras pampas”. A partir de entonces, parece sugerir el filme, el cuerpo gaucho se desrealiza para devenir monumento, es decir, una figura del orden de la fabulación. Esta imagen bronceína del gaucho ya estaba prefigurada desde el primer párrafo de la novela de Gutiérrez, para quien “Juan Moreira es uno de esos seres que pisan el teatro de la vida con el destino de la celebridad; es de aquellos hombres que, cualquiera que sea la senda social por donde el destino encamine sus pisadas, vienen a la vida poderosamente tallados en bronce”.³² Ese destino de celebridad, como fue señalado, no era unívoco, ya que Moreira, bien dirigido, hubiera podido ser “una gloria patria”; pero “empujado a la pendiente del crimen” no logró colmar su potencial.³³ Varias veces, en la novela, Gutiérrez plasma esta ambivalencia

³¹ REGULES, Elías. *La Tribuna Popular*, 4 de septiembre de 1894 (citado en RAMA, *op. cit.*, pp. 149-150).

³² GUTIÉRREZ, Eduardo. *Juan Moreira*. Buenos Aires: Perfil, 1999, p. 5.

³³ *Ibid.*, p. 6.

en las cualidades bronceas del héroe mediante la alternancia de dos imágenes: su “corazón de bronce”³⁴ y sus “trabucos de bronce”.³⁵

No obstante, lo que en la novela se figura como una posibilidad doble en el filme aparece como inexorable destino de gloria. De ahí que la imagen que sucede al largo intertítulo final sea la de un monumento al gaucho (Figs. 7 y 8), como si el camino de “la pendiente del crimen” finalmente hubiera sido clausurado. En la opinión pública, por el contrario, el debate estaba lejos de haber sido saldado. El proyecto de erigir un monumento al gaucho data, por lo menos, de la época del centenario de la independencia argentina, cuando el reconocimiento de la ausencia de la figura del gaucho en los espacios públicos suscitó una campaña por parte de un grupo de intelectuales que procuraron fomentar la creación de una estatuaria criolla. Se constituyó, a tal fin, una comisión especial, que dio a conocer en publicaciones gráficas la maqueta de una obra alusiva. La idea cosechó adeptos y detractores. Un texto que en 1916 leyó Carlos María Urien en la Junta de Historia y Numismática respondía a los trabajos iniciados por aquella comisión aduciendo que “el gaucho no representa nada, y si dice algo será de barbarie y nada más”.³⁶ Entre 1916 y 1918, varios artículos publicados en *El Hogar* cuestionaron la pertinencia de instalar un monumento al gaucho.³⁷ A comienzos de la década del veinte, el proyecto se había diluido. Vicente Rossi, no obstante, motivado por el anuncio de una convocatoria para levantar un monumento al gaucho en Montevideo y por el deseo de replicar la iniciativa en Buenos Aires, apoyó la idea y aventuró incluso algunas características deseables para el monumento: “Vamos, pues, a buscar a ese Gaucho; al primero, al que en epopeya aún no cantada, empapó con su sangre el suelo nativo para que jermínase (*sic*) la semilla de la libertad”.³⁸

³⁴ *Ibid.*, pp. 75, 121 y 154.

³⁵ *Ibid.*, pp. 10, 137 y 144.

³⁶ URIEN, Carlos María. “Monumento al gaucho”. En: *Nosotros*, año 11, n. 93, 1917, p. 131.

³⁷ CASAS, Matías. *Las metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires (1930-1960)*. Buenos Aires: Prometeo, 2017, p. 176. Sobre el proceso de canonización estatal del gaucho en las primeras décadas del siglo XX, véase además el trabajo de CATTARUZZA, Alejandro y Alejandro Eujanian. “Héroes patricios y gauchos rebeldes. Tradiciones en pugna”. En: *Políticas de la historia. Argentina, 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza, 2003, pp. 217-262.

³⁸ ROSSI, Vicente. *El gaucho (su origen y evolución)*. Buenos Aires: Río de la Plata, 1921, pp. 7 y 43-51.



Figs. 7 y 8: Fotogramas de *El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira* (Enrique Queirolo, 1924)



Fig. 9: Monumento al gaucho de Montevideo, *circa* 1930.

Al incluir la imagen de un monumento al gaucho en el final de su película, Queirolo elige tomar parte en estas discusiones. Para ello, escogió la imagen de una estatua cuyo diseño coincide con el del Monumento al Gaucho de Montevideo (Fig. 9), proyecto que le había sido adjudicado al escultor José Luis Zorrilla de San Martín tras el concurso abierto en 1921 por una comisión evaluadora de la que había participado Regules.³⁹ La

primera de las nueve bases y condiciones del concurso especificaba que “La obra escultórica principal se ejecutará en bronce”. El monumento, sin embargo, recién fue inaugurado en 1927, por lo que es altamente probable que la imagen utilizada por Queirolo en 1924 fuera la del boceto en yeso que se solicitaba a los concursantes en el punto tres de las bases. Un centauro de yeso que se pretende hacer pasar por bronce es el involuntario retrato del gaucho que nos entrega Queirolo. El proceso de martinfierrización de Moreira se revela, así, como una monumentalización fallida. Allí donde debían primar la fuerza y la justicia simbolizadas por la dureza del bronce, emerge la inestabilidad de un emblema construido sobre un material inacabado.

³⁹ “Bases del llamado a concurso para el monumento al gaucho histórico que se erigirá en la ciudad de Montevideo”, *Atlántida*, 24 de febrero de 1921, s.n.

Referencias bibliográficas

- ADAMOVSKY, Ezequiel. “El criollismo popular en Argentina, ¿hasta cuándo? Personajes, autores y editores de un fenómeno de literatura masiva”. En: *Cuadernos de literatura*, vol. XXII, n. 43, enero-junio 2018, pp. 172-207.
- CASAS, Matías. *Las metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires (1930-1960)*. Buenos Aires: Prometeo, 2017.
- CASTAGNINO, Raúl. *El circo criollo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1969.
- _____. “Lo gauchesco en el teatro argentino, antes y después de *Martín Fierro*”. En: *Iberoamericana*, XL, n. 87-88, 1974, pp. 491-508.
- CATTARUZZA, Alejandro y Alejandro Eujanian. “Héroes patricios y gauchos rebeldes. Tradiciones en pugna”. En: *Políticas de la historia. Argentina, 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza, 2003, pp. 217-262.
- DABOVE, Juan Pablo. “Eduardo Gutiérrez: narrativa de bandidos y novela popular argentina”, En: Laera, Alejandra (dir.). *El brote de los géneros*, vol. 3, *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik). Buenos Aires: Emecé, 2010, pp. 295-324.
- DALMARONI, Miguel. *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró: escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- ESPOSITO, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- GERCHUNOFF, Alberto. “La vuelta de Juan Moreira”. En: *El hombre que habló en la Sorbona*. Buenos Aires: Gleizer, 1926.
- GUTIÉRREZ, Eduardo. *Juan Moreira*. Buenos Aires: Perfil, 1999 [1879-1880].
- GUTIÉRREZ, Ricardo. *Poemas*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1915.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. *José Hernández y sus mundos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2006.

- HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*, edición crítica (coords. Élide Lois y Ángel Núñez). Nanterre: ALLCA XX, 2001 [1872 y 1879].
- _____. *Instrucción del estanciero*. Buenos Aires: Claridad, 2008 [1882].
- LAERA, Alejandra. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- LAFFORGUE, Jorge. *Teatro rioplatense (1886-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- LUDMER, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 2000.
- _____. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- LUGONES, Leopoldo. *El payador*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2010 [1916].
- PAGÉS LARRAYA, Antonio. *Prosas del Martín Fierro*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1987 [1952].
- PODESTÁ, José. *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: Galerna e Instituto Nacional de Teatro, 2003 [1930].
- PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2006 [1988].
- QUESADA, Ernesto. “El ‘criollismo’ en la literatura argentina”. En: Rubione Alfredo (ed.). *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires: CEAL, 1983 [1902], pp. 103-230.
- RAMA, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- REGULES, Elías. *Martín Fierro (1890) / El Entenao (1892). Obras inéditas de Elías Regules (h.)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1996.
- RIVERA, Jorge. “Ingreso, difusión e instalación modelar del *Martín Fierro* en el contexto de la cultura argentina”. En: Hernández, José. *Martín Fierro* (ed. Élide Lois y Ángel Núñez). Nanterre: ALLCA XX, 2001, pp. 545-575.
- ROJAS, Ricardo. “Estética del Poema”. En: Hernández, José. *Martín Fierro* (ed. Élide Lois y Ángel Núñez). Nanterre: ALLCA XX, 2001, pp. 890-899.

ROSSI, Vicente. *El gaucho (su origen y evolución)*. Buenos Aires: Río de la Plata, 1921.

SUÁREZ, Nicolás. “Movimiento y proyección en el matadero del cine argentino: *Martín Fierro* (1923) de Alfredo Quesada”. En: *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 5, n. 9, diciembre 2017, pp. 295-320.

Publicaciones periódicas consultadas

Atlántida, 24 de febrero de 1921, s.n.

Cinema Star, 15 de enero de 1924, s.n.

El Teatro Argentino. Revista teatral, n° 48, 7 de julio de 1921.

Fray Mocho, n° 71, 5 de septiembre de 1913, p. 119.

La Nación, 12 de julio de 1925, s.n.

Nosotros, año 11, n° 93, 1917, p. 131.

Fecha de recepción: 6 de octubre de 2018
Fecha de aceptación: 9 de noviembre de 2018

Para citar este artículo:

SUÁREZ, Nicolás, “¿Gauchos de bronce o de yeso? La martinfierrización de Juan Moreira en *El último centauro* (Enrique, Queirolo, 1924)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 64-87. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/167>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Nicolás Suárez** es Licenciado en Letras por la UBA y estudió Guion en la ENERC. Es becario doctoral del CONICET, con un proyecto de investigación sobre las adaptaciones cinematográficas de textos de la literatura argentina del siglo XIX. Dicta clases de Teoría y análisis literario en la Universidad Nacional de las Artes. Codirigió el largometraje *Hijos nuestros* (2015, Premio FEISAL en el Festival de Mar del Plata) y dirigió el cortometraje *Centauro* (2017, Mención especial en la Berlinale y Gran Premio en el Festival de Biarritz). Su libro *Obra y vida de Sarmiento en el cine* resultó ganador del 2° Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino Biblioteca INCAA-ENERC. Obtuvo, además, el primer premio del Concurso Internacional de Estudios Críticos sobre Cine Argentino: "Domingo Di Núbila" 2018. E-mail: nicola_suarez@yahoo.com.ar.

Ideología en dos melodramas fundacionales chilenos

El húsar de la muerte (Pedro Sienna, 1925) y *Canta y no llores corazón* (Juan Pérez Berrocal 1925)

Cynthia Margarita Tompkins *

Resumen: Este artículo compara dos películas estrenadas en 1925 que difieren notablemente en términos ideológicos y estéticos pese a compartir un final conservador. A fin de examinar la posibilidad de que estas cintas planteen una lucha de clases, se pasa revista al desarrollo de la sociedad chilena incluyendo el proceso impulsado por la cuestión social que lleva a la proletarización de los trabajadores y a la violenta represión de las huelgas a principios del siglo XX. Además de enfocarse en estas cintas a partir de las concepciones genéricas del melodrama se procede a un análisis estético que incluye la representación de procesos psíquicos, *flashbacks*, el uso del iris para las transiciones y un enfoque en el montaje.

Palabras clave: primer cine, cine silente chileno, ideología, melodrama

Ideology in two Chilean foundational melodramas: *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925) and *Canta y no llores corazón* (Juan Pérez Berrocal 1925).

Abstract: This article compares two films released in 1925, which evidence noticeable ideological and aesthetic differences despite sharing a conservative denouement. In order to conclude whether or not these films articulate a class struggle the text reviews the development of Chilean society including the process triggered by the social question which led to the creation of the proletariat as well as to the violent repression of strikes at the turn of the 20th C. In addition to focusing on the way these films adhere to the generic conventions of melodrama, the text offers an aesthetic analysis which includes the representation of psychic processes, flashbacks, iris for transitions, as well as a focus on montage.

Keywords: early cinema, Chilean silent films, ideology, melodrama

Ideologia em dois melodramas fundamentais chilenos: *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925) e *Canta y no llores corazón* (Juan Pérez Berrocal 1925).

Resumo: Este artigo compara dois filmes lançados em 1925 que diferem acentuadamente em termos ideológicos e estéticos, apesar de compartilharem um final conservador. A fim de examinar a possibilidade de que esses filmes representem uma luta de classes, o desenvolvimento da sociedade chilena é revisado, incluindo o processo promovido pela questão social que leva à proletarização dos trabalhadores e à violenta repressão de greves no início do século XX. Além de focar nesses filmes a partir das concepções genéricas do melodrama, é realizada uma análise estética que inclui a representação de processos psíquicos, flashbacks, o uso da íris para transições e um foco na montagem.

Palavras chave: primeiro cinema - cinema silencioso chileno - ideologia - melodrama

En Chile se conservan cuatro largometrajes silentes: *El húsar de la muerte* (1925), *Canta y no llores corazón o el precio de una honra* (1925), *El leopardo* (Alfredo Llorente, 1926) e *Incendio* (Carlos del Mudo, 1926), además de cortometrajes y fragmentos de los “82 largometrajes silentes realizados (...) entre 1917 y 1934”.¹ A fin de contextualizar la comparación entre las primeras dos cintas esbozaremos un breve resumen del cine temprano en Chile. Para “1913 [el contenido de las películas importadas] era derechamente proletario” y especialmente en la “pampa salitrera” el cine se transformó “en sinónimo de la clase obrera” tal como lo demuestra *La lucha por la vida*, una de las películas incluidas en el programa ofrecido por la Cámara de Trabajadores en Iquique en 1912.² Desde 1900 hasta 1914, el contenido proletario reflejaba el interés de la cinematografía francesa por “dramas y melodramas ‘sociales’, que aspiraban a retratar la vida de los más humildes” con un contenido antiburgués y finales trágicos, tanto desde el realismo como desde el melodrama.³ Asimismo, el género “labor-capital” producido con fines comerciales en Estados Unidos, en la primera mitad de la década de 1910, se caracterizaba por “retratar conflictos laborales, tanto desde perspectivas liberales (con héroes individuales) como sindicalistas o socialistas (con héroes colectivos)”.⁴

¹ VILLARROEL, Mónica. “*Canta y no llores, corazón (o el precio de una honra)* (Juan Pérez Berrocal 1925, Chile)”. En: *Vivomatografías. Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre 2015, pp. 184-85. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/25>> [Acceso: junio de 2018]. Villarroel ofrece un recuento pormenorizado de la recuperación del film de Pérez Berrocal en 1981, 2003 y 2014-2015. *El húsar de la muerte* fue restaurado “en 1962 y a mediados de los noventa”. Véase RUFINELLI, Jorge. “La aventura y la patria: *El húsar de la muerte* (1925) de Pedro Sienna”. En: *Aisthesis*, n. 37, 2004, p. 48. También véase VILLARROEL, Mónica, “*Incendio (Carlos del Mudo, Chile, 1926)*”. En: *Vivomatografías. Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica*, n. 2, 2016, pp. 289-98. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/91>> [Acceso: junio de 2018]. Sobre los fragmentos, véase *Imágenes del centenario, 1903-1933*, tomo II.

² ITURRIAGA, Jorge. “La película disociadora y subversiva: el desafío social del cine en Chile, 1907-1930”. En: Villarroel, Mónica (ed.). *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago: LOM, 2013, pp. 63-64. El programa citado por Iturriaga es *El Despertar de los Trabajadores*, Iquique, 1912.

³ *Ibid.*, pp. 64-65.

⁴ *Ibid.*, p. 66. Sobre “labor-capital films” véase ROSS, Steven J. “The Revolt of the Audience”. En: STOKES, Melvyn y Richard Maltby (eds.). *American Movie Audiences: from the turn of the century to the early sound era*. London: British Film Institute, 1999, p. 45. En 1909 había un cine en Chicago cuya función era ofrecer propaganda socialista (ROSS, pp. 96-97). La situación cambia, a partir de 1918, debido a la extraordinaria presión de censores a nivel federal, estatal y local, así como la de los *lobbies*

El drama se asocia al primer cine extranjero visionado en Chile. Efectivamente, el cine francés, que nació en pleno auge de la literatura naturalista, se ocupó “de describir [...] la realidad de las clases populares, con especial atención a temas como el trabajo asalariado, la crisis de vivienda y salud, el alcoholismo, etc.”⁵ El *Despertar de los Trabajadores* deja constancia de adaptaciones de Zolá en Iquique en 1918. Aunque el “*documentalismo* dejaba su lugar a las emociones, a la toma de partido en torno a dos polos opuestos, *buenos* versus *malos* [...] el melodrama de esos años [de fuerte carga anti-burguesa] no aspiraba a una experiencia confortante, caracterizada por el final feliz. Era muy común que el héroe o la heroína proletaria terminaran mal, muertos, suicidados, presos, enfermos”.⁶ Aunque no se sepa exactamente qué llegó a visualizarse, hay referencias tanto al cine como “escuela de anarquismo” (1914) como a su influencia “disociadora y anarquista” (1921).⁷ Sin embargo, en el cine latinoamericano, la conexión entre melodrama y las convenciones sociales lleva a que las normas se adecuen al código de la industria norteamericana a partir de 1920, al evitar que la simpatía del espectador se oriente hacia el crimen, el delito, la maldad o el pecado, al presentar modelos morales correctos y al promover el respeto por la ley.⁸

Se vislumbran cuatro etapas del cine silente de Chile: paternalismo, revolución, contrarrevolución y difusión.⁹ Por paternalismo se entiende “la respuesta [entre] condescendiente y [...] defensiva de la burguesía ante la aparición del cinematógrafo” ya que, en vez de ser “útil (para aumentar rendimiento en las industrias, para la

de los distintos grupos capitalistas (p. 100). Stuvén, quien explora el impacto y la permanencia del concepto de orden en la sociedad chilena señala, “la palabra orden aparece repentina e insistentemente en todas las expresiones discursivas de la clase dirigente a partir de la consolidación institucional que sigue a la batalla de Lircay (1830)”. STUVÉN, Ana. “Una aproximación a la cultura política de la élite chilena: concepto y validación del orden social, 1830-1860”. En: *Estudios públicos*, n. 66, 1997, p. 268..

⁵ ITURRIAGA, *op. cit.*, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932: la conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM, 2015, p. 72.

⁶ *Ibid.*, p. 74.

⁷ ITURRIAGA, *op. cit.*, *La película disociadora*, p. 67.

⁸ OROZ, Silvia. *Melodrama: El cine de lágrimas de América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 33-34.

⁹ ITURRIAGA, *La masificación*, p. 23.

investigación científica y la educación)", se convierte en "herramienta recreativa".¹⁰ Por revolución, se entiende "la masificación del cine que sucede a partir de 1907 [surgida de la convergencia], de concentraciones populosas [y del] abaratamiento y arrendamiento de máquinas y películas".¹¹ En efecto, la "disponibilidad de materiales, sumada a una baja inversión en los locales, hizo que surgieran decenas de biógrafos en Santiago y Valparaíso y que muchos pudieran costearse con entradas muy baratas (ir al cine podía ser más barato que comprar un litro de vino)".¹² Por contrarrevolución se entienden "los diversos esfuerzos de las élites locales por [...] neutralizar [el impacto] cinematográfic[o]", mediante la represión o la co-optación.¹³ La censura comienza con un grupo de señoras católicas de la alta burguesía en 1912, se instituye en Santiago en 1915, exige "finales moralizantes" en 1917, e impone un control sobre "aquellas proyecciones que puedan despertar ideas de subversión del orden público" en 1925, cuando rige a nivel nacional.¹⁴ La restricción comercial incluye, por un lado, la aplicación de impuestos y, por el otro, la diferenciación de los espectadores en base a "conceptos de higiene, seguridad, comodidad y propiedad".¹⁵ El fenómeno de difusión, que comprende el "desplazamiento de los sectores populares desde las salas chicas y territorializadas (segmentadas) a las salas grandes y transversales" paradójicamente se complementa con la penetración ideológica de la "cultura arrabalera" que llega a crear "una poderosa izquierda de clase media".¹⁶

¹⁰ Itálicas en el original, ITURRIAGA, *Masificación*, p. 23. Véase VILLARROEL, Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano: Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago: LOM, 2017, sobre la exhibición y distribución del film extranjero en Chile pp. 58, 60-61; 66-69 y sobre la producción cinematográfica nacional, pp. 74-76; 78-79; 81-83.

¹¹ ITURRIAGA, *Masificación*, pp. 25-26.

¹² *Ibid.*, p. 27.

¹³ Las tácticas involucraron "la censura previa a los productos, la enmarcación legal de las prácticas comerciales y la penetración económica y cultural de la actividad" (ITURRIAGA, *Masificación*, p. 28).

¹⁴ *Ibid.*, pp. 67-68. Véase el capítulo sobre "Censuras". En: BONGERS, Wolfgang, María José Torrealba y Ximena Vergara (eds.). *Archivos iletrados: escritos sobre cine en Chile 1908-1940*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011, pp. 57-98.

¹⁵ La clase dominante difunde tanto "los valores del estrellato [como] las historias edificantes", ITURRIAGA, *Masificación*, p. 31.

¹⁶ *Ibid.*, p. 32.



El húsar de la muerte (Pedro Sienna, 1925)

El húsar de la muerte

Aunque “el apogeo del cine mudo se extiende entre los años 1923 a 1927”,¹⁷ el cine chileno no se caracteriza por enfocarse en hechos históricos,¹⁸ pero el mito de Manuel Rodríguez, personaje romántico que lucha contra las tropas realistas después de la derrota de Rancagua en 1814, ha calado hondo en el imaginario colectivo dando lugar a tres versiones cinematográficas en un período de quince años. Efectivamente, *Manuel Rodríguez*, producida por la Compañía Cinematográfica del Pacífico, con argumento y dirección de Adolfo Urzúa en 1910, era una “breve cinta de solo nueve planos que no debe haber durado más de diez minutos”.¹⁹ Sin embargo, fue “la primera película

¹⁷ MUÑOZ, Ernesto y Darío Burotto. *Filmografía del cine chileno*. Santiago: Ediciones Museo de Arte Contemporáneo, 1998, p. 33.

¹⁸ MOUESCA, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹ *Ibid.*, p. 20. JARA DONOSO, Eliana. “Una breve mirada al cine chileno con sus aciertos y descritos.” *Taller de Letras*, n. 46, 2010, pp. 175-191, quien le atribuye 20 minutos de duración a la

argumental hecha en el país”.²⁰ Diez años después, el cineasta argentino Arturo Mario adapta la novela *Diario de la reconquista*, de Blest Gana, para realizar otra versión, *Manuel Rodríguez*, de aproximadamente setenta minutos.²¹ En 1925, Pedro Sienna, actor que gozaba de una fama similar a la de Chaplin en Chile, y quien ya había interpretado al personaje bajo la dirección de Mario, volvería a rodar las andanzas de Manuel Rodríguez en *El húsar de la muerte*, debutando también como director.²² Aunque no se conocen muchos datos sobre el guerrillero, se sabe que Rodríguez era abogado y que la versión de Sienna es fiel a la historia oficial al enfocarse en “su astucia y audacia y su capacidad para infiltrarse, utilizando todo tipo de disfraces, en las filas del ejército enemigo, introduciéndose incluso [...] en las fiestas de palacio de Marcó del Pont, el jefe de gobierno español”.²³ Además, la película denuncia su asesinato, producto de un conflicto con O’Higgins, quien en ese momento gobernaba la República.

Los periódicos se hacen eco del sorprendente éxito de la cinta, que se pasa en cuatro teatros simultáneamente y llega a las doscientas exhibiciones en veintiséis días.²⁴ La recepción de *El Húsar* se basó en la noción de verosimilitud, “descripción fiel y ajustada de las fiestas, saraos y diversiones de la colonia con trajes, muebles de la

cinta, nota el interés en “los hechos más emocionantes de la vida ajitada del guerrillero Manuel Rodríguez [...] y los paisajes”, p. 184.

²⁰ CORNEJO CANCINO, Tomás. “Manuel Rodríguez y el húsar en el cine: un discurso histórico sin historiadores”. En: *Universum*, vol. 27, n. 2, 2012, p. 46. Hay un fragmento de Martín Rodríguez en *Imágenes del centenario, 1903-1933*, tomo II. DVD

²¹ MOUESCA, *op. cit.*, p. 20.

²² Pedro Sienna (Pedro Pérez Cordero, 1893-1972). “Célebre y popular actor teatral [...] es uno de los más grandes pioneros del cine chileno y el más importante realizador del cine mudo [...] Su película *El Húsar de la muerte* [...] ha llegado a ser considerada como un ‘clásico’ de la primera época del cine nacional. Poeta, dramaturgo, periodista, crítico de arte y actor teatral [...] ha publicado diversos libros como *Huecos en la sombra*, *La caverna de los murciélagos*, *Recuerdos del soldado desconocido* y *Memorias de la vida del teatro*” (JARA DONOSO, Eliana. *Cine mudo chileno*. Santiago: CENECA, 1994, pp. 195-96). Sobre Gustavo Bussenius, director de fotografía de ambas cintas mencionadas en este estudio, véase <<http://cinechile.cl/persona-4531>> [Acceso: 28 de octubre de 2018].

²³ MOUESCA, *op. cit.*, p. 19.

²⁴ “4 teatros, *El húsar de la muerte*” *Diario Ilustrado*, 24 de noviembre de 1925. Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-471>> y *El Mercurio*, Santiago, sábado 19 de diciembre de 1925. Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-509>>. [Acceso: 30 de octubre de 2018].

época documentados prolijamente en los archivos”.²⁵ Los comentaristas enfatizaban, “cada actor fue cuidadosamente elegido para que hasta su físico correspondiera exactamente al personaje histórico que decía encarnar. Se buscaron con tesón armas, utensilios y trajes de época, preparándose lo que faltaba sin reparar en gastos”.²⁶ Las referencias al carisma del héroe son recurrentes, “Pedro Sienna, al protagonizar en su admirable película al inmortal guerrillero de la Independencia, nos ha presentado, con sus caracteres más vívidos y palpitantes, escenas de la vida de este gran patriota que después de un siglo, apenas nos parece legendario.”²⁷



Dolores Anziani (Carmen) y Pedro Sienna (Manuel Rodríguez) en *El húsar de la muerte*

²⁵ *El Mercurio*, Santiago, martes 24 de noviembre de 1925. Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-516>>. [Acceso: 9 de noviembre de 2018].

²⁶ *El Mercurio*, Santiago, jueves 19 de noviembre de 1925. Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-422>>. [Acceso: 30 de octubre de 2018].

²⁷ *La Nación*, Santiago, viernes 11 de diciembre de 1925. Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-4042/6>>. [Acceso: 30 de octubre de 2018].

El Manuel Rodríguez histórico interactuaba con ricos y pobres, pero la versión de Sienna agrega dos personajes ficticios: el Huacho Pelao, un niño y, por ende, actor no profesional representa a los marginados y Carmen (Clara Werther),²⁸ la hija del Marqués de Aguirre, fundamento del amor romántico.



El húsar de la muerte (Pedro Sienna, 1925)

²⁸ Según MUÑOZ, Ernesto y Darío Burotto. *Filmografía del cine chileno*. Santiago: Ediciones Museo de Arte Contemporáneo, 1998, p. 61, no se trata de Clara Werther sino de Dolores Anziani, sin embargo, ese es el nombre que aparece en los créditos de la película.

En términos estéticos, el dato biográfico de los disfraces de Manuel Rodríguez da lugar a la comedia, ya que se muestran las imágenes con las que el General San Bruno concebiría al guerrillero, a la vez que se refleja el tema de “la conversión revolucionaria”, lo cual “le confiere un interés perdurable [a la cinta] en la medida de que el espectador aún pueda proyectar un ánimo similar de rebeldía ante el poder político, social o económico de su propio presente”.²⁹ Finalmente, los recursos técnicos tales como “el iris y la mascarilla, con su función de marcar y auxiliar las transiciones” eran moneda corriente.³⁰ En realidad, la cinta parece haberse filmado con una cámara puesta en posición central, aunque a veces la profundidad de campo de la visión panorámica se acompaña de paneos (hacia la derecha) y aun de close-ups. La representación de las historias intercaladas incluye la de los desmanes de los realistas —tales como forzar a las mujeres de los campesinos y quemarles sus ranchos— utilizados por Manuel Rodríguez para convencer a los hombres de que lo sigan. Como se ha comentado, son interesantes las secciones que describen los procesos psíquicos del Huacho Pealo, es decir, el deseo de darle su merecido al General San Bruno después de haberlo pateado al encontrarlo jugando a ser el comandante de los insurgentes³¹ y el presagio que anuncia el plan de apropiarse de la corneta antes de llevarlo a cabo.

Canta y no llores corazón: o el precio de una honra

Otra de las 16 películas chilenas estrenadas entre “1915 y en 1925 [...] cifra no alcanzada en el país en todo el siglo XX”,³² dirigida por el actor español Juan Pérez Berrocal,

²⁹ RUFINELLI, *op. cit.*, pp. 53-54.

³⁰ *Ibid.*, pp. 58-59. Refiriéndose a la versión restaurada en 1996, Rufinelli menciona el fundido y la sobreimpresión, que se observan al final con la imagen de Manuel Rodríguez sobre el desfile militar y la leyenda alusiva a la perduración de su memoria. Sin embargo, la versión de la Cineteca de Chile de 1925 no incluye dicha sobreimpresión.

³¹ *Ibid.*, p. 54.

³² “A mediados de la década del 20 y bajo la hegemonía del cine hollywoodense cambia el panorama, con la llegada de distribuidoras tales como Paramount o Metro Goldwyn-Mayer; y a fines de la misma declina (...) a causa de la crisis económica nacional y mundial”, la película tuvo su preestreno el 23 de diciembre de 1925 en el Teatro Rialto de Concepción, para ser estrenada oficialmente el 28 de diciembre del mismo año en el Teatro Victoria de Santiago. El filme fue bien recibido tanto en

quien también oficia como guionista y protagonista, *Canta* fue realizada en Concepción. De acuerdo con el argumento oficial:

Fresia es una joven hermosa e inocente que vive junto a su anciano padre y su hermano en una rica hacienda del sur de Chile. Fresia al conocer al hijo del dueño de la hacienda se enamorará de él, ignorando no sólo que el padre de éste se hizo rico quitándole la fortuna al padre de ella, sino que también que su nuevo amor sólo la verá como otra conquista pasajera, lo que dará la oportunidad a su hermano para recuperar la honra de la familia.³³



Canta y no llores corazón (Juan Pérez Berrocal 1925)

Sin embargo, en la cinta *Fresia* (Clara del Castillo) es la hermana de Juan René (Juan Pérez Berrocal), quienes viven con sus padres y otros trabajadores rurales en un

Santiago como en Concepción, donde se estrenó el 11 de febrero de 1926. BONGERS, Wolfgang, María José Torrealba y Ximena Vergara (eds.). *Archivos iletrados: escritos sobre cine en Chile 1908-1940*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011, pp. 101-02

³³ El argumento se halla en <<http://cinechileno.wordpress.com/2008/10/22/canta-y-no-llores-corazon/>>

fundo que perteneciera al padre de Esther (Anita Giraudo), cuya adicción al juego y a la vida fácil hacen que sea víctima de Fernando Lagos (José Domench), el sirviente resentido, quien instrumenta su ruina tanto mediante préstamos con interés de usura como a través del robo de ganado, ocasionando indirectamente su suicidio al verse en la bancarrota. La diégesis se abre con la visita de Fernando y su hijo Jorge (Tom McKey), convocados por Don Samuel (Pedro Eguiluz), el abuelo de Esther, quien pide otro préstamo para hipotecar su palacete. Mientras tanto, tras leer un libro de autoayuda Juan René prueba fortuna en la ciudad.³⁴ Al despedirse Esther le pide que “vuelva pronto,” lo que lleva a un peón a comentar, “Me convidarís pal casorio...” pero Juan René le advierte: “—No digas disparates! La Señorita Esther y yo estamos muy distantes. Yo la quiero [...] Como a una hermana. Sólo así puedo quererla mientras no cambie el mundo”.³⁵

Aunque la vida urbana es dura, Juan René triunfa tal como lo señala el cartón, “la prosperidad acompañó al hijo de las praderas transformándolo en jefe de talleres de un diario importante”. Su buen corazón es evidente al hacerse cargo de Lalito (Juanito Pérez), un huerfanito que le sirve de lazarillo a un ciego, ante la muerte de este. Mientras tanto Jorge, el hijo de Fernando, quien ya se ha apropiado del fundo, comienza una relación con Fresia, lo cual entristece a Víctor (Alberto Sealls), un trabajador rural. Tres años más tarde, Juan René regresa al fundo acompañado por Lalito y se encuentra con Esther en el preciso momento en que Fernando le ofrece a su abuelo cancelar la deuda si Esther se casa con Jorge. Tiempo después, Jorge consuela a Fresia, “Yo me caso con Esther, pero qué me importa esa boda? Yo seguiré queriéndote. Tengo bastante dinero para que no te preocupes por nada”. Cuando Fresia le dice que lo odia, Jorge la golpea, lo cual lleva a un enfrentamiento mortal entre Jorge y Juan René.

Tal como en *El Húsar*, en *Canta* la noción de autenticidad surgiría de la filmación en locación.³⁶ La cinta se ambienta en el Sur de Chile, entre el fundo que representa lo

³⁴ El autor del libro de autoayuda sería un extranjero, Orison Swett Manz.

³⁵ VILLARROEL en “*Canta*”, incluye imágenes coloreadas de la cinta.

³⁶ “Los paisajes de esta cinta, que son hermosísimos y que acusan un trabajo artístico encomiable, constituyen una verdadera novedad en el trabajo fotográfico y, por otra parte, son una revelación de la

rural y la ciudad de Concepción. Predominan las tomas de exteriores, desde el contraste inicial entre el impacto causado por el palacete y el elevado puente por el que pasa el tren, símbolo de modernidad y progreso. La vida de los peones en el campo se contraponen a las escenas urbanas: la estación del ferrocarril, calles, plazas, parques, carreras de caballos y un baile en Concepción. El ferrocarril une el campo a la ciudad. En cuanto a la estética, tal como en *El húsar*, la mayor parte de *Canta* se filma con una cámara fija y las transiciones se suceden por iris. Asimismo, se muestran escenas breves para describir los pensamientos de los protagonistas, tal como en el caso de Fresia al tratar de imaginarse a Jorge con “otra”, ya que en el cuadrante inferior izquierdo se presenta una breve escena en la que Jorge se ve acompañado por una mujer, vista de espaldas. Además, la escena en que Fernando le cuenta al hijo la manera en que se ha apropiado del fundo se proyecta mediante un flashback. Asimismo, el trauma del latigazo con que el padre de Esther le cruza la cara a Fernando se remarca mediante la repetición del *flashback*. En *Canta* el suspenso se incrementa hacia el final. Efectivamente, Pérez Berrocal presenta un *extreme close-up* de los enfurecidos ojos de Juan René al percibir que Jorge ha golpeado a Fresia y desde ese momento crece la tensión. Aunque herido de bala y por la espalda Juan René persigue a Jorge. La pelea en el puente del Malleco, filmada ante la inminencia del paso del tren, se representa con un sofisticado montaje de veinte planos en tres minutos, lo cual hace que para esta espectadora el final se perciba como aún más reaccionario.³⁷

Melodrama

Melodrama, derivado del griego *melos* o música, es un término utilizado para designar producciones teatrales del siglo XIX con números musicales intercalados, cuyo

hermosura de nuestro suelo, al cual los extranjeros constantemente prodigan su entusiasmo” (*La Nación*, Santiago, martes 29 de diciembre de 1925. Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-504>> [Acceso: 10 de noviembre de 2018]; “Los paisajes y las fotografías de esta película que se llama *Canta y no llores, corazón*, son un nuevo triunfo de la labor técnica de la Andes Film”. En: *Anuario de La Nación*, 1926 Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-38>>. [Acceso: 10 de noviembre de 2018].

³⁷ Sobre la escena en el puente ver GODOY QUEZADA, Mario. *Revista Ecran*, n. 1862, 11 de octubre de 1965, Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-1441>>. [Acceso: 28 de octubre de 2018]. Tengo que admitir que la primera vez que visioné la cinta pensé que faltarían partes porque no podía dar crédito al final.

acompañamiento orquestal enfatizaba el clímax emocional. Sin embargo, hacia mediados del siglo XIX el melodrama se asociaría menos con música y más con acciones espectaculares, improbables, jugadas del destino, rescates a último momento, emociones intensas (tales como dolor, rabia, dulzura, resignación) y vívidos conflictos entre personajes que culminan con el triunfo de la virtud sobre el mal (moral o social).³⁸ Asimismo, dos de los géneros populares en la época de la revolución francesa: el “*vaudeville*: comedia con canciones intercaladas” y el melodrama, “trama de acción seria y trágica” con números musicales intercalados, reaparecen en las películas para reír o llorar de la cinematografía latinoamericana. Otro antecedente del melodrama moderno es la comedia *larmoyante*, basada en “una sensiblería conservadora y con preocupaciones moralizantes” que aseguraba “el premio a la virtud”.³⁹

En términos formales, “las semejanzas en la forma de exposición [...] entre película y melodrama” incluyen: “tensión en aumento y rapidez de acción” y “juego con tiempo-espacio” que constituyen la “raíz de la sintaxis cinematográfica”.⁴⁰ Asimismo, ambas formas comparten la “continuidad temporal y de acción, sin perder cierta sensación de movimiento espacial” y especialmente “la ilusión de realidad”.⁴¹ Otra cualidad del melodrama, que surge de la poética aristotélica y radica en la demostración del carácter del personaje a través de sus acciones, explica “la falta de matices psicológicos en la construcción de los personajes [...] y en la cantidad de obstáculos –generadores de acciones en la estructura dramática– que padecen para que quede explícita la idea del triunfo del bien sobre el mal”.⁴² Es decir, que en vez de una correspondencia psicológica con la experiencia individual, la importancia del melodrama radica en la creación del mito.⁴³ La catarsis aristotélica que permite la

³⁸ SADLIER, Darlene. *Latin American Melodrama*. Urbana: University of Illinois Press, 2009. p. 2. La traducción es mía. OROZ, Silvia. *Melodrama: El cine de lágrimas de América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 21-22.

³⁹ OROZ, *Ibid.*, p. 23. Itálicas en el original.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 29

⁴¹ *Ibid.*, pp. 29-30.

⁴² *Ibid.*, p. 36.

⁴³ ELSAESSER, Thomas. “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”. En: Grant, Keith. *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, 2012, p. 167. Griffith siempre

identificación del espectador es esencial en el melodrama. Asimismo, “el *fatum*—azar manejado malignamente por los dioses” que permite aceptar “causalidades inverosímiles, posibles e imposibles” en la tragedia, se vuelve fatalismo en el melodrama y “juguete del destino” en el cine latinoamericano. En resumidas cuentas, como macro-género, el discurso temático del melodrama es “la desdicha” y sus rasgos formales, “la hipersensibilidad y el esquematismo”.⁴⁴

Melodrama en *El Húsar de la muerte*

La crítica contemporánea más radical se relaciona con las características del suspenso resultantes de los altibajos de la acción, que vinculan la cinta con el género del melodrama:

No tiene propiamente intriga, una acción central; lo que le presta unidad es la figura descollante y absorbente [sic] de Manuel Rodríguez, el héroe que traspasa un poco los límites de lo maravilloso. Y en torno a él se suceden las anécdotas, las aventuras rápidas, las bromas arriesgadas y audaces, una serie de emboscadas, equivocaciones y golpes de mano felices que mantienen el interés y la sonrisa.⁴⁵

El éxito de la cinta se atribuyó a los típicos protagonistas del melodrama, “el héroe, el villano, la amada, los amigos del héroe y [al] sinnúmero de peripecias por las que atraviesan”.⁴⁶ Asimismo, típico del melodrama es el esquema binario entre patriotas y españoles, representado en términos morales y de clase social; es decir buenos y pobres versus malos y ricos respectivamente, que se expresa además en términos de la dualidad campo-ciudad. Además, en *El Húsar* las escenas de suspenso se

emplea los mismos dispositivos dramáticos y las mismas técnicas cinematográficas. Sin embargo crea melodramas socialmente comprometidos en *Intolerance*, *Way Down East*, y *Broken Blossoms*, mientras que en *Birth of a Nation* y *Orphans of a Storm* los efectos melodramáticos permiten transferir un mensaje político a un plano personal, es decir, Griffith desplaza conflictos ideológicos a situaciones altamente emotivas en el seno de la familia (ELSAESSER, *op. cit.*, pp. 169-70).

⁴⁴ OROZ, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁵ *Revista Zig Zag*, Santiago, n. 1087, 19 de diciembre de 1925. Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-420>>. [Acceso: 28 de octubre de 2018].

⁴⁶ CORNEJO, *op. cit.*, pp. 51-52.

encuentran intercaladas a través de la película, ya que los guerrilleros son perseguidos por los realistas constantemente. Y el suspenso llega a su clímax cuando el traidor está por apuñalar a Manuel Rodríguez. Sin embargo, la representación de “la lucha independentista como una guerra entre ricos y pobres” sería una lectura anacrónica.⁴⁷

Melodrama en *Canta y no llores, corazón*

Como melodrama, *Canta* se articula ostensiblemente en función de la honra, como lo anuncia el cartón, “—Hombres! No deshojéis las flores del ageno jardín, si queréis que el vuestro conserve su lozanía”. Este tema tradicional, que se remonta al *Mío Cid*, se enfatiza mediante la intervención de Juan René, quien salva a una adolescente al enfrentarse a los dos muchachos que se la llevaban por la fuerza. A despecho de la agencialidad de Fresia, “Miserable! Las mujeres como yo, *dan* la honra, no la venden!”, Juan René defiende la honra de su hermana y, en última instancia, también la de Esther, al evitar que se entregue a Jorge para mantener su condición social. Efectivamente, *Canta* responde a la estructura del melodrama, como bien se infiere del subtítulo.⁴⁸ Asimismo, tal como lo demuestran los siguientes textos, la recepción

⁴⁷ Actualmente se cree “que la coyuntura abierta en 1810 fue un conflicto intra-elitario con caracteres de enfrentamiento civil”. No obstante, “la participación de los sectores populares, y en particular del “bajo pueblo”, está siendo re-evaluada por los historiadores” [quienes intentan dilucidar] si las clases subordinadas fueron algo más que simple tropa movilizada a la fuerza por sus patrones, carne de cañón obligada de un enfrentamiento ajeno” [o si] tal vez sí generaron una conciencia de las implicaciones de esa lucha, aunque desde una perspectiva distinta” CORNEJO, *op. cit.*, pp. 52-53.

⁴⁸ Juan Pérez Berrocal (1898-1988) “realizador, argumentista y actor [...] nació en Málaga y a los diez años se radica en Chile. De origen humilde, se entrega desde muy joven a una intensa formación autodidacta que le llevará a manifestar con el tiempo una profunda vocación por el teatro... En el cine deba como intérprete en Manuel Rodríguez (1920). En 1925 debuta como director en *Canta y no llores corazón*... Ha sido libretista y actor radial, periodista, director y empresario teatral, profesor de actuación y director de noticieros...En 1982 publicó en Lima sus memorias, *Mi vida y el teatro, 1912-1981*” (JARA DONOSO, *Cine mudo*, p. 193). Su labor cinematográfica, incluye *Destino* (1926), *Vergüenza* (1928) y *Hombres del sur* (1939) en los que oficia de director y protagonista de los filmes. En *Una canción de amor* (1930), la cual dirige, pero no protagoniza, fracasa al intentar sincronizar el sonido. Lamentablemente los filmes de Pérez Berrocal permanecen perdidos, destino que también hubiese tenido *Canta y no llores corazón* si no hubiese sido por el trabajo de un grupo de audiovisualistas integrado por Rodrigo Sáez, Francisco Inostroza y Marcia Orellana se dieron a la tarea de investigar

crítica contemporánea enfatizó el tema de la honra y lo aunó a la pasión, típica del melodrama, “se trata un tema sencillo y de grandes recursos dramáticos, como son la honra de la mujer, nos muestra el lado flaco del corazón humano cuando quiere de corazón y cuando es capaz así como de hacer los bienes más grandes, así también es capaz de las más grandes venganzas”;⁴⁹ “[E]sta película tiene momentos llenos de emoción y ternura, pues refiere la historia... de siempre! La traición, el engaño, producto de la ignorancia de las jovencitas y es una buena lección que se debe aprovechar”.⁵⁰ “El tema bien estudiado que trata de uno de los más delicados problemas del bello sexo, está llevado livianamente y con sinceridad donde se conoce que el autor es un psicólogo del alma femenina, pues ha estudiado con detención los diferentes estados del corazón femenino para sacar de él una concepción definida”.⁵¹ Efectivamente, 75 años más tarde, la crítica reivindica los aspectos melodramáticos:

Las categorías morales son drásticas, los contrastes sociales son profundos y las esperanzas de felicidad casi nulas[...].Lo que la hace resistente es justamente su identificación con el género al que sirve: cambios de fortuna, pobres que se vuelven ricos y ricos que se vuelven pobres; amores contrariados; ciegos con huerfanitos destinados a seguir huerfanitos y finalmente un enfrentamiento dramático en lo alto del viaducto del Malleco, que es lo mejor de toda la trama. Tal contundencia en sus materiales hace que la película resulte interesante por su desmesura.⁵²

Tal como *El húsar, Canta* es un melodrama, lo cual es típico de los momentos de crisis social e ideológica.⁵³ Asimismo, refiriéndose a las mediaciones de las radionovelas en el

y hallar el filme, que encontraron en una bodega del Teatro Concepción. Ossandón contextualiza los rostros del primer cine en Chile.

⁴⁹ *El Mercurio*, Santiago, lunes 28 de diciembre de 1925. Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-428-2/8>>. [Acceso: 28 de octubre de 2018].

⁵⁰ *El Mercurio*, Santiago, miércoles 16 de diciembre de 1925. Disponible en: <http://cinechile.cl/archivo-427-2/6>. [Acceso: 28 de octubre de 2018].

⁵¹ *La Nación*, Santiago, martes 29 de diciembre de 1925. Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-504-3/6>>. [Acceso: 28 de octubre de 2018].

⁵² MEIGGS, Vera. “Canta y no llores, corazón, Juan Pérez Berrocal”, 25 de mayo de 2010. Disponible en: <<http://cinechile.cl/crit&estud-89-2/6>>. [Acceso: 28 de octubre de 2018].

⁵³ JARA DONOSO, *Cine mudo chileno* menciona que el melodrama era “el género favorito de Pérez Berrocal” p. 113. ELSAESSER, p. 435.

contexto latinoamericano, Jesús Martín Barbero sitúa al melodrama “en el vértice mismo del proceso que lleva de lo popular a lo masivo”,⁵⁴ lo cual explica la “correspondencia entre figura corporal y tipo moral”; a su vez la “estilización metonímica ... remite a la fuerte codificación que las figuras y los gestos corporales tienen en la cultura popular [por lo que la] actuación ... recoge y refuerza la complicidad [de clase y de cultura] con el público”.⁵⁵ Anacrónicamente, ambas cintas incluyen a los cuatro personajes principales que Martín-Barbero identifica en los melodramas, es decir el traidor, la víctima, el justiciero y el bobo.⁵⁶ En *El húsar* el traidor, o perseguidor, o agresor se desplaza desde el jefe de los realistas, el General San Bruno, hacia el traidor que se concentra con los rebeldes y finalmente lleva a la emboscada que le cuesta la vida a Manuel Rodríguez, ordenada por una figura ausente, irónicamente la del patriota Bernardo O’Higgins. En *Canta* la figura del traidor se proyecta en el personaje del sirviente resentido, Fernando Lagos y se continúa con su hijo, Jorge. En *El húsar* la víctima es Clara debido a que el asesinato del héroe no permite consumar la unión amorosa y en última instancia el pueblo, quien pierde a su líder. En *Canta* las víctimas son generalmente las mujeres, desde la adolescente que iba a ser violada, a Fresia y a Esther, y en todos los casos se trata de salvaguardar la honra. Tal como en el cine de Hollywood, en ambas películas las víctimas no son demasiado hermosas, pero deben transmitir una sensación de vulnerabilidad.⁵⁷ El justiciero es sin lugar a dudas Martín Rodríguez en *El húsar* y Juan René en *Canta*. El papel del bobo, del payaso quien activa lo cómico está en manos del Huacho Pelao en *El húsar* y del campesino en *Canta*, quien a pesar de su pereza reparte consejos que difunden la doxa, por ejemplo, al ver a Fresia regresar llorando de su encuentro con Jorge dice, “Me tinca que el hijo del patrón es ave de mal agüero y no tiene naita de buenas intenciones con Fresia”.

⁵⁴ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 5a ed., 2003, p. 153.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 155.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 158-160. Efectivamente, una reseña aparecida en *Zig-Zag*, el 24 de octubre de 1925, señala que los ingredientes básicos de las películas nacionales son, la vampiresa, el héroe, el villano, la abuela, el perro fiel, el padre y la heroína (BONGERS, *op. cit.*, p. 131).

⁵⁷ GREEN, Philip. *Cracks in the Pedestal: Ideology and Gender in Hollywood*. Amherst: University of Massachusetts Press., 1998, p. 50.



Canta y no llores corazón (Juan Pérez Berrocal 1925)

Lucha de clase

A fin de discutir el posible anacronismo de la representación de una lucha de clases en la época de Manuel Rodríguez, cabe recordar que “en un país en el que el ochenta por ciento de su clase dirigente vivía del campo o de las operaciones de la tierra” había tres estratos fundamentales: el criollo, el liberal y el pueblo. El criollo “pedía liberación económica para la salida al exterior de sus productos agrícolas y mineros, solicitaba una mayor participación en la vida pública [y] una injerencia más directa en los negocios administrativos del sistema colonial”; los liberales “habían viajado por Europa [y] tenían una formación jurídica emancipada”, es decir gente como los O’Higgins y los Carrera habían captado “las afirmaciones de la Enciclopedia, los postulados de los filósofos franceses, los principios de la Constitución de los Estados

Unidos, [y] las ideas básicas de la revolución de 1789”.⁵⁸ Finalmente, aunque la masa habría sido “indiferente en [la] primera etapa de la lucha” siguiendo al patrón en el campo y a las autoridades en la ciudad, la restauración realista habría provocado su indignación.⁵⁹ La participación de los subalternos en la lucha por la independencia es un tema candente que a mi ver rechaza hipótesis generalizantes.

Pasemos entonces a una rápida revista a la situación social del momento. En Chile la burguesía criolla de origen español y carácter rural tuvo en las encomiendas una base feudal y aristocrática, conocida por su “una aversión por el trabajo manual y los oficios artesanos”.⁶⁰ Sin embargo, se dedica a la política y, hacia fines del siglo XIX, la burguesía parlamentaria de extracción rural se ve engrosada con sectores provenientes de la minería, del comercio, del comercio exterior y de la banca. Mientras que la llegada de colonos engrosa las clases medias, la sobreestimación de la riqueza lleva a la plutocracia de la *belle époque* entre 1906 y 1912.⁶¹ La hegemonía de la clase dominante se extiende por ochenta años. El proyecto oligárquico se elabora de 1850 a 1880, se consolida de 1880 a 1914, y se desmorona de 1914 a 1930 sin desaparecer como clase. Aunque la identidad nacional se articula en contraposición a la modernidad y al cosmopolitismo, “las producciones documentales, principalmente las actualidades, representarán a la oligarquía y sus prácticas sociales”.⁶²

Por otro lado, la lucha por la libertad de la revolución de 1891 incluye la destrucción del autoritarismo, la secularización de las instituciones y la consolidación del parlamentarismo, incluyendo la libertad electoral. Los trabajadores urbanos crean asociaciones mutualistas, sociedades cooperativas y organizaciones sociales para protegerse en caso de enfermedades, accidentes o muerte. Hacia 1900 había más de

⁵⁸ FELÍU CRUZ, Guillermo. “Un esquema de la evolución social en Chile en el s. XIX”. En: *Atenea*, n. 481-482, 2000, p. 281.

⁵⁹ “Las extorsiones producidas a la alta clase, los crímenes y vejaciones en ella, concluyeron por indignar a la clase de abajo, a la servidumbre, a esa jeraquía social mansa y humilde, que debía a sus amos, la mayoría de las veces, protección y gratitud”. *Ibid.*, pp. 282-83.

⁶⁰ HEISE G., Julio. *Historia de Chile: El período parlamentario 1861-1925*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1974, pp. 158-62

⁶¹ *Ibid.*, pp. 163-64.

⁶² VILLARROEL, *Poder*, p. 106.

doscientas organizaciones y para 1925, más de setecientas. Sin embargo, sistemáticamente se mantenía al peón en un ciclo de dependencia [semi-esclavitud] económica mediante el pago por medio de fichas o vales que permitía estafarlo al manipular los precios en las pulperías de los latifundios y las grandes compañías de las pampas salitreras.⁶³ Como reacción ante las terribles condiciones, en 1909 se crea la Federación Obreros de Chile y, tres años más tarde, Luis Emilio Recabarren funda el Partido Obrero Socialista.⁶⁴ La concentración de obreros en torno a la explotación del salitre⁶⁵ y del cobre en el norte y del carbón en el sur llevan al nacimiento del obrero industrial, proletario,⁶⁶ que declara la primera huelga nacional en 1890.⁶⁷ Las huelgas portuarias sacuden a Valparaíso en 1903 y se suceden las “violentas represiones” de quienes se declaran en huelga,⁶⁸ desde los obreros del salitre en Taraparacá a la masacre de la Escuela de Santa María de Iquique en 1907, seguidas por la represión en Puerto Natales en 1919 y culminando con la de los miembros de la Asociación obrera de los trabajadores industriales del mundo en 1920. Las leyes sociales promulgadas en septiembre de 1924 establecen “el contrato de trabajo de ocho horas y la protección del trabajo de mujeres y niños; seguro obrero, organización de sindicatos, derecho a huelga, accidentes de trabajo [es decir] una política clara favorable al sector obrero en lo referente a la cuestión social.”⁶⁹ La centralidad del movimiento obrero se vislumbra en *Los Funerales de Recabarren* (Chile, 1924).⁷⁰ En resumidas cuentas, ése sería el contexto de lucha de clase que se integra como contenido latente, a *El húsar de la muerte*, ya que Sienna sugiere la construcción de la patria en base a “vínculos sociales horizontales en un universo donde el contacto personal y el reconocimiento serían posibles” en el momento en que “Rodríguez

⁶³ RADA, Ramón. *Chile: historia del futuro. La bandada de cisnes negros*. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 2014, p. 120.

⁶⁴ RECTOR, John L. *The History of Chile*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2003, pp. 119-20.

⁶⁵ Sobre las precarias condiciones de vida en la pampa salitrera, véase GONZÁLEZ, Sergio. “El mundo de las casas de lata. La vida en la pampa salitrera”. En: Segredo, Rafael y Cristián Gazmuri (eds.). *Historia de la vida privada en Chile*, Tomo II. Santiago de Chile: Ediciones Aguilar, 2005. pp. 186-213.

⁶⁶ HEISE, *op. cit.*, p. 404.

⁶⁷ RECTOR, *op. cit.* p. 120.

⁶⁸ GALDÁMES, Luis. *Estudio de la historia de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1911, p 484.

⁶⁹ VILLARROEL, *Poder*, p. 220.

⁷⁰ Sobre *Los Funerales de Recabarren* véase VILLARROEL, *Poder*, pp. 218-226.

encara a un soldado en la puerta del cuartel realista y lo convence de pasarse al otro bando. “Yo te conozco, —le dice— tú eres Pancho Rojas, hijo del Viejo Rojas y de la Pancha de Rojas, un chileno como yo”.⁷¹ Entonces, si en 1925 “los historiadores [...], no consideraron a las clases populares como sujetos históricos”, su inclusión sugiere “contenidos latentes” de la realidad social en la que está inmerso el equipo que realiza una película, lo cual apunta a la lucha de clases, es decir la “cuestión social” de comienzos del siglo XX.⁷²

Tal como lo menciona Phillip Green, el discurso ideológico que nos prepara para los roles sociales que vamos a instanciar escamotea la sospecha del condicionamiento. Es así que el estilo de Hollywood radica en la “ideología de lo visible como evidencia de verdad” lo cual, de acuerdo a la teoría clásica del cine, se refuerza con la aparente ausencia de un lugar de enunciación, llevando a la identificación (vicaria) del espectador con el punto de vista de la cámara y la consecuente sutura a dicha ideología.⁷³ Por consiguiente, las películas que adhieren a los géneros cinematográficos se convierten en testimonios ritualizados de la ideología dominante que, en el caso del melodrama, tiende a reducir la historia a problemas emocionales de los personajes que enfrentan tensiones familiares o domésticas.⁷⁴ Es así que mientras Clara traiciona la memoria de su padre y su clase al enamorarse de Manuel Rodríguez, Esther se dispone a casarse con Jorge a fin de solventar la deuda paterna, que la ha dejado junto a su abuelo, en la bancarrota.

El espacio está claramente delimitado en términos de clase social tanto en *El húsar* como en *Canta*. Es así que Esther lee o juega al tenis y acompaña a su abuelo a caminar por los jardines a pesar de estar al borde de ruina. De acuerdo a las convenciones de la época, la única opción que contempla para mantenerse en su situación y, de paso, evitar el sufrimiento de su abuelo es casarse con Jorge.

⁷¹ CORNEJO, *op. cit.*, p. 53.

⁷² CORNEJO, *op. cit.*, p. 53.

⁷³ GREEN, *op. cit.*, pp. 16-18. Desde otro punto de vista, el mismo procedimiento se da en el mito de Roland Barthes, es decir, el principio que naturaliza la historia, p. 129.

⁷⁴ GRANT, Barry Keith. *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London: Wallflower, 2007, pp. 33, 75-76.

Efectivamente, “entre los rasgos distintivos de la afectividad amorosa en la sociedad tradicional está su marcada dependencia con las condiciones materiales que la articulaban”.⁷⁵ Por el otro lado Fresia infantilizada y definida como “chascona”, tiene la misión de mantenerse virgen durante la ausencia de su hermano, quien la conmina, “cuando yo vuelva, Fresia quiero encontrar en ti la misma muchacha que dejo ahora”. Por su condición social, limitada a las tareas domésticas tales como buscar leña y cocinar, Fresia solo puede aspirar a casarse con Víctor. Es decir, que tal como en Hollywood, el desarrollo del argumento se basa en el intercambio de mujeres realizado pacífica o competitivamente por los hombres.⁷⁶



Canta y no llores corazón (Juan Pérez Berrocal 1925)

⁷⁵ SEGREDO, Rafael y Cristián Gazmuri. *Historia de la vida privada en Chile*. Tomo II. *El Chile moderno de 1840 a 1925*. Santiago: Taurus, 2005, p. 63. “[La] estrecha relación entre las condiciones de vida de las personas y el desarrollo de su capacidad de amar, [llevaron a] que [...] en la élite el interés de las familias prim[ara] sobre la opción amorosa de los hijos”.

⁷⁶ GREEN, *op. cit.*, p. 67.

Recordemos que la doble función de la ideología, interpelar al sujeto y someterlo como Sujeto, se reproduce con los medios ideológicos del estado y, en este caso, con el cine, que constituye una manera de educar al ciudadano.⁷⁷ En términos ideológicos ambas cintas proyectan una lucha de clase, pero en última instancia la escamotean mediante un final funcional para la clase dominante. Esto se ve en *El húsar* debido a que la muerte del protagonista implica el fin del verdadero intento revolucionario y en *Canta* se naturaliza la explotación con la preservación de la figura del patrón protector. Efectivamente, en *Canta* la hegemonía se reproduce en base a los aparatos ideológicos del Estado, tales como discurso religioso, que perpetúa el fatalismo mediante el comentario que hace Samuel sobre Fernando y su hijo, “Dios es muy justo y sabrá darles el castigo que se merecen”. El discurso legal perpetúa el *status quo*, “no tenemos pruebas que descubran sus picardías”. Aunque tanto Esther como Juan René y Fresia tienen acceso a la educación, el camino al progreso está mediado por el patriarcado. Así, mientras Juan René viaja a la ciudad para realizar la propuesta articulada por el libro de autoayuda “puede el que cree que puede”, para Fresia la ideología del progreso proyectada por los medios se restringe a la moda de la ciudad, que la interpela mediante la foto de una mujer de pelo corto conduciendo un auto. De igual manera, la inmovilidad de Esther solo se fractura al jugar al tenis. Y en ambos casos, la aspiración a mantener el orden social se basa en las posibilidades ofrecidas por los hombres.

El dialogismo permea la conciencia de clase. En *Canta* la queja de los peones acerca del calor, “el sol quema como recaballo” y “tengo la camisa pegá a la carne” se disuelve en una nota cómica, “¿querís que le la espegue yo?”. Asimismo, al consolar a Víctor sobre la preferencia de Fresia por Jorge, el huaso perezoso señala, “La galla a quien vos querís pica más alto. La suerte de los jutres!”⁷⁸ Se llevan la mejor presa y a uno le dejan el puro cogote”, lo cual lleva a la restauración del orden social, haciéndose eco del comentario anterior de Juan René sobre [su amor imposible por] Esther. La ideología burguesa articulada en términos de progreso material se subvierte al ser

⁷⁷ ALTHUSSER, Louis. “Ideology and the State”. En: *Lenin and Philosophy*. Londres: NLB, 1971, p. 168.

⁷⁸ Jutres, de uso en el medio campesino, futre mal dicho; patrón o persona de condición superior.

afectada por cuestiones morales.⁷⁹ Fernando, quien adquiere poder económico mediante la usura admite, “el lujo y las condiciones de aquella gente me cegaron,” lo cual apoya el sentido más vulgar del ideograma del *ressentiment* que, desde un punto de vista psicológico y no-materialista, define la envidia destructiva que sienten los pobres.⁸⁰ Efectivamente, esta envidia destructiva aflora mediante la orden del Padre, ya que Jorge también es víctima porque el mandato “quiero que te apoderes del orgullo aristocrático de esa gente por medio de un matrimonio, para que lo disfruten tus hijos, los que tendrán sangre del sirviente apaleado” afecta su relación con Fresia. Asimismo, y a diferencia del ambiente reaccionario del fundo, en el cual los sirvientes trabajan duro al sol y se mantienen dignamente pero no prosperan, Juan René progresa vertiginosamente al enriquecerse en tres años. Irónicamente, Jorge traiciona a ambos tanto al padre, al incumplir la orden de romper su relación con Fresia, como a ella, quien lo desprecia. Asimismo, al disparar arteramente contra Juan René, Jorge desencadena una serie de acciones que culminan con la muerte de ambos. Es decir, que tal como en *El húsar*, los personajes de *Canta*, se dividen entre buenos y malos. Sin embargo, en lugar de identificarse con su respectiva clase social, en la cinta de Pérez Berrocal los malvados son gente de origen humilde que sale de su condición a través de prácticas moralmente nefastas tales como el robo, ilustrado tanto por la usura como por la sustracción de hacienda. Para una audiencia contemporánea, la restauración del orden social es aún más chocante cuando Juan René ruega a sus padres que lo perdonen por dejarlos en la misma condición, mientras que libera de sus obligaciones financieras a Esther y a su abuelo. Asimismo, al pedirle a Fresia que se sincere con Víctor, y a Víctor que la perdone, Juan René posibilita tanto su unión como su permanencia de clase. Y además, los malos también sufren ya que, aunque Fernando recupera su dinero, es castigado por la pérdida de su único hijo y así de la posibilidad de perpetuarse. En conclusión, la muerte del

⁷⁹ Aunque Spivak lo condene por pensar en lo social en lugar de lo libidinal, Guha dice lo mismo acerca de los grupos dominantes indígenas a nivel regional y local, quienes a pesar de encontrarse en un nivel inferior al de los grupos dominantes—tales como los colonizadores—actuaban en conformidad con los intereses de los primeros en lugar de hacerlo con los propios. Véase SPIVAK, Gayatri. “Can the Subaltern Speak?” En: Nelson, C. and L. Grossberg (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan, 1988, pp. 79-80.

⁸⁰ JAMESON, Frederic. *The Political Unconscious*. New York: Cornell University Press, 1981, pp. 201-202.

protagonista augura el estancamiento, tanto mediante el cambio de figuras políticas en *El húsar* como en el empoderamiento de los latifundistas en *Canta*. A diferencia del primer cine producido en Francia y en los Estados Unidos, que se enfocaba en las preocupaciones de la clase trabajadora, tanto *El Húsar* como *Canta* culminan con la restauración del orden —parte del imaginario chileno desde 1830— perpetúa el tema de la conciliación de la gran familia chilena, clave para entender los llamados a la conciliación, la unidad y el consenso.⁸¹

Referencias bibliográficas

- ALTHUSSER, Louis. "Ideology and the State". En: *Lenin and Philosophy*. Londres: NLB, 1971.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. London: Jonathan Cape, 1972.
- BONGERS, Wolfgang, María José Torrealba y Ximena Vergara, (eds.). *Archivos iletrados: escritos sobre cine en Chile 1908-1940*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011.
- Canta y no llores, corazón*. Disponible en: <<http://cinechileno.wordpress.com/2008/10/22/canta-y-no-llores-corazon/>> [Acceso: junio de 2018].
- CINE CHILE: ENCICLOPEDIA DEL CINE CHILENO. Disponible en: <<http://cinechile.cl/>> [Acceso: noviembre de 2018]
- CORNEJO CANCINO, Tomás. "Manuel Rodríguez y el húsar en el cine: un discurso histórico sin historiadores". En: *Universum*, vol. 27, n. 2, 2012, pp. 45-58.
- ELSAESSER, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama". En: Grant, Keith (ed.). *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, 2012, pp. 433-62.
- FELÍU CRUZ, Guillermo. "Un esquema de la evolución social en Chile en el s. XIX". En: *Atenea*, n. 481-482, 2000, p. 281.
- FERRETT, Luke. *Louis Althusser*. New York: Routledge, 2006.
- GALDÁMES, Luis. *Estudio de la historia de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1911.

⁸¹ CORNEJO, p. 56. Sobre *El húsar de la muerte*, véanse MUESCA (2010) y RUFFINELLI (2004). La autora agradece los excelentes comentarios de los evaluadores anónimos.

- GONZÁLEZ, Sergio. "El mundo de las casas de lata. La vida en la pampa salitrera". En: Segredo, Rafael y Cristián Gazmuri (eds.). *Historia de la vida privada en Chile*. Tomo II. Santiago de Chile: Ediciones Aguilar, 2005. 186-213.
- GRANT, Barry Keith. *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London: Wallflower, 2007.
- GREEN, Philip. *Cracks in the Pedestal: Ideology and Gender in Hollywood*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1998.
- HEISE G., Julio. *Historia de Chile: El período parlamentario 1861-1925*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1974.
- ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932: la conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM, 2015.
- . "La película disociadora y subversiva": el desafío social del cine en Chile, 1907-1930". En: Villarroel, Mónica (ed.). *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago: LOM, 2013, pp. 59-63.
- JAMESON, Frederic. *The Political Unconscious*. New York: Cornell University Press, 1981.
- JARA DONOSO, Eliana. *Cine mudo chileno*. Santiago: CENECA, 1994.
- _____. "Una breve mirada al cine chileno con sus aciertos y descritos". En: *Taller de Letras*, n. 46, 2010, pp. 175-191.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 5a ed., 2003.
- MOUESCA, Jacqueline. "El cine chileno y la historia nacional". En: *Cinémas d'Amérique Latine*, n. 18, 2010, pp. 16-27.
- MUÑOZ, Ernesto y Darío Burotto. *Filmografía del cine chileno*. Santiago, Chile: Ediciones Museo de Arte Contemporáneo, 1998.
- OROZ, Silvia. *Melodrama: El cine de lágrimas de América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- OSSANDÓN, Carlos. "Los mudos rostros del cine en Chile". En: *Aisthesis*, n. 41, 2007, pp. 117-30.
- RADA, Ramón. *Chile: historia del futuro. La bandada de cisnes negros*. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 2014.
- RECTOR, John L. *The History of Chile*. Westport: Greenwood Press, 2003.
- ROSS, Steven J. "The Revolt of the Audience". En: Stokes, Melvyn y Richard Maltby,

- (eds.) *American Movie Audiences: from the turn of the century to the early sound era*. London: British Film Institute, 1999, pp. 92-111.
- _____. "The Visual Politics of Class: Silent Film and the Public Sphere". En: *Film International*, vol. 1, n. 2, 2003, pp. 44-50.
- RUFINELLI, Jorge, "La aventura y la patria: *El húsar de la muerte* (1925) de Pedro Sienna". En: *Aisthesis*, n. 37, 2004, pp. 45-63.
- SADLER, Darlene. *Latin American Melodrama*. Urbana: University of Illinois Press, 2009.
- SEGREDO, Rafael y Cristián Gazmuri. *Historia de la vida privada en Chile*. Tomo II. *El Chile moderno de 1840 a 1925*. Santiago: Taurus, 2005.
- SPIVAK, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?". En: Nelson, Cary y Lawrence Grossberg (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan, 1988, pp. 272-313.
- STUVEN, Ana. "Una aproximación a la cultura política de la élite chilena: concepto y validación del orden social, 1830-1860". En: *Estudios públicos*, n. 66, 1997, pp. 259-311.
- VILLARROEL, Mónica. "*Canta y no llores, corazón (o el precio de una honra)* (Juan Pérez Berrocal 1925, Chile)". En: *Vivomatografías. Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre 2015, pp. 184-191. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/25>> [Acceso: junio de 2018]
- _____. (ed.). *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Mónica Villarroel, ed. Santiago: LOM, 2013.
- _____. "*Incendio* (Carlos del Mudo, Chile, 1926)". En: *Vivomatografías. Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica*, n. 2, 2016, pp. 289-98. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/91>> [Acceso: junio de 2018].
- _____. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano: Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago: LOM, 2017.

Filmografía

Canta y no llores corazón (o el precio de una honra). Dir: Juan Pérez Berrocal. Intérpretes: Tomás Medina, Clara del Castillo, Juan Pérez Berrocal. Concepción, 1925.

El húsar de la muerte. Dir: Pedro Sienna. Intérpretes: Pedro Sienna, Clara Werther, Piet Van Ravenstein. Santiago, Chile, 1925.

Imágenes del centenario 1903-1933. Santiago: Centro Cultural Palacio de la Moneda, Cineteca Nacional de Chile, 2011.

Fecha de recepción: 2 de octubre de 2018

Fecha de aceptación: 15 de noviembre de 2018

Para citar este artículo:

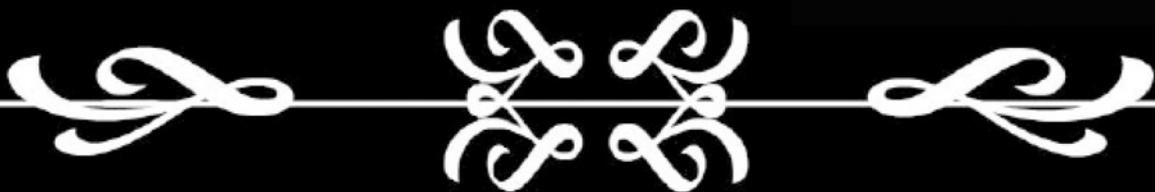
TOMPKINS, Cynthia. "Ideología en dos melodramas fundacionales chilenos *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925) y *Canta y no llores corazón* (Juan Pérez Berrocal 1925)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 88-115. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/149>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Cynthia Margarita Tompkins** es profesora de Lengua y Literatura inglesa, traductora de inglés y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Una Fulbright la llevó a EEUU para obtener la maestría y el doctorado en Literatura Comparada en Penn State University. Como Full Professor en Arizona State University se especializa en producción cultural latinoamericana, cine, narrativa de mujeres, feminismos, y teoría literaria. Además de artículos en revistas especializadas y libros coeditados ha publicado *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics* (University of Texas Press, 2013) y *Latin American Postmodernisms: Women Writers and Experimentation* (University Press of Florida, 2006). Su libro *Affective Erasure: Representation of Indigenous Peoples in Argentine Cinema* está en prensa. Co-dirige *Imagofagia*, la revista de la Asociación Argentina de Cine y Audiovisual desde el 2103. E-mail: cynthia.tompkins@asu.edu.



DOSSIER

LA CRÍTICA VIDEOGRÁFICA Y LOS
ESTUDIOS DEL PRECINE Y EL CINE SILENTE



Hacia nuevos horizontes de la investigación

La crítica videográfica y los estudios del precine y el cine silente¹

Nicolás Poppe *

Resumen: El primero de su tipo, en muchos sentidos, este dossier contiene cuatro ensayos videográficos que indagan distintos momentos de la historia del precine y el cine silente en América Latina. A modo de introducción, este trabajo no sólo examina cómo las obras de Carlos Adriano, Nilo Couret, Paul Schroeder Rodríguez y Nicolás Poppe se relacionan con tendencias actuales de esta nueva modalidad de expresión en la investigación sobre cine, sino que también señala nuevas constelaciones críticas posibilitadas por la crítica videográfica.

Palabras clave: crítica cinematográfica, crítica videográfica, humanidades digitales, precine, cine silente.

Toward New Scholarly Horizons: Videographic Criticism and Pre-Cinema and Silent Film Studies

Abstract: In many ways the first of its kind, this dossier contains four works that examine distinct moments in the history pre-cinema and silent cinema in Latin America. By way of introduction, this essay not only discusses how Carlos Adriano, Nilo Couret, Paul Schroeder Rodríguez, and Nicolas Poppe's works engage with current tendencies in this new mode of scholarly expression, but also gestures toward new critical constellations made possible by videographic criticism.

Keywords: digital humanities, film criticism, videographic criticism, precinema, silent cinema.

Para novos horizontes da pesquisa. A crítica videográfica e os estudos de pré-cinema e cinema silencioso.

Resumo: O primeiro de seu tipo, em muitos aspectos, este dossiê contém quatro obras que exploram diferentes momentos da história do pré-cinema e do cinema silencioso na América Latina. A título de introdução, este ensaio examina não apenas como as obras de Carlos Adriano, Nilo Couret, Paul Schroeder Rodríguez e Nicolas Poppe se relacionam com tendências atuais dessa nova modalidade de investigação, mas também aponta para novas constelações críticas posibilitadas pela crítica videográfica.

Palavras-chave: crítica cinematográfica, crítica videográfica, humanidades digitais, precinema, cinema silencioso

¹ Agradezco profundamente el apoyo de mis colegas de Middlebury College, Christian Keathley y Jason Mittell. Me abrieron estos nuevos horizontes, y me enseñaron cómo buscar nuevas constelaciones críticas.

expresivas gracias a un mayor acceso a la materialidad cinematográfica facilitado por nuevas tecnologías cada vez más alcanzables. Los géneros de la escritura sobre el cine tienen formas continuas, arraigadas en tradiciones críticas, históricas e investigativas, pero también están apareciendo nuevas aproximaciones a las ideas proyectadas a la pantalla y emitidas por los parlantes. Se están abriendo nuevos horizontes.

Al igual que otras prácticas tradicionales como el ensayo o la reseña cinematográfica, la crítica videográfica no se limita únicamente al campo de la investigación académica. Entre sus variados ejemplos se encuentran las “Cine aparte”, una serie de excelentes reseñas audiovisuales publicadas en *Letras libres* por la crítica mexicana Fernanda Solórzano, algunos extras de los DVD como los de la colección Criterion y el grupo de Vimeo *Audiovisualcy*, creado por Catherine Grant, una de sus impulsoras más importantes. Estas expresiones videográficas, destellos de luz de comunidades (en línea y en persona), de espectadores y de *fans*, son un ejemplo de cómo las distintas culturas cinematográficas han integrado esta modalidad en su cinefilia. Las nuevas posibilidades de relacionarnos con el cine que aporta la crítica videográfica, calan cada vez más hondo en el trabajo académico de productores como Cristina Álvarez López, Shane Denson, Kevin L. Ferguson, Chiara Grizzaffi, Catherine Grant, Patrick Keating, Christian Keathley, Kevin B. Lee, Adrian Martin, entre muchos otros.³ En el marco de la academia, al igual que sucede con otras formas de humanidades digitales, se ve un proceso (tal vez demasiado lento) de legitimación a nivel institucional. Varias revistas también han publicado trabajos videográficos como *Cinergie*, *The Cine Files*, *Film Criticism*, *Frames Cinema Journal*, *Kairos*, *Lola*, *Movie: A Journal of Film Criticism*, *NECSUS* (la revista del European Network for Cinema and Media Studies, NECS), *Screenworks* y *Vectors*. La crítica videográfica en los Estados Unidos y Europa está fuertemente ligada a *[in]Transition*, la primera revista evaluada por pares dedicada a este formato y un proyecto de Media Commons en colaboración

³ Los productores no académicos Nelson Carvajal, Kogonada [que dirigió recientemente su propio largometraje, el excelente film *Columbus* (2017)], Matt Zoller Seitz y Tony Zhou son los más influyentes, pero sus trabajos muchas veces tienen otras metas. También, es útil notar que Kogonada y Kevin B. Lee (entre otros) han participado en festivales de cine como la Berlinale y la Viennale.

con *The Journal of Cinema and Media Studies* (antes *Cinema Journal*, la revista de SCMS-Society for Cinema and Media Studies).

Este dossier de *Vivomatografías* cuenta con cuatro trabajos videográficos de Carlos Adriano, Nilo Couret, Paul Schroeder Rodríguez y del que escribe y sus metodologías y perspectivas son variadas. En la presente introducción no pretendo contextualizarlos definitivamente en la práctica de este nuevo modo de investigación ni trazar en detalle una definición de la crítica videográfica –tema central de un sinnúmero de ensayos– sino que me propongo explorar (sin suponer a dónde nos llevará) las nuevas constelaciones críticas de la crítica videográfica en general y las posibilidades que ofrecen al estudio del precine y del cine silente latinoamericano. En un campo dominado por aproximaciones históricas, la crítica videográfica promete nuevas posibilidades textuales, investigativas, formales y expresivas.

Surgida de tradiciones audiovisuales como el *found footage*, el *collage*, el cine de compilación, la película de ensayo y el *supercut*, la crítica videográfica nos permite trabajar nuestras ideas a través de un nuevo medio.⁴ Esta modalidad continúa una larga y difusa tradición cinematográfica, pero en su institucionalización académica representa una ruptura posibilitada por un mayor acceso a la materialidad mediática. Al igual que sus precursores filmicos y videográficos, la crítica videográfica (tal como se practica actualmente) nos permite un acceso sin mediación (o menos mediado, o mediado de manera diferente) a materiales (digitalizados) que anteriormente quedaban fuera de nuestro alcance. Es, en cierto sentido, una continuación de las transformaciones en los estudios cinematográficos que se han venido desarrollando durante décadas, pero especialmente después de la amplia difusión de la videocasetera (y luego del acceso aún más acelerado al DVD y al *streaming*). De una forma antes inconcebible, los software de edición de video (entre otras herramientas para el montaje de un trabajo videográfico) han hecho posible la inmediatez del

⁴ Entre los muchos trabajos sobre los antecedentes de la crítica videográfica véase CREEKMUR, Corey. “On the Compilation and Found-Footage Film Traditions of the Video Essay.” [in] *Transition* vol. 1, no. 2 (2014): s.p. Disponible en: <<http://mediacommons.org/intransition/2014/06/28/compilation-and-found-footage-traditions>> [Acceso: noviembre de 2018].

objeto de estudio. Ya no nos limitamos a traducir el significado de lo estudiado a palabras –lo que, para los primeros críticos, significaba recurrir a la memoria y a las notas tomadas en el cine– y esto abre nuevos horizontes académicos.

Al igual que otros cambios propiciados por las humanidades digitales, la crítica videográfica se está imponiendo como una actividad de investigación, aunque su significado esté todavía en pleno proceso de formación. Particularmente en los trabajos cuyo objeto de estudio es el cine, y no un medio aún más industrial como la televisión, la crítica videográfica académica está vinculada no sólo a tradiciones audiovisuales sino también ensayísticas, tanto universales como locales. Es decir, esta modalidad mantiene fuertes conexiones con el ensayo como práctica intelectual surgida en el siglo XIX y luego transformada en ensayo académico. Las lógicas del ensayo académico en sus varias iteraciones locales siguen influyendo en el video-ensayo. Ya sea por una interpelación intelectual o institucional (causada por fuerzas de la taylorización o, por lo menos, por la instrumentación del conocimiento en la universidad actual) hay un intento por parte de los productores de mantener las formas y, por ende, la legibilidad del ensayo. Sin embargo, existen prácticas que juegan con estas formas, ofuscándolas para forzar al espectador a pensar de distinta manera. La crítica videográfica nos permite la exploración de otros modos de conocimiento a través de formas más experimentales. En “*La caméra-style: Notes on Video Criticism and Cinephilia*”, Christian Keathley examina dos tendencias de esta nueva forma crítica.

En este texto el autor nos recuerda que, a pesar de los cambios tecnológicos que han posibilitado un mayor acceso a las películas y también a sitios para la publicación de críticas cinematográficas, “[...] la forma que adopta la crítica –sus modalidades retóricas y presentacionales– son las mismas desde hace mucho tiempo. La crítica se reproduce principalmente en una modalidad explicativa, que ofrece interpretación, análisis, explicación; los films funcionan como objetos de estudio que son iluminados por el lenguaje crítico de guía”.⁵ Tal vez eso era de esperarse, pero también la forma

⁵ “[...] form that criticism takes—its rhetorical and presentational modes—is largely unchanged. Criticism is rendered primarily in the explanatory mode, offering interpretation, analysis, explication; the films function as objects of study that the guiding critical language will illuminate”.

más común de crítica videográfica es el video-ensayo, un breve ensayo crítico bien organizado cuyo argumento es leído con voz en *off* y evidenciado por clips de los films analizados. Criticado por Adrian Martin en su ensayo “A Voice Too Much” y recuperado por Ian Garwood en su trabajo videográfico “The Poetics of the Explanatory Audiovisual Essay”, Keathley describe algunos de los rasgos de la modalidad explicativa y, en particular, lo primordial de la lengua.⁶

Keathley yuxtapone la modalidad explicativa a lo que él denomina “el registro poético”. Rompiendo con la tradición ensayística, el registro poético “se resiste a comprometerse con la modalidad explicativa, permitiendo que emerja solo intermitentemente, y utiliza el lenguaje en forma mesurada, y solo como un componente no privilegiado”.⁷ El registro poético nos permite explorar en la crítica videográfica distintos modos de conocimiento a través de otras formas, de formas más experimentales. No es preciso depender de la palabra para guiar la interpretación del espectador, sino que existe la posibilidad de generar otras aproximaciones intelectuales y afectivas. La práctica de una crítica videográfica más poética es posible gracias a la propia poeticidad de lo audiovisual. Por eso, se hace posible lo imposible en un texto escrito –pensar fuera del lenguaje (una posición sostenida cada vez más por los científicos cognitivos). Ya no se recurre a las estructuras lingüísticas ni a las formas de razonar que estas generan, sino que el conocimiento puede ser ensamblado más asociativamente, más poéticamente.

A pesar de su yuxtaposición, el modo explicativo y el registro poético existen en todos los géneros de trabajos videográficos (también en los *sui generis*). Keathley explica que

KEATHLEY, Christian. “La cámara-stylo: Notes on video criticism and cinephilia”. En Alex Clayton y Andrew Klevan (eds.), *The Language and Style of Film Criticism*. Oxon: Routledge, 2011. pp. 176-191.

⁶ MARTIN, Adrian. “A Voice Too Much”. En: *De Filmkrant*, n. 322, 2010, s.p. Disponible en: <<http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualexplanation/reflections/adrian-martin-a-voice-too-much/>> [Acceso: noviembre de 2018] y GARWOOD, Ian. “The Poetics of the Explanatory Audiovisual Essay”. En: *[in]Transition* vol. 1, n. 3, 2014, s.p. Disponible en: <<http://mediacommons.org/intransition/2014/08/26/how-little-we-know>> [Acceso: noviembre de 2018].

⁷ “resist[s] a commitment to the explanatory mode, allowing it to surface only intermittently, and they employ language sparingly, and even then as only one, unprivileged component”. KEATHLEY, *op. cit.*, p. 181.

“la incorporación de imágenes en el texto explicativo —especialmente imágenes en movimiento y sonidos— demanda un reconocimiento de que dichas imágenes, todas ellas ya suficientemente misteriosas y poéticas, no siempre están dispuestas a subordinarse al lenguaje crítico que buscaría controlarlas”.⁸ Aún en los trabajos más tradicionales, más ensayísticos, más explicativos, “la explicación compite con la poesía en un *collage* de imágenes y sonidos, palabras y música, a veces ganando ventaja, a veces perdiéndola”.⁹ Puede ser que los trabajos videográficos explicativos sigan siendo dominados por la tradición ensayística y académica, pero la elusiva materialidad cinematográfica se escapa de las manos de los críticos, de nuestras manos. En los trabajos más experimentales —que tal vez no incluyen palabras (y mucho menos las del productor)— en lo elusivo se encuentra lo enmarañado, lo fugaz, lo inefable.

En los nuevos horizontes de lo videográfico, existen diversas constelaciones críticas. Hay varias otras, y tampoco sabemos en que consistirán ni cómo serán en el futuro, pero las que más brillan en el presente están formadas por distintas concentraciones de elementos educativos y de investigación. Este dossier de *Vivomatografías*, y sus trabajos videográficos, pertenecen al campo de la investigación como *scholarship*, como práctica académica. Por sus características académicas y su subsecuente publicación en revistas evaluadas por pares (*peer-reviewed journals*), los trabajos videográficos suelen ser binarios. Es decir, las revistas académicas generalmente no publican sólo una obra de crítica videográfica, sino que también incluyen otro elemento que recurre a la tradición académica: un breve ensayo crítico. A veces más paratextuales que textuales, y otras veces extensiones y no reiteraciones, estos trabajos escritos varían mucho. Algunos son generativos y otros polémicos. Y muchos de ellos son pedagógicos y se centran en las metodologías de su creación o su recepción. Todos, sin embargo, forman parte de la constelación de significados de una obra de crítica videográfica. Existen tanto para

⁸ “The incorporation of images into the explanatory text—especially moving images and sounds—demands an acknowledgement that such images, themselves quite mysterious and poetic, do not always willingly subordinate themselves to the critical language that would seek to control them”. *Ibid*, p. 190.

⁹ “Explanation vies with poetics in a collage of images and sounds, words and music, sometimes gaining the upper hand, sometimes losing it”. *Ibid*, p. 181.

legitimar como para hacer legible esta nueva forma de investigación y (para algunos) le otorgan densidad intelectual a las ideas del trabajo videográfico.

Otra de las constelaciones más brillantes de la crítica videográfica es la de la investigación como *research*, como praxis intelectual (en su excelente proyecto Scalar, Thomas van den Berg y Miklos Kiss¹⁰ exploran las conexiones entre estas prácticas investigativas). Programas como el Adobe Premiere Pro, el Corel VideoStudio, el Final Cut Pro o el iMovie –y *freeware* como el HitFilm Express, el Lightworks, Shotcut y o VideoLAN Movie Creator (VLMC)– se han convertido en herramientas esenciales de la investigación. La capacidad de manipular las imágenes en movimiento y el sonido (digitales) ha hecho posible una nueva relación con el texto fílmico, una que posibilita una escritura más centrada y generativa. La centralidad de la crítica videográfica como praxis intelectual y no sólo académica, se expresa en el primer número de *[in]Transition*. En la introducción de los editores, junto al “Curator’s Statement” (“Declaración de curador/a”), se publicó el video-ensayo “Gentlemen Prefer Blondes Remix Remixed”, una recreación de Laura Mulvey de su famoso análisis fílmico en *Death 24x a Second*.¹¹ En el breve texto crítico (que es un extracto del libro), Mulvey muestra cómo se puede integrar el trabajo videográfico en nuestra práctica de investigación. La manipulación permitida por el *software* –repetición, retraso, reedición, rebobinado y otras acciones aliteradas y no aliteradas– abre nuevas maneras de ver viejas películas.¹² La crítica videográfica nos puede ayudar a pensar más y a escribir mejor sobre el cine.

A pesar de la inmediatez de lo fílmico, el significado de lo audiovisual sigue siendo intangible para la mayoría del público. Los estudiantes universitarios, que saben cómo

¹⁰ VAN DEN BERG, Thomas y Miklos Kiss. *Film Studies in Motion: From Audiovisual Essay to Academic Research Video*. Los Angeles: Scalar, 2016.

¹¹ GRANT, Catherine. “[in]Transition: Editor’s Introduction”. En: *[in]Transition* vol. 1, n. 1, 2014, s.p. Disponible en: <<http://mediacommons.org/intransition/2014/03/04/intransition-editors-introduction>> [Acceso: noviembre de 2018].

¹² En *Death 24x a Second*, Mulvey propone que su “punto de partida es una realidad obvia y cotidiana: que el video y los medios digitales han abierto nuevas maneras de ver viejas películas (“My point of departure is an obvious, everyday reality: that video and digital media have opened up new ways of seeing old movies.” (p. 8)

examinar atentamente un poema, tal vez no cuestionarían el significado de la estructura diegética de una película comercial, y supuestamente superficial, como *Mamá se fue de viaje* (Ariel Winograd, 2017) ni, en términos más generales, lo que escuchan en los parlantes y ven en la pantalla (del celular, del cine, de la computadora, etc.). Por consiguiente, la crítica videográfica también se está convirtiendo en un recurso pedagógico imprescindible. Mis estudiantes se dedican al estudio de objetos mediáticos que van de video-ensayos arraigados en la tradición académica (y la crítica cinematográfica) a proyectos videográficos cuyas metas pedagógicas varían. Un ejemplo: el epígrafe videográfico. Basándome en una actividad que hicimos los participantes de un taller patrocinado por el National Endowment for the Humanities, luego más desarrollado en el libro *The Videographic Essay: Criticism in Sound & Image* de Christian Keathley y Jason Mittell¹³ y también en el sitio “Videographic Exercises” en Scalar, les asigné a mis alumnos de “Cine hispano” la tarea de ensamblar su propio epígrafe videográfico, que ya se ha convertido en un género. Las instrucciones eran mínimas: “Surgido de los videos de Catherine Grant, entre otros productores, el epígrafe videográfico es una suerte de unión de texto cinematográfico y texto (académico, filosófico, etc.). En este trabajo videográfico (de una duración de uno a tres minutos), se debe alterar las imágenes en movimiento, alterar o reemplazar la banda sonora e incluir una cita de una obra de crítica cinematográfica o teoría crítica. El texto crítico (de 300 palabras como máximo) es una explicación concisa del montaje de los distintos elementos videográficos”. Después de realizar otras actividades más técnicas –tanto en relación al *software* (ej. el uso de la pantalla partida) como a la crítica (ej. el uso de la iluminación)– el epígrafe videográfico les da la posibilidad de cuestionar la manera en que la crítica cinematográfica interactúa con la película.

La crítica videográfica ofrece nuevas posibilidades pedagógicas e investigativas. En este dossier de *Vivomatografías*, los trabajos videográficos estudian distintos temas desde diferentes perspectivas. Carlos Adriano se reapropia de lo ya reapropiado en su trabajo videográfico. Una suerte de *remix de remix*, “Mar Aéreo: ondas de voo” consiste

¹³ KEATHLEY, Christian y Jason Mittell (eds.). *The Videographic Essay: Criticism in Sound and Image*. Montreal: caboose, 2016.

en fragmentos de dos obras de Adriano [*Santoscópio = Dumontagem* (2007-2008) y *Sem título # 2: la mer larme* (2009-2015)] que utilizan imágenes de Alberto Santos Dumont, un pionero de la aviación en Brasil y de Étienne-Jules Marey, un pionero francés de la fotografía y, luego, del cine. La yuxtaposición de las imágenes de Santos Dumont y Marey, que compartieron un interés común por la aviación, y su banda sonora disonante e industrial, es casi ininteligible sin el texto crítico. “Mar Aéreo: ondas de voo” propone reflexionar sobre el tiempo de la imagen cinematográfica. El trabajo videográfico es una experiencia háptica de texturas audiovisuales que podemos sentir, mientras que el texto crítico plantea que las imágenes del aviador proporcionan la metodología poética del *loop* o el *flicker* y “las olas del mar producen una imagen alegórica de los pliegues y de las fisuras del tiempo y, como fragmentos del cine, de las sobras y texturas de los tiempos”¹⁴. “Mar Aéreo: ondas de voo” abre claves para pensar la textura de la imagen de archivo en relación a su materialidad y sus imaginarios. En “Serializando *Ramona*: La provincialización del cine temprano en Cuba / Serializing *Ramona*: Provincializing Early Cinema Spectatorship in Cuba”, Nilo Couret nos advierte de la tendencia de los investigadores del cine silente “de reducir y homogeneizar las experiencias diferenciadas de la modernidad” al estudiar las culturas cinematográficas de las metrópolis sin considerar a los públicos del campo, en donde la mayoría de los latinoamericanos residía. En su texto crítico, Couret construye un argumento anecdótico centrado en la cultura cinematográfica temprana en Cuba y el trabajo videográfico utiliza la capacidad afectiva –expresada a través del uso de herramientas audiovisuales como pantallas partidas, montaje asociativo, audio superpuesto y superposiciones que transfiguran nuestra experiencia de las distintas versiones de *Ramona*– para problematizar la fidelidad entre las imágenes en movimiento y el sonido. El trabajo videográfico es tan fragmentado, descentralizado y disparejo como la experiencia latinoamericana (y más específicamente, la cubana) de la modernización y a través del trabajo videográfico nos hace cuestionar ciertas presuposiciones que entienden al largometraje como un texto y no como una experiencia posibilitada por el nex

¹⁴ “As ondas do mar fornecem uma imagem alegórica das dobras e das fissuras do tempo e, como fragmentos do cinema, das sobras e texturas dos tempos”.

(fortuito) de un productor, un distribuidor y un exhibidor. La opacidad del trabajo videográfico se hace más comprensible por la coherencia del texto crítico y las ideas del texto crítico se comprenden mejor a través de la lógica asociativa de las imágenes y del sonido de las diferentes versiones de *Ramona*.

La poeticidad de los trabajos videográficos de Adriano y Couret se mantiene, pero de distintas formas, en mi trabajo “Vueltas al bulín” y en el de Paul Schroeder Rodríguez, “La imagen-tiempo y el deseo en *Limite* de Mário Peixoto”. Por ejemplo en el uso de carteles para estructurar la lectura de la relación intermedial e intertextual entre el cortometraje *De vuelta al bulín* (1926) de José Agustín Ferreyra y otros textos como “La vuelta al bulín” (1919) de Carlos Gardel, cuya digitalización del disco original sirve como banda sonora. A pesar de recurrir a formas más tradicionales de argumentación, “Vueltas al bulín” utiliza las nuevas posibilidades de la crítica videográfica para problematizar y cuestionar lo poco que se ha escrito sobre el cortometraje de Ferreyra. En este sentido, la forma de la crítica videográfica refleja la subversión de la forma cinematográfica y el uso del plano-contraplano sobre todo en el cortometraje. Si bien el plano-contraplano desestabiliza las masculinidades del tango (tanto de la canción como del espectáculo de Álvaro Escobar) en *De vuelta al bulín*, el cartel se emplea para cuestionar las aproximaciones anteriores al film y sugerir (y no definir) otras. Abre, y no clausura, horizontes críticos. El último trabajo videográfico de Paul Schroeder Rodríguez es tal vez el más ensayístico, el más tradicional del dossier. Realizado en colaboración con Christopher Butko, que se encargó de la edición y el sonido, “La imagen-tiempo y el deseo en *Limite* de Mário Peixoto” es una adaptación videográfica de una lectura deleuziana del libro de Schroeder Rodríguez, *Latin American Cinema: A Comparative History*.¹⁵ Debido a la complejidad de la lectura, que explora la relación entre la forma cinematográfica (flujos, ritmos y una cámara liberada de la perspectiva de los personajes) y la representación crítica (hacia el matrimonio, la heteronormatividad y el modo de producción capitalista), Schroeder Rodríguez utiliza una voz en *off* y una sucesión de

¹⁵ SCHROEDER RODRÍGUEZ, Paul A. *Latin American Cinema: A Comparative History*. Berkeley: University of California Press, 2016, pp. 60-66.

imágenes del film. El análisis del argumento y su yuxtaposición con sugerentes imágenes en movimiento hacen que brillen más las ideas propuestas. La materialidad cinematográfica a la cual aludió Keathley, también elude a las palabras de Schroeder Rodríguez. En su trabajo videográfico, se ven la refracción y la absorción de las dos.

El desarrollo de nuevas tecnologías posibilita nuevas relaciones con las múltiples materialidades cinematográficas y nos lleva hacia nuevos horizontes de la investigación del cine, aún en sus momentos formativos a fines del siglo diecinueve e inicios del veinte. Dentro de estos nuevos horizontes están emergiendo luces (a veces distantes) de nuevas constelaciones críticas que iluminarán aún más las más tradicionales, las más históricas, y encontraremos nuevas aproximaciones pedagógicas, investigativas y expresivas. Sin saber exactamente a dónde nos llevarán, las exploraremos, como aludió Catherine Grant, en las distintas maneras en que estudiamos el cine. Los cuatro trabajos videográficos del presente dossier de *Vivomatografías* representan un nuevo modo de crítica del precine y el cine silente en América Latina, y se podrían categorizar como un conjunto de estrellas críticas, tal vez un poco tenues por ahora, pero es posible que algún día lleguen a ser constelaciones náuticas.

Referencias bibliográficas

- CREEKMUR, Corey. “On the Compilation and Found-Footage Film Traditions of the Video Essay”. En: *[in]Transition*, vol. 1, n. 2, 2014, s.p. Disponible en: <http://mediacommons.org/intransition/2014/06/28/compilation-and-found-footage-traditions> [Acceso: noviembre de 2018].
- GARWOOD, Ian. “The Poetics of the Explanatory Audiovisual Essay”. En: *[in]Transition*, vol. 1, n. 3, 2014, s.p. Disponible en: <http://mediacommons.org/intransition/2014/08/26/how-little-we-know> [Acceso: noviembre de 2018].
- GRANT, Catherine. “Beyond Tautology? Audio-Visual Film Criticism”. En: *Film Criticism*, vol. 4, n.1, 2016, s.p. Disponible en: _____.
- _____. “*[in]Transition*: Editor’s Introduction.” *[in]Transition* vol. 1, no. 1 (2014): s.p. Disponible en: <http://mediacommons.org/intransition/2014/03/04/intransition-editors-introduction> [Acceso: noviembre de 2018].

- KEATHLEY, Christian. “La cámara-stylo: Notes on video criticism and cinephilia”. En: Clayton, Alex y Andrew Klevan (eds.). *The Language and Style of Film Criticism*. Oxon: Routledge, 2011, pp. 176-191.
- KEATHLEY, Christian y Jason Mittell (eds.). *The Videographic Essay: Criticism in Sound and Image*. Montreal: caboose, 2016.
- KEATING, Patrick. “Motifs of movement and modernity”. En: *Movie: A Journal of Film Criticism*, n.7. Disponible en: <<https://vimeo.com/170535380>> y <https://warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/keating._motifs_of_modernity.pdf> [Acceso: noviembre de 2018].
- MARTIN, Adrian. “A Voice Too Much”. En: *De Filmkrant*, n. 322, 2010, s.p. Disponible en: <<http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualessay/reflections/adrian-martin-a-voice-too-much/>> [Acceso: noviembre de 2018]
- MULVEY, Laura. *Death 24x a Second*. Londres: Reaktion Books, 2006.
- SCHROEDER RODRÍGUEZ, Paul A. *Latin American Cinema: A Comparative History*. Berkeley: University of California Press, 2016, pp. 60-66.
- VAN DEN BERG, Thomas y Miklos Kiss. *Film Studies in Motion: From Audiovisual Essay to Academic Research Video*. Los Angeles: Scalar, 2016.

Fecha de recepción: 11 de noviembre de 2018

Fecha de aceptación: 6 de diciembre de 2018

Para citar este artículo:

POPPE, Nicolás, “Hacia nuevos horizontes de la investigación La crítica videográfica y los estudios del precine y el cine silente”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 116-128. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/179>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Nicolás Poppe** es profesor asistente en el Department of Luso-Hispanic Studies de la Middlebury College e investigador del cine latinoamericano. Es autor de varios ensayos publicados en libros y revistas académicos y coeditor de un número especial dedicado al cine latinoamericano de *[in]Transition* –la primera revista de crítica videográfica con referato– y de la antología *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960* (Indiana University Press, 2017). E-mail: npoppe@middlebury.edu

Mar Aéreo: ondas de voo

Carlos Adriano*

Resumo: Este trabalho é composto de um artigo ensaístico e um ensaio em vídeo sobre o cinema experimental de reapropriação de arquivo, ou *found footage* (Nicole Brenez, 2015). Valendo-se de conceitos como os de alegorias e ruínas (Walter Benjamin), o do cinema de atrações (Tom Gunning e André Gaudreault) e o do metahistoriador-artista (Hollis Frampton), o trabalho defende a hipótese de que o cinema dos primeiros tempos foi reapropriado pelo *found footage* (Ken Jacobs, Ernie Gehr) como uma mina de possibilidades de invenção para a estrutura da arte do filme. O trabalho aposta em um método poético de conexões e constelações intermediáticas, transhistóricas e multiconceituais como novo campo operacional de pesquisa. O filme *Mar Aéreo* é composto de fragmentos de dois filmes do autor: *Santoscópio = Dumontagem* (2007-2008) e *Sem título # 2: la mer larme* (2009-2015), que operam, respectivamente, sobre imagens de Santos Dumont e de Étienne-Jules Marey.

Palavras chave: cinema de atrações, cinema experimental, *found footage*, método poético., reapropriação de arquivo.

Mar Aéreo: ondas de vuelo

Resumen: Este trabajo se compone de un artículo ensayístico y un video-ensayo sobre cine experimental de reapropiación de archivo o *found footage* (Nicole Brenez). Se vale de conceptos como los de alegorías y ruinas (Walter Benjamin), del cine de atracciones (Tom Gunning y André Gaudreault) y del meta-historiador-artista (Hollis Frampton). La hipótesis propuesta sostiene que el cine de los primeros tiempos fue reapropiado por el *found footage* (Ken Jacobs, Ernie Gehr) como una mina de posibilidades de invención para la estructura artística del film. El trabajo apuesta por un método poético de conexiones y constelaciones intermediales, trans-históricas y multiconceptuales como nuevo campo operativo de investigación. La película *Mar Aéreo* está compuesta de fragmentos de dos películas del autor: *Santoscópio = Dumontagem* (2007-2008) y *Sin Título # 2: la mer larme* (2009-2015), que operan, respectivamente, sobre imágenes de Santos Dumont y de Étienne-Jules Marey.

Palabras clave: cine de atracciones, cine experimental, *found footage*, metodología poética, reapropiación de archivos.

Mar Aéreo: waves of flight

Abstract: This work is composed of a short essay and a video-essay about the experimental cinema of reappropriation, or *found footage* (Nicole Brenez). Drawing on concepts such as allegories and ruins (Walter Benjamin), the cinema of attractions (Tom Gunning and André Gaudreault) and the meta-historian-artist (Hollis Frampton), the work fosters the hypothesis that early cinema was reappropriated by *found footage* (Ken Jacobs, Ernie Gehr) as a mine of possibilities for the invention of the artistic structure of the film. The work uses a poetic method of intermedial trans-historic and multiconceptual connections and constellations, as a new field for operational research. The film *Mar Aéreo* is composed of fragments of two films by the author: *Santoscópio = Dumontagem* (2007-2008) and *Untitled # 2: la mer larme* (2009-2015), that respectively deal with images of Santos Dumont and Étienne-Jules Marey.

Keywords: cinema of attractions, experimental cinema, found footage, poetic method, reappropriation of archives.



Mar Aéreo (Carlos Adriano, 2018)

Uma das experiências mais instigantes e originais na abordagem da história como reimaginação da memória –e, portanto, referência basilar para o cinema de reapropriação de arquivo (*found footage*)– é o pensamento de Walter Benjamin, e, singularmente, sua formulação: “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas”.¹

O cinema *found footage*² define-se em função da montagem. A montagem é aquele expediente da linguagem cinematográfica em que a ação de cortar tem duplo sentido (simultâneo, paradoxal): separar para juntar. Ao cortar uma imagem em movimento,

¹ BENJAMIN, Walter. *Origens do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 200.

² Ver BRENEZ, Nicole e Pip Chodorov. “Cartografia do found footage”. In: ADRIANO, Carlos (org.). “Dossiê Found Footage”, *Revista Laika*, São Paulo, v. 3, n. 5, jun. 2015. Disponível em: <<http://www.revistalaika.org/cartografia-do-found-footage-nicole-brenez-e-pip-chodorov>>. Acesso em: 05 maio 2016.

decidem-se os instantes em que ela começa e em que acaba (separa-se um trecho –chamado “plano”– extraído de seu fluxo contínuo), decide-se o momento em que uma imagem se junta à outra e como se dá a articulação de imagens. A reapropriação, como montagem de temporalidades no cinema *found footage*, guardaria índices de remetência à noção de “plágio por antecipação”³. É o plágio que ocorre quando um autor se inspira em autor posterior, em obras produzidas (na verdade, ainda não produzidas) num tempo futuro àquele em que se faz a dada apropriação.

Por meio da variante “cinema de atrações”, o cinema dos primeiros tempos foi reapropriado pelo cinema de *found footage*, que encontrou ali os achados (e perdidos) de uma mina de possibilidades de exploração e pesquisa da estrutura do filme. Para citar apenas alguns poucos exemplos notáveis: *Tom Tom the piper’s son* (Ken Jacobs, 1971), *Eureka* (Ernie Gehr, 1974), *Public domain* (Hollis Frampton, 1972) e *Decasia* (Bill Morrison, 2002). Um dos pioneiros e principais estudos acadêmicos sobre o tema é o de Tom Gunning⁴. Como atestam os programas de exibição dos filmes de Ken Jacobs, como *New York ghetto fishmarket, 1903* (1992), *The Georgetown loop* e *Disorient express* (1996), o cinema experimental de *found footage* não existiria sem o *early cinema*.

Apesar das tentativas de domesticação perpetradas pelos industriais do entretenimento, o cinema das origens permaneceu como uma reserva de resistência e de insubordinação para os cineastas experimentais do *found footage* que surgiram de maneira mais orgânica desde a década de 50. Tomado retrospectiva e prospectivamente, o primeiro cinema (1895-1915) configurou-se como uma instância mais avançada, e por vezes até mais sofisticada, do que o cinema narrativo que veio a seguir. Os filmes narrativos tentaram domesticar as feições mais ousadas dos filmes das origens, as “estruturas de agressão”⁵ que ficariam como mote inspirador para o

³ Ver BAYARD, Pierre. *Le plagiat par anticipation*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009. A aplicação deste conceito ao *found footage* está desenvolvida em artigo de Carlos Adriano a ser publicado no próximo *Anais do Museu Paulista*.

⁴ GUNNING, Tom. “An unseen energy swallows space: the space in early film and its relation to American avant-garde Film”. In: Fell, John L. (org.). *Film before Griffith*. Berkeley: University of California Press, 1983, pp. 355-366.

⁵ BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

cinema de vanguarda. Os *Annales* são a matriz institucional propulsora de uma nova história do cinema que adotou o cinema das origens como barômetro e termômetro. Em 1978, em Brighton, o Congresso da FIAF (Federação Internacional dos Arquivos de Filmes) exumou o *early cinema*⁶. Tal como proposto por André Gaudreault, Charles Musser, Laurent Mannoni, Miriam Hansen, Paul Spehr, Thomas Elsaesser e Tom Gunning, o método de estudar a história do cinema a partir do cinema das origens demonstrou um novo campo operacional de pesquisa.⁷

O conceito mais popular da revisão crítica do cinema das origens empreendida pela nova história, por meio de uma abordagem contra a hegemonia da égide do cinema narrativo, foi o de “cinema de atrações”, desenvolvido por Tom Gunning e André Gaudreault⁸. Sob a chave da “estética do espanto”, o “cinema de atrações” é um cinema de relação direta com o espectador, que o interpela sem o recurso da absorção narrativa ou da ilusão diegética. Seu tr(i)unfo está na potência que envolve seu ato básico: mostrar, e não narrar, incitando a curiosidade visual.⁹

O filme *Mar Aéreo* é composto de fragmentos de *Santoscópio = Dumontagem* e de *Sem título # 2: la mer larme* –deste último é reapropriado o filme *La vague* (1891), de Étienne-Jules Marey. Constituídos de um único plano, sem cortes, estes dois filmes são articulados em *Mar Aéreo* em função das figuras de seus protagonistas ambos cientistas –um deles diante da câmera, no filme de 1901; o outro detrás da câmera, no filme de 1891. Foi possível promover aproximações entre Santos Dumont e Marey por conta do interesse comum que ambos tiveram pelas pesquisas ao redor do voo e da aviação.¹⁰

⁶ ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital. 2008. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação, área do conhecimento Estudo dos Meios e da Produção Mediática). Orientador: Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier. Universidade de São Paulo (Escola de Comunicações e Artes), 2008.

⁷ Ver ELSAESSER, Thomas (org.). *Early cinema: space frame narrative*. London: British Film Institute, 1990.

⁸ Ver STRAUVEN, Wanda. *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

⁹ GUNNING, Tom. “The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde”. In: Elsaesser, Thomas (org.). *Early cinema: space frame narrative*. London: British Film Institute, 1990, pp. 57-58.

¹⁰ ROSA, *op. cit.*

A descoberta, a restauração e a reinvenção de um filme-mutoscópio de Santos Dumont¹¹ permitem que se configure a hipótese de ressonância de um metahistoriador¹²-artista aplicado ao contexto brasileiro. O realizador de *Santoscópio = Dumontagem* (2007-2008) encontrou um carretel desconhecido e não-identificado de fotografias no Museu Paulista da Universidade de São Paulo¹³. Após extensa pesquisa, foi possível saber que se tratava de um carretel de mutoscópio, “subproduto” de uma produção da filial britânica da American Mutoscope & Biograph Company: *Santos Dumont explaining his air ship to the Hon. C. S. Rolls* foi exibido em dezembro de 1901 no Palace Theatre de Londres. *Santoscópio = Dumontagem* recria o mundo do “cinema de atrações”, a partir de dois parâmetros criativo-conceituais matriciais, em termos de uma metodologia poética para a estruturação das imagens, que são próprios do dispositivo mutoscópio, tanto na forma do carretel como no formato da exibição em tela: o *loop* e o *flicker*.

O segundo título da série “apontamentos para uma AutoCineBiografia (em Regresso)”, *la mer larme* (2009-2015), apresenta imagens do mar à vista de atualidades do século XIX produzidas em 1891, 1895, 1897 e 1900, no Brasil, Estados Unidos, França e Inglaterra, e à escuta da canção *la mer* (com versões em francês, inglês, espanhol, holandês e italiano). Entre os sete filmes reapropriados, está *La vague*, de Marey. As ondas do mar fornecem uma imagem alegórica das dobras e das fissuras do tempo e, como fragmentos do cinema, das sobras e texturas dos tempos. O “discurso tipicamente alegórico apresenta brechas, lacunas” que dispõe o espectador “numa postura analítica em que qualquer enunciado fragmentado assume a aparência de mensagem cifrada que solicita o deciframento”.¹⁴

¹¹ Ver LA FERLA, Jorge. *Arrêt ton cinéma*. In: Carlón, Mario e Carlos A. Scolari (org.). *El fin de los medios masivos. El debate continúa*. Buenos Aires: La Crujía, 2014, pp. 135-159.

¹² Ver FRAMPTON, Hollis. “For a metahistory of film: commonplace notes and hypotheses”. In: Jenkins, Bruce (org.). *On the camera arts and consecutive matters. The Writings of Hollis Frampton*. Cambridge, Massachusetts/London: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2009, pp. 131-139.

¹³ Ver ROSA, *op. cit.*

¹⁴ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 446.

No filme-mutoscópio da Biograph, à moda de um *lecturer* ou *showman*, Santos Dumont demonstra a dirigibilidade de seu invento por meio de folhas de papel que alçam voo como asas de seu pensamento. No filme-cronofotográfico de Marey, o *loop* do mar demonstra a possibilidade da imagem em movimento, ao flagrar um motivo mítico e matriz, quando o resto é tudo que sabemos ou não contar ou cantar.

Asas, ondas. Voo, vida. Efêmeras, fugidias. Frágeis e breves. Ao revés, aos revezes.

Link para o vídeo ensayo:

[Mar Aéreo](#)

Referências bibliográficas

- BAYARD, Pierre. *Le plagiat par anticipation*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Origens do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BRENEZ, Nicole e Pip Chodorov. “Cartografia do found footage”. In: Adriano, Carlos (org.). “Dossiê Found Footage”, *Revista Laika*, São Paulo, v. 3, n. 5, jun. 2015. Disponível em: <<http://www.revistalaika.org/cartografia-do-found-footage-nicole-brenez-e-pip-chodorov>>. Acesso em: 05 maio 2016.
- BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- ELSAESSER, Thomas (org.). *Early cinema: space frame narrative*. London: British Film Institute, 1990.
- FRAMPTON, Hollis. “For a metahistory of film: commonplace notes and hypotheses”. In: Jenkins, Bruce (org.). *On the camera arts and consecutive matters. The Writings of Hollis Frampton*. Cambridge, Massachusetts/London: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2009, pp. 131-139.

- GUNNING, Tom. “The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde”. In: Elsaesser, Thomas (org.). *Early cinema: space frame narrative*. London: British Film Institute, 1990, pp. 56-62.
- _____. “An unseen energy swallows space: the space in early film and its relation to American avant-garde Film”. In: Fell, John L. (org.). *Film before Griffith*. Berkeley: University of California Press, 1983, pp. 355-366.
- LA FERLA, Jorge. *Arrêt ton cinéma*. In: Carlón, Mario e Carlos A. Scolari (org.). *El fin de los medios masivos. El debate continúa*. Buenos Aires: La Crujía, 2014, pp. 135-159.
- ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. *O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital*. 2008. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação, do conhecimento Estudo dos Meios e da Produção Mediática). Orientador: Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier. Universidade de São Paulo (Escola de Comunicações e Artes), 2008.
- STRAUVEN, Wanda. *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Data de recepção do artigo: 23 de marzo de 2018

Data aceitação do artigo: 19 de outubro de 2018

Para citar este artigo:

ADRIANO, Carlos. “Mar Aéreo: ondas de voo”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 129-135. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/165>> [Acceso dd.mm.aaaa]

* **Carlos Adriano** é Doutor em Estudo dos Meios e da Produção Mediática pela USP (bolsa FAPESP), Pós-Doutor em Artes / Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (bolsa FAPESP) e Pós-Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela USP (bolsa CAPES PNPd). Cineasta e realizador de ensaios e poemas de *found footage*. Desde 1989, realizou 16 filmes, entre eles *A Voz e O Vazio: A Vez de Vassourinha*, *Sem Título #1: Dance of Leitfossil*, *Sem título # 3: E para que poetas em tempo de pobreza?*, *Festejo Muito Pessoal* e *Sem Título # 4: Apesar dos Pesares, na Chuva há de Cantares*. E-mail: adriano.carlos.ca@gmail.com.

Serializing *Ramona*

Provincializing Early Cinema Spectatorship in Cuba

Nilo Couret*

Abstract: This video essay uses my family's anecdotes of moviegoing in rural Cuba to fashion a speculative account of the early cinema experience outside the cinema spectatorship, this video essay is also a meditation on historiographic method and the challenges of an object of study with a periphrastic form and a periphrastic material circulation.

Keywords: film history, early cinema, reception, spectator theory, audience, region, rural studies, Cuba, distribution.metropolitan center of Havana. More than a speculative imagining of early

Serializando *Ramona*. La provincialización del cine temprano en Cuba

Resumen: Este video ensayo utiliza anécdotas familiares sobre el cine temprano en las provincias rurales cubanas para forjar una crónica especulativa de la experiencia cinematográfica fuera de la metrópolis de La Habana. Más allá de una figuración especulativa de la experiencia del espectador del cine temprano, el video ensayo es también una meditación sobre el método historiográfico y los desafíos de estudiar un objeto de estudio con una forma perifrástica y una circulación material también perifrástica.

Palabras clave: historia de cine, cine temprano, recepción, espectador, regionalismo, estudios rurales, Cuba, distribución

Ramona Seriada: A Provincialização do Cinema Silencioso em Cuba

Resumo: Este vídeo-ensaio usa anedotas familiares sobre o cinema silencioso nas províncias rurais cubanas para forjar uma crônica especulativa da experiência cinematográfica fora da metrópole de La Habana. Além de uma figuração especulativa da experiência do espectador do cinema silencioso, o vídeo-ensaio é também uma meditação sobre o método historiográfico e os desafios de estudar um objeto de estudo com uma forma perifrástica e uma circulação material também perifrástica.

Palavras-chave: história de cinema, cinema silencioso, recepção, espectador, regionalismo, estúdios rurais, Cuba, distribuição



Ramona (Edward Carewe, 1928). The Museum of Modern Art Film Stills Archive

In her foundational essay, “Early Cinema and Modernity in Latin America,” Ana López brought the modernity thesis in film studies to Latin America. López argues that early cinema must be understood within a broader discourse of modernity, but that the region’s experience of modernity was shaped by a modernization that was necessarily fragmentary, decentered, and uneven.¹ Since then, silent film scholarship in Latin America has embraced modernity over and above national frameworks in ways that threaten to reduce and homogenize the differentiated experiences of modernity. From empirical reception studies that consider the massification of moviegoing audiences to historical surveys of periodicals, these studies often forget how López cautioned that early cinema’s

¹ LÓPEZ, Ana. “Early Cinema and Modernity in Latin America”. In: *Cinema Journal*, vol. 40, n. 1, 2000, p. 49

development in Latin America was *not* directly linked to “large-scale transformations of daily experience resulting from industrialization, rationality, and the technological transformation of modern life.”²

How do we think cinema and modernity without presuming that cinema practices are inherently modern? In order to shift our historiographic and geographic perspective, I want to underscore how most silent Latin American film scholarship reconstructs local cinema practices in metropolitan centers. As Ben Singer argues, the experience of early cinema is inextricably tied to the experience of metropolitan modernity.³ And yet, even in the American context, most Americans in 1910 lived in rural and not urban settings.⁴ In Latin America, most Latin Americans lived in rural settings in the first decades of the twentieth century. The demographic shift toward urban areas began in earnest in the 1930s, with urban residents outnumbering rural residents only by the 1950s.⁵

Still, the metropolitan experience of moviegoing remains at the center of the historical map of Latin America. Relocating Latin American film history exacerbates the methodological challenges that already make early cinema scholarship a daunting enterprise. Recovering unintegrated regions, spaces, and audiences may require approaches that move beyond the empirical case study that identifies local practices homologous to global film practices. To that end, this video essay uses my family’s anecdotes of moviegoing in rural Cuba to fashion a speculative account of the early cinema experience outside the metropolitan center of Havana.

This video essay provides neither a guided lecture nor a close formal reading; instead, it performs a speculative historiography, where the succession of plot and historical

² Ibid.

³ SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001, pp. 108-9

⁴ ALLEN, Robert C. “Relocating American Film History”. In: *Cultural Studies*, vol. 20, n. 1, 2006. p. 62.

⁵ DUFOUR, Darna L. and Barbara A. Piperata, “Rural-to-Urban Migration in Latin America: An Update and Thoughts on the Model”. En: *American Journal of Human Biology*, n. 16, 2004, p. 396.

time is undermined by the periphrastic structure characteristic of the serial form (and arguably serial print culture). As the viewer follows events in both linear and historical linear chronology, the time falls out of joint through the operations of the grid. The seriality of the grid operates against a historicist reconstruction of the past because its structure is both horizontal (or sequential) and vertical, so that the sequence is not definitively clarified or resolved. The grid then produces a resonant field that relativizes the image and asks viewers to toggle between historical moments to conjunct narrative order. The video essay, then is both a speculative imagining of the early cinema spectatorship as well as a meditation on historiographic method and the challenges of an object of study with a periphrastic form and a periphrastic material circulation.

My Cuban family is resolutely provincial, hailing from Pinar del Río, Santa Clara, and Ciego de Ávila. If Havana had fifty movie theaters by 1930,⁶ Pinar del Río counted with one main movie theater - the Teatro Milanés - in its capital, the city of Pinar del Río.⁷ Similarly, in 1931, Havana had over 33 radio stations and Pinar del Río had one radio station.⁸ In this context, my grandmother lived in Puerta de Golpe, a town 15km outside the city of Pinar del Río. Her fondest memory of early cinema was frequenting a makeshift establishment to go see *Ramona*. *Ramona* was a popular American novel from 1884 written by Helen Hunt Jackson set in Southern California after the Mexican-American War. The melodramatic plot revolves around a young orphan girl who falls in love with a Native American sheep shearer, Alessandro, and learns she is part Native

⁶ ZARDOYA LOUREDA, María Victoria and Marisol Marrero Oliva, “Los primeros cines de La Habana”. En: *Arquitectura y Urbanismo*, vol. 35, n. 2, 2014, p. 48.

⁷ In the first half of the twentieth century, the Teatro Pedro Saldén operated sporadically as a cinema, the Cine Aida (now Cine Praga) opened in 1939, and the Cine Riesgo (now Cine Zayden) wouldn't debut until 1947. Smaller bordering towns had their own cinemas built later: Los Palacios had its Cine Liceo (later Cine de Ciriaco and Cine Tuxpan), Sandino had its Cine Segovia, and Matahambre its Cine Xiomara (now Cine Minas) before 1960. After the Cuban Revolution we can add Viñales and its Cine Viñales in 1967, Mantua's Cine Invasión in 1963; La Palma's Cine Martí became a cinema in 1964; and San Luis and Guane got their Cine Girón and Cine Guane, respectively, in 1970.

⁸ “State and City Index.” In: *Radio Digest* (New York, NY), December 1931, pp. 82-3.

American. They marry, make a home and have a baby only to be dispossessed by settlers and endure misery and hardship before Alessandro is killed.

The novel was adapted for film several times in the first decades of the twentieth century. A 1910 version by D.W. Griffith features Mary Pickford in the leading role. The 14-reel 1916 version, produced by W.H. Clune, attempted to replicate the success of *Birth of a Nation* (D.W. Griffith, 1915). After its release, the film appeared in shorter versions of 12, 10, 7 and even 5 reels. The 1936 version with Loretta Young and Don Ameche was one of the earliest Technicolor films. Arguably, the most well-known version is the 1928 Edward Carewe version, which starred Dolores del Rio. The 1928 film was the second highest earning film released that year, and this box-office success sparked a collaboration (and reported off-screen affair) between director and star, who also made *Revenge* (1928) and *Resurrection* (1927). This *Ramona* was “the most advertised film” in Hollywood at the time. Ahead of the film’s premiere, United Artists bought 376 window displays in the Los Angeles area, canvassed radio stations with the “Ramona waltz,” re-released the serialized novel in Los Angeles newspapers for 21 days, and mailed more than 50,000 heralds to clients.⁹

My grandmother never could recall which version made its way to that space in provincial Cuba, but she remembered that the feature-length film could only be watched week-to-week. The independent exhibitor could only procure one reel at a time, and she and her siblings would go to the movies every week to watch the film in installments. For a film whose source material was originally a weekly serial in the *Christian Union*, this de facto serialized cinema experience seems fitting. This anecdote, however, complicates understandings of the transition from early to classical cinema, founded on the feature-length paradigm. Already, the many versions of the 1916 Clune production speak to the ways the feature-length film could be rearranged according to the exigencies of the distributor and exhibitor.

⁹ “Blanket Campaign Breaks House Record.” In: *Exhibitors Herald and Moving Picture World* 91, n. 4A (Chicago, IL), April 28, 1928, pp. 89, 91.

The availability of the feature-length film experience required a certain concatenation of producer, distributor and exhibitor and a large number of copies in circulation, a factor that is especially relevant in the margins and terminals of distribution networks. Scholars have typically presumed the feature-length film circulated as an integral text, imagining a hub-and-spoke model of circulation with films in the periphery on a time lag or what Dudley Andrew calls *décalage*.¹⁰ What this anecdote suggests is that the feature-length was more a post facto horizon and the rationalization of time presumed in accounts of early cinema must contend with both delay and the ways distributors and exhibitors mitigated and capitalized on delay. The video essay attempts to give form to *décalage*, but understands that this “jet lag” is less a lagging behind than a *mélange* of temporal regimes: premodern and modern, agricultural and industrial, clock time and seasonal or cyclical time, succession and remanence.

Link to the video essay:

<https://vimeo.com/304982550>

References

“Blanket Campaign Breaks House Record.” In: *Exhibitors Herald and Moving Picture World* 91, n. 4A (Chicago, IL), April 28, 1928.

“State and City Index.” In: *Radio Digest* (New York, NY), December 1931.

ALLEN, Robert C. “Relocating American Film History”. In: *Cultural Studies*, vol. 20, n. 1, 2006.

¹⁰ANDREW, Dudley, “Time Zones and Jetlag: The Flows and Phases of World Cinema.” In: Āurovičová, Nataša and Kathleen Newman (eds.). *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge, 2009, pp. 60-61.

- ANDREW, Dudley, “Time Zones and Jetlag: The Flows and Phases of World Cinema.” In: Āurovičová, Nataša and Kathleen Newman (eds.). *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge, 2009.
- DUFOUR, Darna L. and Barbara A. Piperata, “Rural-to-Urban Migration in Latin America: An Update and Thoughts on the Model”. In: *American Journal of Human Biology*, n. 16, 2004.
- LÓPEZ, Ana. “Early Cinema and Modernity in Latin America”. In: *Cinema Journal*, vol. 40, n. 1, 2000.
- SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.
- ZARDOYA LOUREDA, María Victoria and Marisol Marrero Oliva, “Los primeros cines de La Habana”. In: *Arquitectura y Urbanismo*, vol. 35, n. 2, 2014,.

Date of reception: 29th August 2018

Date of acceptance: 12th November 2018

How to cite this article:

COURET, Nilo, “Serializing Ramona. Provincializing Early Cinema Spectatorship in Cuba”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, December 2018, pp. 136-142. Available at: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/177>> > [Accessed date].

* **Nilo Couret** is an Assistant Professor at the University of Michigan in the Department of Romance Languages and Literatures. His book, *Mock Classicism: Latin American Film Comedy, 1930-1960* (University of California Press, 2018), traces the popularity and cultural significance of film comedies from the transition to sound through the industrial studio period. His next book project turns to sponsored non-fiction filmmaking in the region in order to offer a counterpart to the film histories overwhelmingly determined by the category of the “social documentary.” His articles have appeared in several edited anthologies and peer-reviewed journals, including *Film History* (forthcoming), *Discourse*, *Film Quarterly*, *Social Identities*, and *Hispanófila*. He is the book reviews co-editor of *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*. E: mail: ncouret@umich.edu

Vueltas al bulín

Nicolás Poppe *

Resumen: En este trabajo de crítica videográfica, que examina el film *De vuelta al bulín* (José Agustín Ferreyra, 1926), sostengo que el uso de la forma cinematográfica y, más específicamente, del plano contraplano desestabiliza y subvierte el imaginario masculino del texto del cual supuestamente fue adaptado: el tango “La vuelta al bulín” (1919) de Carlos Gardel. Utilizando digitalizaciones de ambas “vueltas” como objeto de estudio, y también como materiales de argumentación, exploro distintas conexiones intermediales e intertextuales, incluyendo el espectáculo de Álvaro Escobar (al que se integró la película) y luego propongo que el film problematiza y desafía el entendimiento cultural del tango como género.

Palabras clave: cine silente argentino, crítica videográfica, intermedialidad, José Agustín Ferreyra.

Vueltas al bulín

Abstract: In this work of videographic criticism, which examines José Agustín Ferreyra’s *De vuelta al bulín* (1926), I argue that the use of film form and, more specifically, of the shot/countershot destabilizes and subverts the masculine imaginary of the text from which it was ostensibly adapted: Carlos Gardel’s “La vuelta al bulín” (1919). Using both (digitized) “vueltas” as objects of study, as well as materials of argumentation, I explore distinct intermedial and intertextual connections, including Álvaro Escobar’s show (into which the film was integrated), then I suggest that *De vuelta al bulín* problematizes and challenges cultural understandings of tango such as gender.

Keywords: Argentine silent cinema, José Agustín Ferreyra, intermediality, videographic criticism.

Vueltas al bulín

Resumo: Neste trabalho de crítica videográfica, que examina *De vuelta al bulín* (José Agustín Ferreyra, 1926), eu argumento que o uso da forma cinematográfica e, mais especificamente, o plano/contraplano desestabiliza e subverte o imaginário masculino do texto do qual supostamente foi adaptado: “La vuelta al bulín” (1919) de Carlos Gardel. Utilizando as duas “vueltas” (digitalizadas) como objetos de estudo, e também como materiais de argumentação, eu exploro diferentes conexões intermediárias e intertextuais, incluindo o espetáculo de Álvaro Escobar (ao qual o filme foi integrado), e então eu proponho que *De vuelta al bulín* problematiza e desafia entendimentos culturais do tango como o gênero.

Palavras chave: cinema silente argentino, crítica videográfica, intermedialidade, José Agustín Ferreyra.



La vuelta al bulín (José Agustín Ferreyra, 1926)

Conservado y restaurado por Paula Félix-Didier y Fernando Martín Peña, con la colaboración adicional de Rubén Santos, *La vuelta al bulín* (José Agustín Ferreyra, 1926) forma parte de la *Colección Mosaico Criollo: primera antología del cine mudo argentino*.¹ Junto a otros films, desde largometrajes taquilleros como el melodrama *Hasta después de muerta* (Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunche y Florencio Parravicini, 1916) a films científicos como *Operaciones del Dr. Posadas* (Eugenio Py, ca. 1899-1900) y noticieros de la serie *Film Revista Valle* (1926 y 1931), *La vuelta al bulín* se integra (al mismo tiempo que se excluye) al mosaico del cine silente al que pertenece. Teselas de la temprana producción cinematográfica argentina, de un mosaico cuyas piedras se habían esparcido y que la arqueología mediática trata de recrear con materiales tan diversos como los pocos films sobrevivientes, las revistas especializadas y otros textos de distinta índole.

¹ AA. VV. *Colección Mosaico Criollo: primera antología del cine mudo argentino*. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 2009.

La vuelta al bulín es una de las pocas producciones del período silente que se conservan de José Agustín “El Negro” Ferreyra. Este director –que alcanzaría amplio éxito recién en el cine sonoro con la trilogía de la Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos (SIDE) protagonizada por Libertad Lamarque– fue uno de los máximos realizadores del cine silente argentino, particularmente en su período tardío.² Antes de la emergencia del cine industrial, impulsada en la década del treinta por Ángel Mentasti y su productora Argentina Sono Film, el modo de producción del cine argentino se basaba en una suerte de “sistema de director”.³ A pesar del carácter efímero de gran parte las productoras de la época (Mayo Film, la compañía de Ferreyra, solamente lanzó dos films), el director dirigiría veintiocho películas en el período silente.⁴ En su *Historia del cine argentino*, Domingo Di Núbila revisa una cita de Manuel Peña Rodríguez que propone que Ferreyra es “el hombre de los comienzos”.⁵ Por juicio o prejuicio, Di Núbila propone que “(...) no es improbable que su secreta ambición consistiera en crear un modo propio de hacer cine, absolutamente libre de toda influencia ajena aún en lo meramente formal”.⁶ Tomando a Di Núbila como punto de partida, Jorge Couselo, autor de *El Negro Ferreyra. Un cine por instinto*, único libro dedicado al *auteur*, arguye que: “Era, pues, esencialmente intuitivo y autodidacta en todo, formado a saltos. Lo alumbraban una viva inteligencia y ramalazos de talento natural”.⁷ Textos fundacionales de la historiografía cinematográfica argentina, y también imprescindibles, los libros de Di Núbila y Couselo no sólo carecen de precisión académica sino también de rigor formal.

La vuelta al bulín aletea la reminiscencia de un tango de la vieja guardia “De vuelta al bulín” (ca.1914).⁸ Con música de José Martínez y letra de Pascual Contursi, este tango

² Las producciones de la SIDE fueron *Ayúdame a vivir* (1936), *Besos brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1938).

³ El cine argentino –como el de otros países latinoamericanos– careció en su período silente de los modos de producción industrializados de Hollywood y algunos cines europeos. Sin embargo, antes de la llegada de las tecnologías del cine sonoro al cine nacional en 1933, otros sectores de la industria cinematográfica –o sea, la distribución y la exhibición– ya se habían convertido en un gran negocio.

⁴ *La gaucha* (1921) y *Buenos Aires, ciudad de ensueño* (1922) fueron las dos películas de la Mayo Film. En 1932, Ferreyra estrenó su primer film sonoro, *Muñequitas porteñas*. Considerado por algunos como el primer largometraje hablado, debido al uso del sistema Vitaphone, *Muñequitas porteñas* fue restaurado en 2017 sin los discos sincronizados de su banda sonora

⁵ DI NÚBILA, Domingo. *Historia Del Cine Argentino I*. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959, p. 46.

⁶ *Ibid.*, p. 48

⁷ COUSELO, Jorge Miguel. *El “Negro” Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires: Freeland, 1969, p. 16.

⁸ *Ibid.*, p. 104.

relata la desilusión de un hombre traicionado, cuyos versos comienzan así: “Percanta que arrepentida / de tu juída / has vuelto al bulín. / Con todos los despechos / que vos me has hecho, te perdoné”. Grabado en 1919 por Carlos Gardel y el guitarrista José Ricardo, “La vuelta al bulín” es uno de los tangos más desconocidos de su máxima estrella.⁹ El tema de su letra, sin embargo, recurre a un tópico gastado en la cultura tanguera: el desengaño masculino tras la infidelidad femenina. Es un tema tan frecuentado que las particularidades de la canción casi no importan, y mucho menos las de la grabación de Gardel en particular. Lo importante es la apelación al mundo del tango, sus tropos, lugares comunes e imágenes.

Semejante a *La muchacha del arrabal* (1922), *Mi último tango* (1925), *El organito de la tarde* (1926) y *Muchachita de chiclana* (1926), *La vuelta al bulín* formó parte de un programa mayor, ya que “se exhibía integrando un espectáculo que el actor Alvaro [sic] Escobar montaba con monólogos y estampas de tango”.¹⁰ Los intertítulos al inicio del film aluden a esta incorporación: “Alvaro Escobar uno de nuestros grandes artistas de la Cinematografía Argentina que mas películas ha filmado, la prensa en general conceptua este artista como el cómico mas eficaz, se presenta con una de tantas películas (La Vuelta al Bulín) saluda al público como buén Argentino.”¹¹ Del espectáculo poco se sabe, pero “*La vuelta al bulín*, de solo tres actos, [fue] tejido para dar a su consecuente intérprete cómico Álvaro Escobar (dicharachero, pintoresco, bombín, pañuelo al cuello, ternura con visos malevos) una oportunidad protagónica”.¹²

Las aproximaciones intermediales nos exhortan a entender el cortometraje en relación con el tango y el espectáculo de Escobar.¹³ Es una obviedad, pero las limitaciones atribuidas por los críticos a *La vuelta al bulín* y, en términos más generales, al trabajo de Ferreyra nos han circunscrito a malentender un proyecto cinematográfico más complejo. Es decir, el cortometraje no resulta ser el objeto de estudio sino un objeto a través del

⁹ También conocido como “el negro”, Ricardo tocó con Gardel de 1916 a 1929.

¹⁰ COUSELO, *op. cit.*, p. 138.

¹¹ Los errores ortográficos son originales del intertítulo.

¹² COUSELO, *op. cit.*, p. 57.

¹³ O, más bien, las aproximaciones intermediales de la historiografía tradicional del cine argentino (y no las más recientes de investigadores del cine silente que nunca ignorarían cuestiones formales para sólo atender a lo intermedial o intertextual.

cual se estudia otro tema –por ejemplo, el tango (canción), el teatro popular, etc.–. El trabajo de Fernando Martín Peña es una excepción. En su lectura de los elementos narrativos del cortometraje, y más específicamente de la sátira de la letra al servicio del espectáculo de Escobar, Peña nota que: “Su argumento central es una variación humorística de un tango casi homónimo”.¹⁴ Subvirtiendo el tango y dando vigor al espectáculo, *La vuelta al bulín* es considerado de nuevo en relación a textos de otros medios. Por su parte, Mary Vieites pone el film en otro contexto: la producción cinematográfica de Ferreyra de los años veinte. La autora señala un dato fascinante: *La vuelta al bulín* utiliza fragmentos de otro film rodado por Ferreyra, *Melenita de oro* (1923). Nos recuerda, además, que: “La irreparable pérdida de películas producidas durante la etapa muda y la escasez de información en fuentes gráficas no han permitido –hasta ahora– constar si recurrió otras”.¹⁵ Y, de ahora en adelante, propondría yo que no sólo nos corresponde recurrir a bibliografía de historia cinematográfica sino también rescatar (y preservar) lo que podamos de archivos en decadencia.

Arraigado en la tradición ensayística, mi trabajo videográfico “Vueltas al bulín”, cuya banda sonora es una digitalización del disco original de Gardel de 1919, considera estas relaciones intertextuales y comenta sobre otro elemento clave en la construcción de la diégesis del film: la forma cinematográfica. En particular, me propongo mostrar que el uso del plano-contraplano subvierte el tango (canción), y tal vez al espectáculo, y también que el lenguaje cinematográfico utilizado expresa otras texturas afectivas no humorísticas. Ferreyra emplea el plano-contraplano (entre otras técnicas cinematográficas) no sólo con fines cómicos sino también para relatar un melodrama menos tanguero y más cinematográfico.¹⁶ No es que esto le sirva a Ferreyra para recuperar en el espectáculo de Escobar algunos de los elementos melodramáticos del tango sino que, al reiterarlos en lenguaje cinematográfico, el melodrama se transfigura. Al hacerlo, desestabiliza la masculinidad del yo poético de la canción (sin representar, sin embargo, la subjetividad femenina). Se podría plantear que esta

¹⁴ PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012, p. 25.

¹⁵ VIEITES, Mary. “La vuelta al bulín”. En: AA.VV. *Colección Mosaico Criollo: primera antología del cine mudo argentino. Dossier*. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 2009.

¹⁶ Otro efecto del primer uso del plano-contraplano es la generación de cierta comicidad producida por la inversión paródica de los papeles de género del tango (o sea, el guapo le teme a la percanta).

desestabilización en la representación de lo femenino en *La vuelta al bulín* se ve en las escenas en las que aparece Pulguita y no Mucha Espuma. Sin embargo, en el transcurso de “dejar el barrio” el personaje de Pulguita se vuelve un tópico del tango. La representación plástica (como diría Kristin Warner) de Pulguita –cuyo nombre de insecto alude a las percepciones de la mujer en el tango– no le otorga el lugar de una suerte de contrapunto del mundo masculino, sin embargo el empleo del plano-contraplano posibilita al espectador experimentar matices de subjetividades femeninas.¹⁷ Este cambio en *La vuelta al bulín* de Ferreyra problematiza la narración de “De vuelta al bulín”, y desafía sutilmente ciertos entendimientos culturales del imaginario del tango, por ejemplo, el del género.

Enlace al video ensayo:

<https://vimeo.com/298491462>

Referencias bibliográficas

AA.VV. *Colección Mosaico Criollo: primera antología del cine mudo argentino*. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 2009.

COUSELO, Jorge Miguel. *El “Negro” Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira, 2001.

_____. *El “Negro” Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires: Freeland, 1969.

DI NÚBILA, Domingo. *Historia Del Cine Argentino I*. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959.

GARDEL, Carlos. “El vagabundo/De vuelta al bulín,” Odeón Disco Nacional 18020, 1919.

PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.

¹⁷ WARNER, KRISTIN J. “In the Time of Plastic Representation,” *Film Quarterly* vol. 71, no. 2, 2017, pp. 32-37. En su ensayo, y refiriéndose a la noción de *plastic soul* [un término acuñado por músicos negros para describir a artistas blancos que cantaron *soul* y que luego fue usado por David Bowie para describir su disco *Young Americans* (RCA, 1975)], Warner cuestiona la mera representación en la pantalla (en sus varias formas) de hombres y mujeres de color, y mujeres blancas. Warner nos recuerda la importancia de la representación significativa.

VIEITES, Mary. “La vuelta al bulín”. En: AA.VV. *Colección Mosaico Criollo: primera antología del cine mudo argentino. Dossier*. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 2009.

WARNER, Kristin J. “In the Time of Plastic Representation,” *Film Quarterly* vol. 71, n. 2, 2017, pp. 32-37.

Fecha de recepción: 27 de septiembre de 2018

Fecha de aceptación: 1 de noviembre de 2018

Para citar este artículo:

POPPE, Nicolás, “Vueltas al bulín”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 143-149. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/174>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Nicolás Poppe** es profesor asistente en el Department of Luso-Hispanic Studies de la Middlebury College e investigador del cine latinoamericano. Es autor de varios ensayos publicados en libros y revistas académicos y coeditor de un número especial dedicado al cine latinoamericano de *[in]Transition* –la primera revista de crítica videográfica con referato– y de la antología *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960* (Indiana University Press, 2017). E-mail: npoppe@middlebury.edu

La imagen tiempo y el deseo en *Límite* (Mário Peixoto, 1931)

Paul Alexander Schroeder Rodríguez*

Resumen: Este ensayo videográfico explora cómo *Límite* (Mário Peixoto, Brasil, 1931) utiliza imágenes-tiempo para construir un contrapunto conceptual entre el pujante deseo de liberación de los protagonistas y la fosilización social de esos deseos. Puesto que se trata de un argumento con un alto grado de abstracción, he optado por un acercamiento tradicional al armar el videoensayo: una narración en voz *off* de tipo expositivo para acompañar secuencias tomadas de la película. La forma tradicional me pareció la más adecuada para un videoensayo sobre una película tan altamente experimental, pues evita el riesgo de confundir la experimentación de la película con la mía propia. El resultado es una reflexión crítica, por el comentario en voz *off*, y a la vez poética, por las imágenes procedentes de la película.

Palabras clave: *Límite*, Mário Peixoto, Brasil, deseo, imagen-tiempo.

Time-image and desire in *Límite* (Mário Peixoto, 1931)

Abstract: This videographic essay explores how *Limite* (Mário Peixoto, Brasil, 1931) uses time-images to construct a conceptual counterpoint between the characters' strong desire for liberation and society's fossilization of those desires. Because of the abstract nature of the argument, I have decided on a traditional approach to the videographic essay, namely, a voice-over narration in expository mode to accompany selected clips from the film. Moreover, given the highly experimental nature of the source film, a traditional approach in the videographic essay also avoids confusing the film's experimentation with my own. The result is a reflection that is critical, because of the voice-over, as well as poetic, because of the images that come from the film.

Keywords: *Limite*, Mário Peixoto, Brazil, desire, time-image.

Imagem-tempo e desejo em *Límite* (Mário Peixoto, 1931)

Resumo: Este ensaio videográfico explora como *Limite* (Mário Peixoto, Brasil, 1931) usa imagens-tempo para construir um contraponto conceitual entre o forte desejo de libertação dos personagens e a fossilização social desses desejos. Devido à natureza abstrata do argumento, decidi usar uma abordagem tradicional para o ensaio videográfico, ou seja, uma narração em voz *off* do tipo expositivo para acompanhar trechos selecionados do filme. Além disso, dada a natureza altamente experimental do filme-fonte, a abordagem tradicional no ensaio videográfico também evita confundir a experimentação do filme com a minha. O resultado é uma reflexão que é tanto crítica, por causa da narração em *off*, quanto poética, por causa das imagens que proveem do filme.

Palavras chave: *Limite*, Mario Peixoto, Brazil, desejo, imagem-tempo.



Límite (Mário Peixoto, 1931)

Mário Peixoto (Brasil, 1908-1992) heredó una doble fortuna basada en el café, por parte de madre, y en el azúcar, por parte de padre. Siendo todavía muy joven, esta privilegiada posición económica le permitió viajar por Europa durante los años 20 y ver lo mejor del cine vanguardista de la época, desde el expresionismo alemán hasta el impresionismo francés y el cine soviético pre-estalinista. Ya de regreso en Brasil, fundó con unos amigos el Cine-Club Chaplin y una revista de cine (*O Fan*, 1928-1930) para promover la cultura cinematográfica en su país. Fue durante esta época que escribió y dirigió *Límite*.

La película fue proyectada por primera vez en 1931 en Río de Janeiro, pero nunca consiguió un distribuidor y, poco a poco, comenzó a descomponerse. Plínio Süsekind Rocha, fundador del Cine-Club Chaplin, y Saulo Pereira de Mello comenzaron una primera restauración entre 1959 y 1978, cuando se volvió a proyectar públicamente.

Fue en ese momento que Glauber Rocha pudo verla por primera vez y confirmar su opinión, publicada originalmente en 1963 sin haber visto el film, de que se trataba de una película burguesa y decadente. A diferencia de Rocha, sin embargo, la crítica ha sido muy generosa con *Límite*. A partir de su redescubrimiento en 1978, pero sobre todo a partir de su edición en VHS a finales de la década de 1980, se han sucedido premios y elogios. Entre estas distinciones se destaca su selección como la mejor película brasileña de todos los tiempos (en dos ocasiones: primero en una encuesta de la Cinemateca Brasileira en 1988, y nuevamente en 1995, en una encuesta del periódico *Folha Sao Paulo*), la edición en 2011 de una segunda restauración y digitalización a cargo de la World Film Foundation, el excelente documental biográfico *Onde a Terra Acaba* (Sergio Machado, 2002, Brasil) y la publicación de una creciente bibliografía crítica, en la que sobresale la antología *Estudos sobre Limite de Mário Peixoto* (CD-ROM, Laboratório de Investigação Audiovisual-LIA da Universidade Federal Fluminense, 2000) y la página web mariopeixoto.com, a cargo de Michael Korfmann.

Mi videoensayo ofrece una lectura de la película como un contrapunto conceptual entre el pujante deseo de liberación de los protagonistas y la fosilización de esos deseos a causa de prácticas y valores pequeño-burgueses. Mário Peixoto es quizás quien mejor ha teorizado este tipo de montaje sincopado, en un artículo que firmó con el alias de Sergei Eisenstein:

[*Límite*] es una película construida meticulosamente, con tomas mayores rodeadas de tomas menores como si fueran sistemas planetarios [...] La totalidad [...] genera la atmósfera deseada a través de un lenguaje audiovisual emancipado que conecta las tomas con la precisión lúcida de un poeta meticuloso o un relojero experto [...] La película es en su conjunto un dolor luminoso que se despliega rítmicamente en imágenes de rara precisión e ingenio [...] Y de repente uno descubre en un objeto una belleza y una fuerza que no residen solo a nivel humano. [Uno descubre] que las cosas tienen—o pueden llegar a tener—una existencia propia, fuera del pensamiento humano. En *Límite*, se trata de una imagen ampliada, impuesta de repente, donde comienza este proceso tan particular.¹

¹ PEIXOTO, Mário. “Um filme da América do Sul”. En: Pereira de Mello, Saulo (ed.). *Mário Peixoto: Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 85-93. Las traducciones al español de las citas son mías.

Según interpreto estas líneas, lo que Peixoto llama “tomas mayores” son el equivalente de lo que Deleuze llama imágenes-tiempo y las “tomas menores” son el equivalente de las imágenes-movimiento, de forma tal que podríamos decir que las imágenes-movimiento en *Límite* orbitan alrededor de las imágenes-tiempo. Se trata de una situación en la cual “el tiempo ya no está subordinado al movimiento sino al revés: es el movimiento lo que está subordinado al tiempo”.² Esta inversión del centro de gravedad de las imágenes genera situaciones que no responden a los requisitos de causa-efecto de la imagen-movimiento, sino a los requisitos de lo que Deleuze llama situaciones ópticas y sonoras puras³ y que Peixoto, en la cita de arriba, llama una “imagen ampliada, impuesta de repente,” como por ejemplo el diente de león en el *flashback* de la mujer 2.

Esta lectura la desarrollé por escrito en *Latin American Cinema: A Comparative History*,⁴ pero la crítica videográfica la hace más eficaz gracias a que el espectador puede ahora ver la evidencia directamente y no solo leer descripciones de ella. Puesto que se trata de un argumento con un alto grado de abstracción, he optado por un acercamiento tradicional al armar el videoensayo: una narración en voz *off* de tipo expositivo sobre tomas y secuencias tomadas de la película. La forma tradicional me pareció además la más adecuada para un videoensayo sobre una película tan altamente experimental, pues evita el riesgo de confundir la experimentación de la película con la mía propia. El resultado es una reflexión crítica, por el comentario en voz *off*, y a la vez poética, por las imágenes que proceden de la película.

Enlace al video ensayo:

<https://vimeo.com/293005426>

² DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Traducción al inglés de Hugh Tomlinson y Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p. 271.

³ *Ibid.*, p. 272.

⁴ SCHROEDER RODRÍGUEZ, Paul A. *Latin American Cinema: A Comparative History*. Berkeley: University of California Press, 2016.

Referencias bibliográficas

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Traducción al inglés de Hugh Tomlinson y Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

PEIXOTO, Mário. “Um filme da América do Sul”. En: Pereira de Mello, Saulo (ed.). *Mário Peixoto: Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 85-93.

SCHROEDER RODRÍGUEZ, Paul A. *Latin American Cinema: A Comparative History*. Berkeley: University of California Press, 2016.

Fecha de recepción: 31 de marzo de 2018

Fecha de aceptación: 28 de septiembre de 2018

Para citar este artículo:

SCHROEDER RODRÍGUEZ, Paul A., “La imagen tiempo y el deseo en *Límite*, de Mário Peixoto”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 150-154. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/163>> [Acceso dd.mm.aaaa].

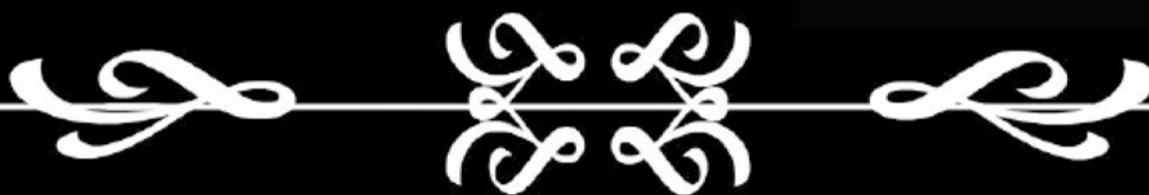
* **Paul A. Schroeder Rodríguez** es profesor en Amherst College, Massachusetts. Es autor de *Latin American Cinema: A Comparative History* (University of California Press, 2016) y *Tomás Gutiérrez Alea: The Dialectics of a Filmmaker* (Routledge, 2002). E-mail: pschroeder@amherst.edu



HOMENAJE

MARIA RITA GALVÃO

(1939-2017)



Maria Rita Galvão, historiadora

Eduardo Morettin*

Resumo: O objetivo do artigo é apresentar a obra da historiadora Maria Rita Galvão, em particular o texto “Jogo de Armar: anotações de catalogador” e os materiais a ele vinculados, forma de homenagear a pesquisadora e sua trajetória.

Palavras-chave: história do cinema brasileiro; preservação audiovisual; Maria Rita Galvão

Maria Rita Galvão, historian

Abstract: The objective of the article is to present the work of the historian Maria Rita Galvão, particularly her text “Jogo de Armar: anotações de catalogador” and a series of related materials, as a way to pay homage to this researcher and her trajectory.

Key words: Brazilian Film History; Audiovisual Preservation; Maria Rita Galvão

Maria Rita Galvão, historiadora

Resumen: El objetivo de este artículo es presentar la obra de la historiadora Maria Rita Galvão, particularmente su texto “Jogo de Armar: anotações de catalogador” y una serie de materiales relacionados al mismo, a manera de homenaje a esta investigadora y su trayectoria.

Palabras clave: historia del cine brasileño, preservación audiovisual, Maria Rita Galvão



Maria Rita Galvão. Foto gentilmente cedida pela Cinemateca Brasileira, com autorização de sua publicação pela família de Maria Rita Galvão, por meio de Maria Luísa Galvão, a quem agradeço.

A obra da historiadora de cinema Maria Rita Eliezer Galvão, que nos deixou em 2017, é extensa. Em 1975 publicou *Crônica do cinema paulistano*, originada de sua dissertação de mestrado defendida em 1969 na Universidade de São Paulo (USP),¹ tentativa de sistematização da trajetória do cinema silencioso realizado na cidade de São Paulo a partir da reunião de uma série de depoimentos de diretores e atores que participaram dos filmes, da consulta à “documentação jornalística” fornecida por Paulo Emilio Salles Gomes, seu orientador, e de outros contemporâneos, como o cineasta Gilberto Rossi.²

¹ A sua dissertação se intitula *Crônica do cinema paulista* e foi defendida junto ao programa de pós-graduação em Letras na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). Como Maria Rita informa em seu memorial referente ao concurso de livre-docência junto à Escola de Comunicações e Artes (ECA), o orientador oficial foi Antonio Cândido, mas “a orientação efetiva foi assumida pelo Prof. Paulo Emilio Salles Gomes, que àquela altura não podia formalmente responsabilizar-se pela orientação de teses por não possuir o título de doutor” (*Memorial*, 1991, p. 9).

² *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975, p. 13. Ao final do livro há uma filmografia, ampliada em relação à pesquisa original em virtude do acréscimo de dados trazidos do “trabalho

Um aspecto dessa pesquisa deve ser ressaltado: ela corresponde ao início do processo de incorporação dos estudos de cinema à universidade. Figura-chave nesse momento foi Paulo Emilio, que desde os artigos publicados nos anos 1950 no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* apontava a necessidade de “um trabalho de coordenação e harmonização”³ no que diz respeito às atividades concernentes à prospecção e sistematização dos dados, temas e ações relativas ao passado de nosso cinema. Foram dois os caminhos que se entrelaçaram nesta construção: a pesquisa histórica e a preservação, percursos trilhados exemplarmente por Maria Rita.

A “coordenação e harmonização” acima referida ganharam novos contornos quando Paulo Emilio ingressou em 1968 no curso de Cinema na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para ministrar disciplina na graduação, anos após uma experiência similar na Universidade de Brasília ter sido interrompida pelo golpe de Estado que instituiu em 1964 a ditadura militar no país.⁴ Esta nova ação institucional, articulada ao seu empenho para manter a Cinemateca Brasileira, permitiu a formação de uma série de pesquisadores, como Maria Rita, uma de suas primeiras orientandas.

O doutorado⁵ de Maria Rita foi publicado em 1981 com o título *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*,⁶ “síntese” dos cinco volumes apresentados à banca examinadora em

realizado em 1970 para a Comissão Estadual de Cinema (Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo)”, responsável pelo o levantamento de notícias sobre o cinema paulista em diversos jornais dos anos 1920 e 1930 (p. 262).

³ “Pesquisa histórica”. In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Volume I, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 30, artigo escrito em 17 de novembro de 1956.

⁴ Para maiores informações sobre o processo de criação do curso de cinema na ECA/USP ver COMISSÃO DA VERDADE DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *A Escola de Comunicações e Artes: o microcosmo da disputa por um projeto de modernidade*, vol. 8, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018, pp. 20-23.

⁵ A tese tem por título *Companhia cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos: um estudo sobre a produção cinematográfica industrial paulista*, também defendida na pós-graduação em Letras no ano de 1976. Paulo Emilio Salles Gomes, que já havia se titulado doutor em 1972, pôde então, formalmente, assumir a orientação.

⁶ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

1976. O título obtido lhe permitiu o ingresso no programa de pós-graduação da ECA/USP, orientando diferentes projetos que praticamente terminaram por dar melhor acabamento à “visão global do fenômeno e do seu mecanismo”,⁷ tal como demandada por Paulo Emilio nos anos 1950. A lista de orientações aponta para a constituição desta história a partir de um olhar regional, preenchendo as lacunas então conhecidas⁸ e recuperando momentos desse passado pouco estudados,⁹ sempre ancoradas no extenso levantamento de fontes em jornais e revistas, principalmente.

Maria Rita publicou ainda inúmeros artigos e capítulos de livro, muitos deles dedicados à história do cinema silencioso brasileiro.¹⁰ Em menor quantidade, encontramos textos sobre preservação audiovisual, atividade exercida de forma intensa pela historiadora. Do ponto de vista formal essa trajetória se iniciou em 1972, quando integrou o Conselho Deliberativo da Sociedade de Amigos da Cinemateca, associação de apoio à Cinemateca Brasileira.¹¹ Estagiou em inúmeros arquivos fílmicos e cinematecas,¹² além de ter participado ativamente dos congressos da

⁷ “Pesquisa histórica”, *op. cit.*, p. 29.

⁸ Dentre as orientações supervisionadas por Maria Rita que poderiam ser listadas aqui, cito as pesquisas que abordaram o cinema brasileiro em: Campinas nos anos 1920; na Paraíba entre os anos 1950 e 1970; no Paraná nos anos 1930; no Mato Grosso; em Recife nos anos 1950; no Rio Grande do Sul; e em Belo Horizonte na década de 1960. A relação das dissertações e teses relacionadas a esses temas se encontra disponível nas referências.

⁹ Como a dissertação de mestrado de Eliana Queiroz sobre importante revista brasileira de fãs, intitulada *Cena muda como fonte para a história do cinema brasileiro: 1921-1933*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981, e a de José Inacio de Melo Souza acerca da propaganda política durante outro regime ditatorial, o Estado Novo (1937-1945), *Ação e imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1990.

¹⁰ Para consulta das publicações relativas ao cinema brasileiro silencioso ver “Bibliografía sobre precine y cine silente latino-americano. Brasil”. In: *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. vol. 3, n. 3, pp. 287-336, dic. 2017. Editoras do dossiê: Andrea Cuarterolo e Rielle Navitski. Disponível em: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/141> [Acesso: 30 de novembro de 2018].

¹¹ *Memorial*, *op. cit.*, p. 27. Ela exerceu na Cinemateca Brasileira, dentre outras funções, a de conservadora e diretora-presidente.

¹² Dentre eles, cito o Musée du Cinéma (1973), o British Film Institute (1981), o Svenska Filminstitutet Cinemateket (1983) e o National Archives (1985) (ver *Memorial*, *op. cit.*, p. 19-20).

Fédération Internationale des Archives du Film, tendo sido da FIAF membro de seu comitê diretor, eleita em 1987.¹³

Se é menor a quantidade de textos dedicados à preservação, devo observar que muitos deles ainda são inéditos.¹⁴ Há os trabalhos de maior fôlego, como a sua tese de livre docência, apresentada à USP em 1991,¹⁵ resultado de longa pesquisa em acervos latino-americanos a fim de mapear sua situação bem como apontar soluções.¹⁶ O “projeto para criação de centros regionais para a preservação do acervo cinematográfico latino-americano”¹⁷ permaneceu um projeto, sem perspectiva de concretização. De todo modo, os três volumes trazem um diagnóstico relevante para compreender a preservação audiovisual na América Latina naquela época, material que merece ser revisitado.¹⁸

Há, por fim, uma série de textos menores em sua extensão, mas nem por isso menos importantes, como é o caso de “Jogo de Armar: anotações de catalogador” e dos materiais que a ele se integram, a saber: “Os óculos do vovô – Descrição plano-a-plano”, e “Jogo de Armar”, que traz uma decupagem comentada do filme, conjunto de documentos que se encontra depositado no acervo da Cinemateca Brasileira e que será comentado a seguir.¹⁹

¹³ *Memorial, op. cit.*, p. 30. Dentre as associações que participou na década de 1980, destaco a Domitor, criada em 1985 e dedicada ao estudo do cinema dos primeiros tempos (*idem*, p. 31).

¹⁴ O arquivo pessoal de Maria Rita foi encaminhado para a Cinemateca Brasileira e pode ser consultado para fins de pesquisa.

¹⁵ *Projeto Centro(s) Regional(ais) de Preservação do Acervo Cinematográfico Latino-Americano*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991. O *Memorial* foi depositado junto com a tese de livre-docência.

¹⁶ Maria Rita visitou arquivos fílmicos, cinematecas e museus de toda a América Latina, como podemos ver pela listagem que consta em seu *Memorial, op. cit.*, pp. 21-22. Na inexistência de cinematecas, como o Paraguai, realizou “viagens complementares (...) para contatos com grupos locais detentores de acervos fílmicos nacionais” (*Memorial, op. cit.*, p. 22). Parte dessa pesquisa pode ser conhecida em “La situación del patrimonio fílmico en Iberoamérica”. In: *Journal of film preservation*. FIAF, n. 71, julio 2006, pp. 42-61.

¹⁷ *Projeto Centro(s) Regional(ais) de Preservação do Acervo Cinematográfico Latino-Americano, op. cit.*, p. 8.

¹⁸ Além do próprio projeto, tema do segundo volume, no último tomo estão os questionários, os dados referentes a cada acervo e os comentários adicionais de cada cinemateca às perguntas feitas.

¹⁹ “Jogo de Armar: anotações de catalogador”, São Paulo, 19-- , Acervo Cinemateca Brasileira. Tive acesso ao texto pela primeira vez em 2002, durante os encontros de um grupo de pesquisadores de

O leitor de *Vivomatografías* terá contato²⁰ com exaustivo estudo de *Os óculos do vovô* (1913), de Francisco Santos, o mais antigo filme de ficção remanescente da história do cinema brasileiro, obra realizada na cidade de Pelotas, estado do Rio Grande do Sul.²¹

Maria Rita examinou duas versões da obra: a pertencente à Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e à Cinemateca Brasileira, esta oriunda da antiga Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). Auxiliada pelo exame de documentação textual e iconográfica, a historiadora tinha como maior objetivo demonstrar a importância, “para o desenvolvimento dos estudos universitários de História do Cinema, [d]o trabalho de preservação, documentação e catalogação das cinematecas”.²² Trata-se provavelmente do primeiro texto no Brasil a discutir de maneira detida as escolhas implicadas no processo de restauração de um filme.

Não à toa, como Maria Rita fez questão de frisar na escolha do título, “Jogo de Armar”, o trabalho de reconstituição nos remete ao quebra-cabeça necessário à montagem de um quadro geral em que peças, nesse caso específico, faltam e nunca

cinema brasileiro coordenado por Carlos Roberto de Souza, Luciana Corrêa de Araújo e Arthur Autran na Cinemateca Brasileira. Nessas reuniões, assistíamos aos filmes do período silencioso e discutíamos textos. O de Maria Rita, em versão Word, foi encaminhado pelos coordenadores ao grupo. Esses encontros se mantiveram por anos, e um de seus resultados foi o livro *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*, organizado por Samuel Paiva e Sheila Schvarzman e publicado em 2011.

²⁰ A publicação do texto e das imagens somente foi possível graças à Cinemateca Brasileira à família de Maria Rita Galvão, por meio de Maria Luísa Galvão, a quem agradeço. A versão depositada na Cinemateca Brasileira, assim como a que tenho em Word não trazem data. Apenas no texto que integra o CD-ROM *Em Memória*, de 1996, hoje praticamente inacessível em virtude da dificuldade em rodar uma mídia pensada para um sistema operacional atualmente obsoleto, temos uma informação precisa: “Originalmente escrito para apresentação num seminário histórico sobre “A construção da linguagem no cinema mudo latino-americano”, realizado durante o Congresso Anual da FIAF – Fédération Internationale des Archives du Film, de 1991, em Montevideu”. Sem o auxílio e esforço dos funcionários da Cinemateca Brasileira, a quem agradeço, não seria possível recuperar esse dado.

²¹ Discorri sobre o texto de Maria Rita e *Os óculos do vovô* na palestra *Genero y montaje en Los lentes del abuelo (Francisco Santos, 1913): anotaciones de un historiador*, proferida no III Coloquio de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano de Montevideo promovido pelo Grupo de Estudios Audiovisuales (GESTA), no Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), no dia 13 de setembro de 2018, Montevideu, Uruguai. Uma análise mais detida das relações entre cinema e história a propósito do filme de Francisco Santos será publicada na revista *Museologia & Interdisciplinariedad*.

²² “Jogo de Armar: anotações de catalogador”, São Paulo, 19-- , folha 1, Acervo Cinemateca Brasileira.

serão recuperadas.²³ Ao mesmo tempo, sugere que se trata de um jogo, apontando também para a dimensão lúdica e, por que não, prazerosa implicada nesse processo, parte da vida profissional de quem se dedicou durante anos a esse tipo de investigação. O subtítulo, por sua vez, “anotações de catalogador”, indica certa incompletude que o leitor perceberá infundada, tendo em vista a riqueza da contribuição trazida.

“Jogo de Armar: anotações de catalogador” é antes de tudo um convite, que permanece atual, para que o historiador reflita sobre o seu método, chamando a sua atenção para a importância da análise fílmica.²⁴ Após apresentar o enredo do filme²⁵ e as “três unidades narrativas”, a historiadora verifica se o esquema se confirma “no nível do plano”, a fim de observar “como se dá a articulação de tempo e espaço”, questão fundamental dada a hipótese de quem em *Os óculos* a “continuidade absoluta”, nos termos do cinema norte-americano da época, é característica, dado suficiente “para revolucionar a ideia corrente sobre a construção da linguagem no cinema mudo brasileiro”,²⁶ questionando assim a leitura proposta por Paulo Emilio em “Pequeno cinema antigo”.²⁷ Para ele, o “filme brasileiro se estiolava dentro de uma estrutura dramática rigidamente compartimentada, na qual a definição dos

²³ De *Os óculos do avô* sobreviveu menos de um terço de sua duração original de 15 minutos, mais precisamente quatro minutos e dezesseis segundos. O filme está disponível em <http://www.bcc.org.br/filmes/443183> [Acesso: 30 de novembro de 2018]. Integra também a caixa de DVDs *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro*, vol. 4, *Vida Cotidiana*, edição da Cinemateca Brasileira e Sociedade de Amigos da Cinemateca, com apoio da Caixa Econômica Federal, 2009. Dos 27 títulos que compõem a caixa, *Os óculos do avô* é a única ficção.

²⁴ Estratégia que já havia sido mobilizada por ela em “*The Wind*, de Victor Sjöstrom – USA, 1928”. In: *Discurso*, ano 3, n. 3, 1972, pp. 235-252, artigo pouco conhecido da autora.

²⁵ De acordo com Maria Rita: “Um menino peralta pinta os óculos do avô enquanto este dorme. Ao acordar o avô leva um susto, diante da cegueira imaginada, criando uma série de confusões dentro de casa” (“Jogo de Armar: anotações de catalogador”, São Paulo, 19-- , folha 4, Acervo Cinemateca Brasileira). Tratam-se das mesmas palavras que hoje apresentam a sinopse de *Os óculos* na base Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira.

²⁶ “Jogo de Armar: anotações de catalogador”, São Paulo, 19-- , folha 5, Acervo Cinemateca Brasileira.

²⁷ Esse texto foi publicado originalmente em 1969 para a revista italiana *Aut-Aut*, tendo circulado depois em cópias mimeografadas na ECA/USP (Paulo Emilio Salles Gomes, “Pequeno Cinema Antigo”. In: *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra/Embrafilme, 1980 [1969], p. 28).

caracteres e situações, assim como o desenvolvimento do enredo, ficavam na inteira dependência dos letreiros explicativos. Essa situação medíocre vigorou até os primórdios da década de 20”.²⁸ Atenta à materialidade da película, Maria Rita aponta a inexistência da cópia original em nitrato, fato que impede a verificação de emendas, a falta de planos soltos arquivados, as intervenções realizadas por cada instituição (constata que os materiais não foram objeto de nenhuma “reconstituição editorial”) etc., questões determinantes para apreender as opções de estilo.

Em “Jogo de Armar” temos a decupagem ilustrada e comentada de *Os óculos*. Do lado direito da folha, a disposição, em linha vertical, de fotos que reproduzem os fotogramas do filme. Ao seu lado esquerdo, a numeração das imagens. Em outra coluna disposta à esquerda, estão colados em formato retangular pequenos comentários datilografados, recortados de “Jogo de Armar: anotações de catalogador”, o que confere visualmente ao texto essa dimensão de quebra-cabeça sendo montado. Há setas e observações escritas à caneta, indicando a sequência dos fotogramas, sua numeração etc. Da folha nº 2 em diante mais uma coluna é adicionada e atribuídos dois nomes: “fotos MAM” e “fotos Embra”.

“*Os óculos do vovô* – Descrição plano-a-plano”, por fim, complementa o roteiro desse trabalho exaustivo, como já frisei, que procura demonstrar na disposição dos dois filmes remanescentes as escolhas que devem ser tomadas em um eventual processo de reordenação do filme a fim de se chegar à versão mais próxima da exibida em 1913. Deve-se observar, por fim, que essa reordenação foi realizada em acordo com suas observações, uma vez que *Os óculos do vovô* a que hoje temos acesso, tanto na caixa de DVDs *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro* quanto no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira,²⁹ segue a montagem sugerida por Maria Rita.

²⁸ *Apud* “Jogo de Armar: anotações de catalogador”. São Paulo, 19---, folha 4, Acervo Cinemateca Brasileira. Como disse na nota 21, em artigo a ser publicado na revista *Museologia & Interdisciplinarietà* dedico-me a refletir sobre as categorias estéticas trazidas por Maria Rita nesse texto e suas implicações na análise de *Os óculos do vovô*.

²⁹ Ver nota 23.

Uma pequena nota pessoal

Esse artigo pretendeu, de forma modesta, homenagear postumamente Maria Rita, evocando aqui alguns dos percursos por ela trilhados, seus temas de pesquisa e sua contribuição para a formação de pesquisadores, informações recuperadas tanto nos textos publicados quanto nos documentos consultados.³⁰

Uma dimensão importante de seu trabalho, porém, somente consegue ser trazida a partir do testemunho pessoal. Fui seu aluno no curso de cinema da ECA/USP em 1987. Ainda com créditos a cumprir em História, tinha interesse em articular, não sabia como, a pesquisa de fontes com a análise estética. Acompanhei duas disciplinas ministradas por Maria Rita: História do Cinema e Cinema Brasileiro I. Impressionou-me sua erudição e conhecimento dos filmes, período e autores.

Lembro-me também da atenção dispensada ao então jovem estudante e agradeço a confiança depositada ao me indicar naquele ano para uma bolsa de iniciação científica CNPq dentro do projeto “Instituto Nacional de Cinema Educativo - história e produção”, coordenado por Carlos Roberto de Souza na Cinemateca Brasileira. Desde então teve início a minha história com a instituição e a pesquisa. De um lado, na Cinemateca conheci uma das pontas do processo de preservação audiovisual, incorporando as dezenas de latas de filmes do INCE vindas da Embrafilme,³¹ entrando em contato com parte das dificuldades enfrentadas pelos arquivos fílmicos. De outro, no campo dos estudos de pós-graduação, minha participação no projeto foi fundamental para definir o tema de meu projeto de pesquisa de mestrado, a saber, uma análise de *Os Bandeirantes* (1940), de Humberto Mauro. A partir do contato amplo com fontes documentais pertencentes à produção desse instituto, a sua escolha me parecia adequada naquele momento, pois se tratava de um filme de representação

³⁰ Recomendo ao leitor a consulta do aqui muitas vezes citado *Memorial* a fim de que constate a riqueza de sua trajetória, parcialmente retratada nesse artigo.

³¹ Com orgulho tenho pendurado em painel defronte à minha mesa de trabalho no escritório da ECA/USP uma ficha de incorporação (‘boletim de entrada’) preenchida e assinada por mim, cópia obtida por Fernanda Coelho, que tive o prazer de orientar em seu mestrado.

histórica, produzido em pleno Estado Novo, por um órgão estatal que pretendia conduzir a discussão em torno do uso de filmes em sala de aula. Dessa forma, havia um mapa bem definido de problemas de ordem ideológica dentro do qual a obra foi realizada, porto seguro para um recém-graduado que não possuía muita clareza acerca dos problemas estéticos e, principalmente, de sua relação com a História.

Em alguma medida, espero ter correspondido à expectativa, da mesma forma que nutro a esperança, com a publicação de “Jogo de Armar” e desta apresentação, de fazer jus à memória da grande historiadora que foi Maria Rita.

Referências bibliográficas

- ALVETTI, Celina. *Cinema brasileiro na crônica paranaense dos anos trinta*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1989. Dissertação de mestrado.
- ARAÚJO, Luciana Correa de. *Crônica de cinema no Recife dos anos 50*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994. 2 v. Dissertação de mestrado.
- BORGES, Luiz. *Memória e mito no cinema em Mato Grosso*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995. 3 v. Dissertação de mestrado.
- CINEMATECA BRASILEIRA. *Em memória*. São Paulo: 1996. CR-ROM.
- COMISSÃO DA VERDADE DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *A Escola de Comunicações e Artes: o microcosmo da disputa por um projeto de modernidade*, volume 8. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.
- FALCONE, Fernando. *Crítica paraibana e o cinema brasileiro - anos 50/60*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995. Dissertação de mestrado.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.
- _____. *Companhia cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos: um estudo sobre a produção cinematográfica industrial paulista*. 5 v. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976. Tese de doutorado.
- _____. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

- _____. “Jogo de Armar: anotações de catalogador”. São Paulo: 19--. 28 p. + descrição plano a plano. il. Fot. Material não publicado. Acervo Cinemateca Brasileira.
- _____. “Jogo de Armar: anotações de catalogador”. São Paulo: 20--, 12 p. (52,8 Kbytes). Microsoft Word 97-2004 para Mac. Acervo do autor.
- _____. “La situación del patrimonio fílmico en Iberoamérica”. In: *Journal of film preservation*. FIAF, n. 71, julio 2006, pp. 42-61.
- _____. *Memorial da formação acadêmica e das atividades docentes e de pesquisa apresentado para Concurso de Livre-Docência à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991, 89 p. Acervo Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- _____. *Projeto Centro(s) Regional(ais) de Preservação do Acervo Cinematográfico Latino-Americano*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991. 3 v. + 1 memorial. Tese (Livre Docência). Acervo Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- _____. “*The Wind*, de Victor Sjöstrom – USA, 1928”. In: *Discurso*, ano 3, n. 3, 1972, pp. 235-252.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. “Pequeno Cinema Antigo”. In: *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra/Embrafilme, 1980 [1969], pp. 11-24.
- MORETTIN, Eduardo. “Bibliografía sobre precine y cine silente latino-americano. Brasil”. In: *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. Vol. 3, n. 3, pp. 287-336, dic. 2017. Editoras do dossiê: Andrea Cuarterolo e Rielle Navitski. Disponível em: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/141> [Acesso: 30 de novembro de 2018].
- _____. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013.
- OLIVEIRA, José Marinho de. *Ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1985. Dissertação de mestrado.
- PAIVA, Samuel e Sheila Schvarzman (orgs). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- PÓVOAS, Glênio. *História e análise do filme Vento Norte*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1998. Dissertação de mestrado.

- QUEIROZ, Eliana de Oliveira. *Cena muda como fonte para a história do cinema brasileiro: 1921-1933*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981. Dissertação de mestrado.
- RIBEIRO, Jose Américo. *Cinema mineiro: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60, em Belo Horizonte*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988. 2 v. Tese de doutorado.
- SOUZA, Carlos Roberto de. *Cinema em Campinas nos anos 20 ou uma Hollywood brasileira*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979. Dissertação de mestrado.
- SOUZA, José Inacio de Melo. *Ação e imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1990. Dissertação de mestrado.
- SOUZA, Miriam Correa de. *Teixeirinha e o cinema gaúcho*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994. Dissertação de mestrado.

Fecha de recepción: 30 de noviembre de 2018

Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2018

Para citar este artículo:

MORETTIN, Eduardo. "Maria Rita Galvão, historiadora", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 155-166. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/187>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Eduardo Morettin** é Professor da Universidade de São Paulo e autor de *Humberto Mauro, Cinema, História* (São Paulo: Alameda Editorial, 2013). Organizou, dentre outros trabalhos, *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais* (São Paulo: Intermeios, 2018). É bolsista produtividade em pesquisa CNPq, nível 2, e membro do Conselho da Cinemateca Brasileira desde 2007. E-mail: cunhamorettin@uol.com.br.

Jogo de Armar: Anotações de catalogador¹

Maria Rita Galvão *

Resumo: O texto traz um exaustivo estudo de *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913), o mais antigo filme de ficção remanescente da história do cinema brasileiro, obra realizada na cidade de Pelotas, estado do Rio Grande do Sul. São examinadas duas versões da obra, além da documentação textual e iconográfica disponível nos anos 1990, quando “Jogo de Armar” foi escrito.

Palavras-chave: história do cinema brasileiro; preservação audiovisual; Maria Rita Galvão

Building Game: The Cataloger Annotations

Abstract: This text analyses the film *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913), the oldest surviving fiction film in the history of Brazilian cinema, shot in the city of Pelotas, state of Rio Grande do Sul. The author examines two versions of the film are examined, together with the textual and iconographic documentation available in the 1990s, when the text was written.

Key words: Brazilian Film History; Audiovisual Preservation; Maria Rita Galvão

Juego de armar: Anotaciones del catalogador

Resumen: Este texto realiza un exhaustivo estudio de *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913), el film de ficción sobreviviente más antiguo de la historia del cine brasileño, filmado en Pelotas, estado de Río Grande do Sul. Se examinan dos versionas de la obra, además de la documentación textual e iconográfica disponible en la década de 1990, momento en que “Jogo de Armar” fue escrito.

Palabras clave: historia del cine brasileño, preservación audiovisual, Maria Rita Galvão

¹ Material gentilmente cedido pela Cinemateca Brasileira, pertencente ao seu acervo bibliográfico. Texto estabelecido por Eduardo Morettin



Os óculos do vovô (Francisco Santos, 1913)

Nota introdutória

Eduardo Morettin

O texto a seguir foi estabelecido a partir da comparação de três versões: 1) “Jogo de armar: anotações de catalogador”. São Paulo: 19---. 28 p. + descrição plano a plano. il. Fot. Material não publicado. Acervo Cinemateca Brasileira, designada nas notas como CB; 2) o texto que integra CINEMATECA BRASILEIRA. *Em memória*. São Paulo: 1996. CR-ROM, referida abaixo pela sigla EmM; 3) uma versão em Word, material que tive contato no início dos anos 2000. O ponto de partida para a versão aqui publicada foi a editada em EmM, hoje praticamente inacessível em virtude da inexistência de sistema operacional que consiga ler a mídia. Do cotejo algumas decisões foram tomadas, sempre explicadas em nota, salvo quando se tratou de atualizar a ortografia e de pequenos acréscimos, como “Cinemateca” a “do MAM”, presentes em EmM e ausentes nas demais versões. Sem o esforço e a dedicação dos funcionários da Cinemateca Brasileira e da biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, a quem agradeço, a publicação do texto não seria possível.

Jogo de Armar: Anotações de catalogador²

Maria Rita Galvão

Este exercício –que trata basicamente de problemas de reconstituição editorial– por isso mesmo tem como título “Jogo de Armar”, acompanhado da especificação “Anotações de catalogador”. Enfatizo o subtítulo porque é precisamente disto que se trata: de mostrar o quanto é importante, para o desenvolvimento dos estudos universitários de História do Cinema, o trabalho de preservação, documentação e catalogação das cinematecas. A partir da restauração de uma cópia de *Os óculos do vovô* feita pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dos documentos sobre o filme e da catalogação feita pela Cinemateca Brasileira, foi possível armar todo um jogo de hipóteses sobre a construção dos filmes brasileiros dos primeiros tempos –a grosso modo, do período anterior à primeira guerra– que, se confirmadas pela análise, podem modificar toda a concepção que até então se tinha sobre a constituição da linguagem no cinema mudo brasileiro. [...] ³

Os óculos do vovô foi feito por Francisco Santos no Rio Grande do Sul, em 1913, e é o mais antigo filme de ficção brasileiro que chegou até nossos dias. ⁴

² Originalmente escrito para apresentação num seminário histórico sobre “A construção da linguagem no cinema mudo latino-americano”, realizado durante o Congresso Anual da FIAF – Fédération Internationale des Archives du Film, de 1991, em Montevideu. Nota de Eduardo Morettin (EM): A datação e a origem desse texto são informações que somente se encontram na versão EmM. Na versão CB há, antes do título, a seguinte observação: “(Texto escrito para um seminário; será que dá pra aproveitar? Se for o caso, eventualmente mudar a redação. Como alternativa, incluir a descrição plano-a-plano do filme, à guisa de sinopse. Será que é o caso? Ver com Carlos Roberto.)”.

³ Nota EM: essa marcação de texto [...] não se encontra apenas na versão em Word. Em seu lugar, lê-se: “Para este tipo de análise, o vídeo é um instrumento fundamental”. Provavelmente, o registro em VHS intitulado “Jogo de amar (sic): análise videográfica de *Os óculos do vovô* (vídeo, concepção)”, datado como sendo de 1992, pudesse nos fornecer alguma pista. Apesar do registro dessa produção intelectual de Maria Rita constar das bases de bibliotecas da USP, a videoteca da ECA, indicada como depositante desse material, não tem o vídeo (cf <<http://bdpi.usp.br/result.php?search%5B%5D=maria+rita+galv%C3%A3o&sort=name.keyword>> [Acesso: 29 de novembro de 2018]). Agradeço à Marina Macambyra e demais funcionários da biblioteca da ECA pelo auxílio prestado nessa frente.

⁴ Nota EM: na versão EmM, esse parágrafo foi suprimido, provavelmente porque o recurso multimídia permitisse que outras informações fossem obtidas ao se clicar em *Os óculos do vovô*. A

Francisco Santos nasceu no Porto, em Portugal, e muito jovem tornou-se ator de teatro. Foi também exibidor ambulante, jornalista, e entre 1896 e 1900 excursionou pela Espanha, Portugal e o norte da África, filmando por onde passava. Quando chegou ao Brasil –em algum momento do início do século, não se sabe quando– tinha ainda um dos primeiros aparelhos de série da marca Pathé. A mais antiga notícia que se tem aqui sobre ele é o registro de sua passagem pelo Amazonas, em 1902, com uma companhia teatral portuguesa. No ano seguinte cria a sua própria companhia, e daí por diante excursiona pelo Brasil, chegando até o Uruguai e a Argentina. Nos primeiros anos 10 fixa-se no sul, de onde não mais sairá e abandona o teatro para dedicar-se ao cinema, criando o primeiro dos muitos ciclos regionais que caracterizaram o desenvolvimento do cinema mudo brasileiro. Na cidade de Pelotas constrói um estúdio cinematográfico, produz quase uma centena de jornais da tela e dirige três filmes de enredo. Em 1914, a escassez de película virgem provocada pela guerra interrompe em meio a produção de um quarto filme, que não será retomado: é o final do ciclo.⁵

Em 1983, na Cinemateca Brasileira,⁶ examinei em moviola e anotei plano a plano uma cópia de fragmentos do filme –ao que se soubesse, os únicos existentes–, proveniente da Cinemateca do MAM. Comparando minhas anotações com outras feitas anteriormente por Olga Futemma, na própria Cinemateca Brasileira mas a partir de uma cópia da Embrafilme, chamou-me de imediato a atenção a diferença de metragem: a cópia da Embrafilme era menor do que a do MAM, faltava todo o primeiro bloco do filme, logo após os letreiros introdutórios, e ainda um plano intermediário, o de número 22.⁷

decisão por mantê-lo diz respeito à contextualização trazida pelo parágrafo, importante para situar o filme e o diretor. Na versão em Word, o período se inicia com “O filme que apresentamos...”.

⁵ Nota EM: esse parágrafo existe apenas na versão em Word. Sua inclusão se deve aos mesmos motivos explicados na nota anterior.

⁶ Nota EM: na versão em Word o parágrafo se inicia com “Meio século mais tarde, preparando a ficha filmográfica de *Os óculos do vovô*, (...)”

⁷ Ver “*Os óculos do vovô* – Descrição plano-a-plano”. Nota EM: esta nota somente existe na versão EmM. Na versão CB, há, logo após o final do parágrafo, a indicação “<foto?>”. Provavelmente Maria



Os óculos do vovô (Francisco Santos, 1913)

O que logo se explicou. Atendendo à solicitação de empréstimo dos fragmentos de *Os óculos do vovô* feita pela Cinemateca Brasileira, a Embrafilme efetivamente nos enviara “fragmentos” dos fragmentos do filme, que haviam sido utilizados numa antologia, e não a cópia “completa” (a totalidade dos fragmentos). Porém o que me causou estranheza não foi o fato de a cópia estar incompleta, e sim a ausência do plano 22. Se fazia todo o sentido que numa antologia se usasse apenas um trecho do filme, antecedido pelos créditos da restauração, não fazia nenhum supor que deste trecho –ao todo 15 planos, afora a introdução– se tivesse retirado um único, entre os planos 21 e 23.

Solicitando informações à Embrafilme, a resposta foi que o trecho utilizado constituía simplesmente a primeira metade do filme, que havia sido contratipado inteiro e copiado em dois pequenos rolos. Não havia qualquer indício de que o trecho

Rita se refere à decupagem comentada com fotografias, publicada por *Vivomatografias*. Há várias inclusões desse tipo nesta versão.

reproduzido tivesse sido montado –excluíram-se apenas os dois primeiros letreiros feitos pelo MAM. A segunda metade do filme não tinha emendas, e não havia nenhum plano solto arquivado. O material em questão fora algumas vezes utilizado na Embrafilme por diferentes pessoas, com finalidades de exibição ou reprodução, mas certamente não se excluiu na montagem, em nenhum momento, nenhum plano intermediário.

Consultamos em seguida a Cinemateca do MAM. A cópia original em nitrato não estava na Cinemateca –talvez não existisse mais, o que impedia a verificação de eventuais emendas–, e o técnico responsável pela restauração [Manfredo Caldas] já não trabalhava lá;⁸ mas garantia-se com segurança que o material original havia sido reproduzido sem qualquer tentativa de reconstituição editorial: a única intervenção da Cinemateca, afora a colocação dos créditos iniciais, fora aumentar o tempo de leitura de alguns letreiros.

Permanecia no entanto o fato de que as cópias, cuja origem eram contratipos do mesmo original, em primeira ou segunda geração, tinham montagens diferentes.

Por outro lado havia, no arquivo da Cinemateca Brasileira, uma série de fotografias do filme, feitas nos anos 50, que eram reproduções de fotogramas; e havia anotações de pesquisa de Paulo Emilio Salles Gomes indicando que os fotogramas faziam parte dos poucos planos (não se sabe se soltos ou emendados) guardados pela família do realizador.

As fotografias reproduziam alguns letreiros e todos os cenários do filme –a sala, a sacada, o jardim, o vestíbulo, o consultório, a rua–,⁹ o que indica uma preocupação de registro sistemático; e o fato de várias delas estarem invertidas parece confirmar que foram tiradas (por fotógrafo certamente inábil ou desatento) de planos soltos, ou de

⁸ Nota EM: do início do período até a nota há pequenas mudanças na versão EmM em relação à CB e à em Word. Dentre elas, o acréscimo do nome do técnico. Mantive o que se encontrava em EmM.

⁹ Nota EM: em CB, ao lado de cada palavra antes da vírgula, encontram-se “<foto>” e “<foto invertida>”.

cópia com trechos emendados ao contrário. Todas, com exceção de uma, fazem parte do trecho remanescente do filme. A exceção representa o personagem do título, o vovô, dormindo sentado num jardim, no mesmo local de outros planos existentes porém em enquadramento sensivelmente mais próximo, indicando um plano diferente que se perdeu.

No que se refere à possível existência de materiais deste filme, isto foi tudo quanto conseguimos encontrar.¹⁰ Evidentemente o fato de nada termos encontrado não significa que outra cópia não existisse, num só pedaço¹¹ e sem emendas, além da examinada por Paulo Emilio. É plausível supor que se trate da mesma, que em algum momento tenha sido (bem ou mal) emendada, mas de qualquer modo não importa: esta cópia se perdeu, e pelo menos um dos contratipos resultantes, de segunda ou terceira geração, foi remontado em um momento posterior. O problema é saber qual.

Uma análise das duas versões revela que em ambos os casos a montagem faz sentido e obedeceu a critérios lógicos, embora diferentes. Porém, conforme se adote uma ou outra, o resultado é bastante diverso em matéria de articulação de linguagem.

Admitindo-se que a montagem da Cinemateca do MAM seja a da cópia original, a sua análise torna evidente a necessidade de uma revisão radical de algumas afirmações básicas da historiografia brasileira sobre o período silencioso.

¹⁰ Afora as referidas anotações de pesquisa, consultamos todas as demais fontes de informação existentes nas cinematecas sobre o autor e o filme –incluindo um artigo de Antônio Jesus Pfeil, a quem se deve a obtenção da cópia contratipada, e uma monografia feita por Yolanda Lhullier dos Santos, neta do realizador, anotações de Caio Scheiby, baseadas em pesquisas de Pery Ribas– e não encontramos nenhuma referência a qualquer outra cópia. Yolanda Lhullier informa que a cópia entregue a A. J. Pfeil pertencia a seu pai, era a única existente (pelo menos tanto quanto soubesse a família). Nota EM: Nas versões CB e em Word a nota se encerra em “existente”. Depois há o seguinte acréscimo: “e devia estar num só pedaço –não sabe se com ou sem emendas; muito menos sabe se tinha trechos invertidos, porque nunca a viu projetada. Uma consulta a Antônio Jesus Pfeil ficou sem resposta, porém Eduardo Leone, baseado em informações do próprio Pfeil, confirma que efetivamente os fragmentos foram encontrados em planos soltos”. Em CB ao invés de “planos soltos”, temos “pedaços soltos”.

¹¹ Nota EM: nas versões CB e em Word, no lugar de “num só pedaço”, lê-se “inteira”.



Os óculos do vovô (Francisco Santos, 1913)

Afora algumas fotografias, nada sobrou das dezenas de filmes de enredo feitos no Brasil entre 1908 e 1912 –a chamada “bela época” do cinema brasileiro. Com base nestas fotografias e em parcas descrições de enredos, supunha-se que a estrutura dos filmes brasileiros, até os anos 20,¹² era composta por uma sucessão de quadros de ação completa, interligados por letreiros que deveriam explicar os acontecimentos e estabelecer a concatenação lógica entre eles.¹³ Os letreiros instituem o enredo e antecipadamente informam sobre qual é a ação de cada quadro; as imagens não

¹² Data de 1919 o primeiro filme brasileiro em que os historiadores do nosso cinema viram traços de modernidade, identificada com a ideia de continuidade cinematográfica. Trata-se de *Exemplo regenerador*, uma pequena comédia de pouco mais de dez minutos dirigida por José Medina. Nota EM: na versão CB, entre “identificada” e “com” há o seguinte acréscimo: “esta última exclusivamente”.

¹³ Nota EM: antes do próximo período, Maria Rita havia acrescido na versão em Word: “Porém um filme argentino de 1910, *La revolución de mayo*, ilustra admiravelmente esta estrutura”. A estrutura desse parágrafo também é um pouco diferente, com períodos distribuídos de outra forma.

desenvolvem, mas apenas ilustram a ação, que só progride quando um novo letreiro introduz o próximo quadro.

Admitia-se que o modelo básico desse tipo de construção era o cinema europeu, sobretudo o francês, anterior à Primeira Guerra. O desenvolvimento do cinema era visto como um processo linear, constituído pelo acúmulo de sucessivas conquistas de linguagem que, sobrepondo-se umas às outras, teriam constituído a linguagem cinematográfica, única e universal. A partir desta visão da história, o cinema brasileiro teria, à sua maneira, seguido os mesmos passos evolutivos que, por volta de 1915, no mundo desenvolvido, conduziram à passagem do cinema dito “primitivo” ao moderno – só que de forma retardada e degradada.

Diz Paulo Emilio Salles Gomes, sem dúvida o mais notável historiador do cinema brasileiro, referindo-se à produção nacional posterior a 1908:

Decalques canhestros do que se fazia nas metrópoles [esses filmes] não eram fatores de brasilianismos¹⁴ apenas na escolha dos temas, mas também na pouca habilidade com que era manuseado o instrumental estrangeiro. [As fitas brasileiras], tecnicamente muito inferiores ao similar importado, [só puderam ser apreciadas porque se dirigiam a] um espectador ainda ingênuo, não iniciado no gosto do acabamento de um produto cujo consumo apenas começara.¹⁵

E em outro texto:¹⁶

De 1912 em diante, durante 10 anos [...] a linguagem desse cinema marginalizado permanecera extremamente primitiva. O filme brasileiro se estiolava dentro de uma estrutura dramática rigidamente compartimentada, na qual a definição dos caracteres e situações, assim como o

¹⁴ Nota EM: nas versões CB e em Word, “brasileirismo” substituí “brasilianismos”, termo empregado por Paulo Emilio no artigo citado na nota seguinte.

¹⁵ “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. In: SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1980, p. 78. Nota EM: nas versões CB e em Word, as intervenções de Maria Rita na citação de Paulo Emilio não estão separadas por colchetes.

¹⁶ “Pequeno cinema antigo”. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, *op. cit.*, p. 31-32.

desenvolvimento do enredo, ficavam na inteira dependência dos letreiros explicativos. Essa situação medíocre vigorou até os primórdios da década de 20.

Uma análise dos fragmentos de *Os óculos do vovô*, apenas três minutos e meio de um filme feito em 1913,¹⁷ é suficiente para pelo menos questionar esta visão dos fatos.

O filme tinha originalmente 15 minutos e apresentava 16 quadros, divididos em duas partes. As “partes” claramente referiam-se ao número de rolos. Nenhum documento esclarece a que tipo de unidades se referiam os “quadros”, mas certamente eles não correspondem aos “quadros de ação completa” de Paulo Emílio.

O enredo é bastante simples e assim o resume a ficha filmográfica:

“Um menino peralta pinta os óculos do avô enquanto este dorme. Ao acordar o avô leva um susto, diante da cegueira imaginada, criando uma série de confusões dentro de casa”.

Nada sabemos sobre o desenvolvimento das mencionadas confusões, mas o trecho apresentado é suficiente para amarrar o nó do enredo.

Se considerarmos a articulação do tempo e do espaço, podemos dividir os fragmentos em três unidades narrativas.

Na primeira –planos de 4 a 9, na montagem da Cinemateca do MAM,¹⁸ que corresponde à terceira parte na montagem da Embrasil –, temos seis planos de uma narração linear que se desenvolve em continuidade no tempo, e em espaços que no universo da ficção admitimos como contíguos, embora na verdade não o sejam. O menino sozinho na sala derruba um vaso, e ao ouvir os passos da mãe que se

¹⁷ Nota EM: a versão hoje disponível tem quatro minutos e dezesseis segundos, como indiquei em “Maria Rita Galvão, historiadora”.

¹⁸ Ver “*Os óculos do vovô* – Descrição plano a plano”. Nota EM: essa nota somente existe na versão EmM.

aproxima sai correndo. A mãe o persegue pelo interior da casa e pela varanda até o jardim, onde ele se abriga nos braços do avô.



Os óculos do vovô (Francisco Santos, 1913)

Na segunda unidade –planos 10 a 21, que corresponde à primeira na cópia da Embrafilme– uma montagem alternada de 12 planos, divididos em duas séries de seis planos cada, articula em paralelismo no tempo dois espaços diferentes, o *hall* da casa e o consultório médico. Pelo telefone, o pai chama o médico para visitar o avô, que está assustado porque amanheceu com a vista inflamada.

É logo após o final desta unidade e antes do início da seguinte que encontramos o mencionado plano número 22, que existe apenas na cópia da Cinemateca do MAM. Trata-se de um plano isolado, que dá continuidade à ação do primeiro bloco. Reencontramos a mãe, o menino e o avô no jardim, no mesmo local em que os deixamos para assistir à conversa telefônica –e com isto de imediato se estabelece um paralelismo entre as duas situações, o famoso “enquanto isso” cinematográfico. Enquanto¹⁹ o pai fala ao telefone, a mãe, o menino e o avô continuam conversando no jardim. É este mesmo plano, por outro lado, que estabelece a articulação no tempo

¹⁹ Nota EM: os grifos da autora em “enquanto” e “enquanto isso” constam apenas das versões CB e EmM.

com o prosseguimento da ação: a mãe se levanta e se encaminha em direção à casa, deixando o avô e o neto ainda no jardim. Enquanto isso o médico, que víramos saindo do consultório para atender ao chamado, tem tempo de chegar até a casa, onde o aguarda o pai, dando início ao último bloco da narração.

Na terceira unidade –planos 23 a 30, ainda na montagem da Cinemateca do MAM, que corresponde à segunda da Embrafilme– temos de novo a narração linear que, em treze planos, em sucessão no tempo e em espaços contíguos, nos dá conta da visita do médico.

Repassemos mais de perto este esquema para verificar, no nível do plano, como se dá a articulação de tempo e espaço.

O fragmento tem início com um letreiro, que é o décimo de uma série que traz o número doze. Todos os letreiros têm este mesmo número doze, mas não se sabe ao que corresponde a série. Lembrando que o filme todo tinha dezesseis “quadros”, poderia o fragmento que analisamos corresponder ao décimo segundo? Não há como saber.²⁰

No alto, em todos os letreiros há o título do filme, e em baixo, ao centro entre os dois números, a marca da produtora.

Vem em seguida o primeiro plano de imagem, enquadrando parte de uma sala. É porém uma sala singularmente diversa das que encontramos em algumas reproduções fotográficas de filmes mudos brasileiros anteriores, ou mesmo no mais antigo filme de enredo brasileiro, depois do que analisamos, que sobreviveu ao tempo: *Exemplo regenerador*, de 1919.²¹ Nestes em geral a ambientação é mais decorada –estátuas, lareiras, bibelôs–, mas menos trabalhada arquitetonicamente. Aqui, o que

²⁰ Nota EM: a construção do final desse parágrafo na versão em Word é um pouco diferente, como vemos a seguir: “talvez o fragmento que analisamos corresponda ao décimo segundo, mas não há como ter certeza”. Nas versões CB e em Word alguns parágrafos, principalmente os que correspondem à descrição de um plano, como esse, são antecidos por um travessão.

²¹ Nota EM: em CB há o apontamento “<eventualmente foto da sala>”.

chama a atenção é a articulação do espaço, e a integração dos móveis e objetos na própria ação. Temos duas salas contíguas, e a câmera se coloca em ângulo, frente ao canto da primeira sala, o que permite ver apenas parte da segunda. A interrupção do quadro à direita configura um espaço imaginário além dos seus limites. Não se trata, portanto, do palco de três lados tão comum no cinema dos primeiros tempos, que uma câmera frontal registra do ponto de vista de um espectador da terceira fila. À esquerda, nas duas salas, recortes de claridade na parede indicam amplas portas-janelas, e depoimentos de participantes registram o uso de rebatedores para conseguir este efeito num estúdio envidraçado cuja única fonte de iluminação era a própria luz natural. Reconstrói-se assim internamente no estúdio, à esquerda do cenário, a mesma parede que veremos à direita nos planos de exterior, filmados em locação. Chama ainda a atenção a economia interna do cenário, e a ausência de objetos puramente decorativos: há apenas a máquina de costura e o pote, os dois únicos objetos necessários à ação. O que não significa empobrecimento: mesas, cadeiras, as poltronas com guarda-pó, cortinas e reposteiros, o tapete florido que recobre a sala contígua, configuram suficientemente uma casa burguesa bem posta e confortável.

Os personagens entram em cena pela segunda sala e avançam para a primeira passando entre as duas poltronas, uma das quais apenas parcialmente visível. A direção de sua entrada em cena, à direita e ao fundo, institui o espaço do interior da casa.

Em meio à traquinagem, o menino olha para a câmera, enquanto gira a manivela da máquina. Não parece, no entanto, comunicar-se deliberadamente com o espectador, embora o efeito acabe sendo este; o resultado parece casual –como nos filmes amadores familiares– e não desafio ou cumplicidade –como em geral nos chamados primitivos. A mãe entra na sala olhando em torno –e ao contrário do menino, a atriz ignora a câmera–, vê o vaso no chão e sai atrás do menino. Porém o corte não se dá imediatamente após a sua saída, e durante breves segundos o plano permanece vazio.

No próximo plano, da mesma forma, o quadro permanece vazio por alguns segundos, antes da entrada dos personagens. Temos uma sacada dando para o exterior, e ao fundo, no alto do plano, algumas copas de árvores.

A saída dos personagens pela direita, no plano anterior, e a entrada pela esquerda neste plano estabelecem com clareza a geografia da casa. E os poucos segundos de plano vazio, depois que a mãe sai da sala e antes que o menino entre na varanda, fazem supor que a parede do terraço²² não é contígua ao espaço mostrado da sala. O conjunto dá a impressão de um controle preciso de tempo e espaço.

A salientar o fato de que estes dois planos não foram filmados em espaços contíguos; tampouco o seguinte. A varanda, bem como a entrada da casa, que existe até hoje, foram filmados no local onde funcionavam o laboratório da Guarany Films.²³ A cenografia da sala foi construída no estúdio, um enorme galpão que ficava no fundo do terreno. Os planos seguintes foram filmados num parque público, mas bastaria a presença das copas de árvores, no plano da varanda, para estabelecer a contigüidade entre o plano anterior e os seguintes.

No próximo plano estamos num jardim de árvores frondosas. Os poucos segundos de espera, antes da entrada em campo dos personagens, configuram no tempo a distância do espaço percorrido. A direção da sua entrada e o relacionamento com os planos anteriores fazem supor que o jardim fique ao fundo da casa –que deve ser um sobradão, dado o lance de escada–, e que seja um jardim bastante grande, dado o tempo de espera antes da chegada dos personagens.

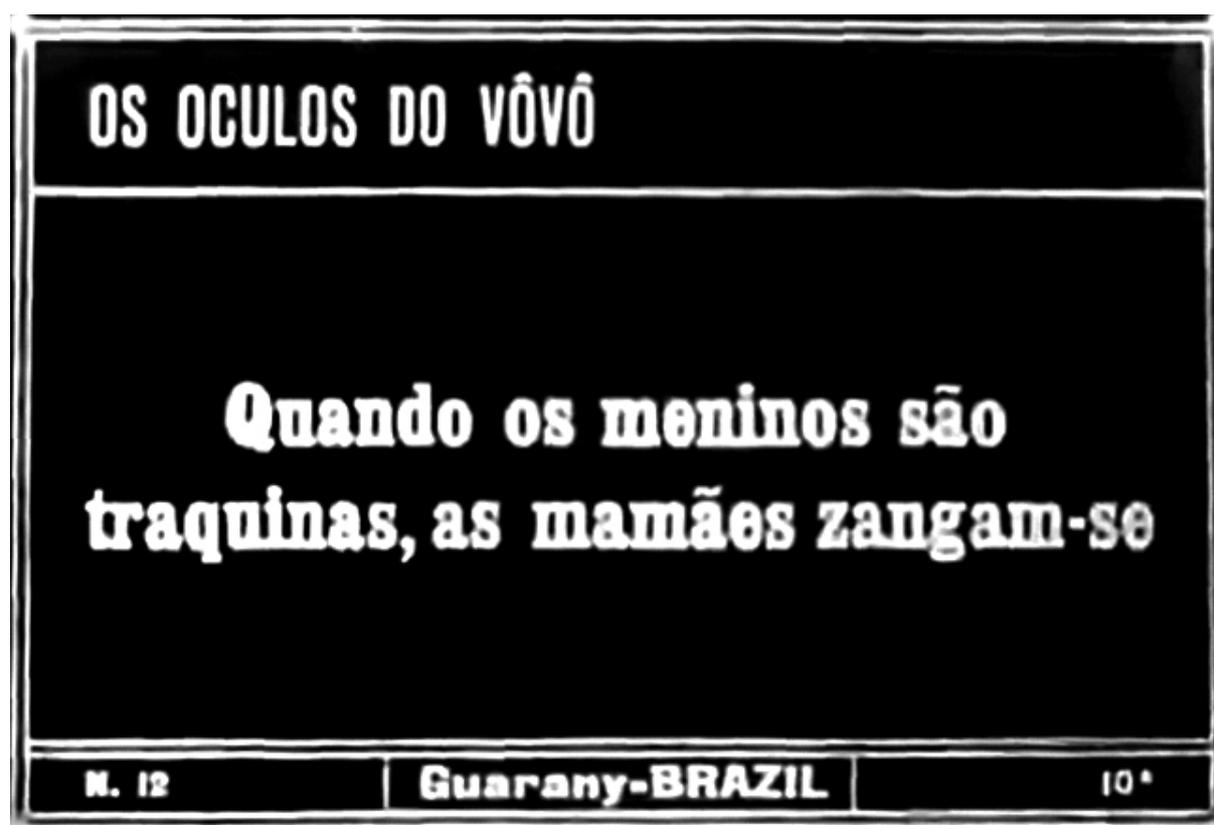
O próximo plano é o letreiro de número 11 da série 12. Trata-se de uma frase de diálogo, e assim serão também todos os seguintes. Com exceção do primeiro, que

²² Nota EM: em EmM, ao invés de “terraço”, temos “varanda”. Mantive o que se encontra nas versões CB e em Word porque, nesse caso, evita-se a repetição. Nas demais ocorrências, optei pelo “varanda” da versão EmM.

²³ Nota EM: na versão CB e em word não existe “da Guarany Films”. Em seu lugar, apenas na versão em Word, lê-se “e uma tipografia do realizador”.

expressa um comentário genérico do narrador sobre o que acontece aos meninos traquinas, todos os demais letreiros são simples frases de diálogos.

Chegamos ao fundo do jardim. As cadeiras vazias ao lado da que ocupa o avô preparam o cenário para o prosseguimento da ação, e o triciclo à direita identifica um local de uso do menino. Inclinado sobre a mesa o vovô lê ou escreve, e além dos papéis lá está também, bem ao centro, o que parece ser um tinteiro²⁴ –mas pode ser qualquer outra coisa (uma xícara de café?). Os personagens, que no plano anterior haviam saído de campo pela frente à esquerda, entram agora pelo fundo do mesmo lado, dando a sensação de que o percurso no jardim foi feito por uma aléia em curva. O menino se refugia entre os joelhos do avô, e enquanto falam a mãe se conserva de pé, à direita do plano.



Os óculos do vovô (Francisco Santos, 1913)

²⁴ Nota EM: na versão CB e em Word o período se encerra com “tinteiro”.

O letreiro seguinte, além de introduzir uma nova situação, aparentemente sem ligação com a anterior, traz uma quebra de numeração na série dos letreiros: este é o quinto, e o anterior era o décimo primeiro. É ainda uma frase de diálogo, que dá início à conversa telefônica.

O próximo plano nos mostrará quem fala –o pai, em meio-perfil e virado para a esquerda–, e o seguinte quem responde –o doutor, igualmente em meio-perfil porém virado para a direita, o que estabelece um contracampo com relação ao plano anterior.

As cenografias são ambas de estúdio, mas enquanto a da casa é parca e econômica –apenas um *hall* com um telefone de parede–, a do consultório é atulhada de objetos ingenuamente significativos: as duas gravuras tradicionais na parede forrada de papel floreado, a cantoneira que sustenta o que parece ser um bicho empalhado, a escrivaninha cheia de livros, papéis e objetos espalhados –além do próprio telefone–, à direita num aparador a maleta do médico, e ainda bem à frente um acintoso esqueleto. Nos dois casos a câmera, de frente para o ângulo de duas paredes, lembra os enquadramentos de Griffith.

O próximo plano é o letreiro de número 6, em seqüência ao anterior.

E no seguinte temos ainda o Dr. Silveira, que continua ao telefone. O letreiro, portanto, foi articulado em meio à sua fala.

O próximo plano apresenta novamente o pai, estabelecendo a montagem paralela que terá prosseguimento até o final deste bloco, sempre alternando, numa espécie de campo/contracampo, as duas séries de planos, e com os letreiros sempre intercalados entre duas imagens da mesma série. Os próximos letreiros são os de números 7 e 8, mantendo ainda a seqüência.

Encerrada a conversa, o doutor desliga o telefone, levanta-se e sai de campo pela esquerda ao fundo, enquanto que no plano seguinte, após desligar ele também e girar

a manivela encerrando o telefonema, o pai sai de campo caminhando para a frente e à direita, criando assim uma relação de simetria e oposição com o movimento do personagem no plano anterior.

O próximo é o plano autônomo, continuação do primeiro bloco, que só existe na cópia da Cinemateca do MAM. Mãe, avô e neto conversam ainda, porém a moça, que no plano anterior estava de pé à direita, está agora sentada, à esquerda –o que, além de indicar o paralelismo, reforça o transcurso de tempo: enquanto dura a conversa telefônica, a ação no jardim prossegue pelo menos o tempo suficiente para que ela mude de lugar. Ela se levanta e sai de campo, enquanto avô e neto continuam a conversa.

E temos finalmente o último bloco. Na rua, enfocada em profundidade pela câmera, veem-se alguns passantes que atravessam ao fundo, bem ao longe algumas árvores, e um poste dividindo verticalmente o plano. A fachada da casa é ladeada no alto por pequenos balcões de portas-janelas –o que estabelece o relacionamento espacial com o interior da sala– e pelos vitrôs redondos do andar de baixo; ao centro a escada, de que se vê apenas o primeiro degrau. Pelo fundo e pela esquerda, na mão correta, chega uma vitória,²⁵ que desvia para a direita para parar junto à calçada. Desce o doutor.

Temos agora novamente a varanda, ainda vazia. O ângulo é o mesmo que no plano em que a vimos antes, mas a câmera está mais próxima, deixando ver apenas a primeira porta. O tempo de espera, antes da entrada dos personagens, além de confirmar a geografia da casa, estabelecendo a distância entre a frente e o fundo, elide o encontro entre a mãe e o médico. Ao mesmo tempo a relação com o último plano do jardim reforça a articulação de tempo e espaço: tal como o plano do jardim, funcionando como um enquanto isso, cobre o tempo de trajeto do doutor, o plano da entrada cobre o tempo que a moça leva para chegar do jardim até a casa.²⁶

²⁵ Nota EM: na versão CB e em Word o parágrafo se encerra aqui. “Vitória” designa a pequena carruagem que transporta o médico.

²⁶ Nota EM: na versão CB há a seguinte observação “<foto indicando isto?>”.

Estamos agora no mesmo trecho do jardim que já conhecemos, e os personagens o percorrem pelo mesmo trajeto, cruzando transversalmente o campo. Entre eles, saltitante, um griffithiano cachorrinho.²⁷



Os óculos do vovô (Francisco Santos, 1913)

Reencontramos o avô e o neto, que ainda conversam. Um último letreiro, que traz o número 9, mantém ainda a seqüência com relação ao anterior.

No plano seguinte a ação prossegue com o grupo todo em torno da mesa –sai de campo apenas o cachorrinho. O doutor se aproxima para examinar o velho e gesticula dando a entender que não é nada. A gesticulação no entanto é extremamente discreta, não só neste plano como em todo o filme; a mímica, a expressão facial, o andar, a postura e caracterização dos personagens lembram muito mais o cinema

²⁷ Nota EM: nas versões CB e em Word a redação deste período é um pouco diferente: “Só que desta vez têm entre eles um griffithiano cachorrinho”.

americano que o europeu. A mãe se afasta e o menino a segue, saindo ambos de campo. O doutor se despede, e o vovô se prepara para retomar a sua ação inicial: põe os óculos, arruma o tinteiro (a xícara de café?)²⁸ sobre a mesa, mostra os papéis com que trabalhava, derruba-os, cata-os do chão e se põe a lê-los, enquanto o pai acompanha o doutor que se retira. Sobre a mesa, de novo bem à vista, continua o tinteiro.

Uma última vez temos ainda a varanda, e um tempo de espera, que é agora acintoso.

Finalmente no último plano estamos novamente na rua, mas o ângulo da câmera é ligeiramente diverso do anterior. O pai e o doutor descem pela escada –e os segundos em que o plano permanece vazio dão-lhes tempo para atravessarem a casa. A vitória põe-se em movimento em direção à esquerda, retomando a sua mão, e a câmera a acompanha com o início de uma panorâmica, interrompida em meio num plano certamente incompleto.

Esta descrição foi feita a partir da cópia da Cinemateca do MAM, que por todos os motivos nos parece a mais fidedigna. Porém a montagem da Embrafilme não é arbitrária, e obedece a um critério lógico e objetivo: segue simplesmente a numeração dos letreiros, claramente relacionados com as cenas que os acompanham, em ordem crescente. A partir deles fez-se da conversa telefônica o primeiro bloco –letreiros de 5 a 8, mais os planos correspondentes. Da visita do médico, a partir do letreiro número 9, fez-se o segundo bloco, separado do primeiro por uma elipse de tempo –perfeitamente admissível e mesmo inevitável, já que não havia nenhum plano que pudesse servir de intermediação entre os dois blocos; lembremos que desta cópia não consta o plano 22, o único não diretamente vinculado a uma ação linear e/ou a um letreiro introdutório. A “segunda metade” do filme teria início com o terceiro bloco –a traquinagem do menino– no letreiro número 10, e prosseguiria com o de número 11 até os planos do menino, mãe e avô no jardim, que encerrariam o filme.

²⁸ Nota EM: nas versões CB e em Word não encontramos “(a xícara de café?)”, assim como as demais dúvidas sobre a identificação deste objeto de cena.

A montagem da cópia da Cinemateca é igualmente criteriosa. Ela inverte a ordem crescente das duas séries de letreiros, mas isto não é arbitrário nem incomum –há outros exemplos, em filmes mudos brasileiros sobre cuja edição não pairam dúvidas, de letreiros numerados em que a ordenação é quebrada. A rigor esta montagem é a única possível, dada a existência do plano 22, que não caberia em nenhum outro lugar sem uma injustificável quebra de continuidade –e a continuidade, como vimos, é inegavelmente uma das características do filme. A única outra alternativa –supor que este plano e o anterior do jardim formassem um único longo plano de que se teria perdido um pedaço– faz pouco sentido: implicaria em quebra de ritmo, e do equilíbrio criado pela duração relativa dos planos entre si e com os letreiros, bastante harmoniosa. Na grande maioria são planos ágeis e curtos, de menos de 10 segundos, e a única exceção significativa –o último plano do jardim, que tem 42 segundos– é o mais denso de ação, o que justifica a sua duração bem maior.

Este plano a mais, já o dissemos, faz toda a diferença: ele introduz uma complexidade na articulação do tempo de que o filme (ou o fragmento que conhecemos) não tem outros exemplos, e é a sua presença que garante ao filme uma continuidade absoluta. Porém de qualquer modo, em qualquer das duas versões, e mesmo sem o plano 22, a construção do espaço, a definição de campos, a segurança no tempo, o uso dos letreiros, a agilidade no corte, mesmo a incompleta panorâmica sugerindo a possibilidade de eventuais outros movimentos de câmera –mas sobretudo a leveza que o filme apresenta são surpreendentes, e suficientes para revolucionar a idéia corrente sobre a construção da linguagem no cinema mudo brasileiro.

Onde se encaixaria, no contexto do filme, o plano do vovô dormindo, de que sobreviveu apenas um fotograma, registrado pela fotografia de Paulo Emílio e desaparecido da cópia? Talvez ainda em continuidade, após o último plano que vimos. É plausível supor que, enquanto o pai e a mãe acompanham o doutor, o avô –sozinho no jardim– adormece. O menino, que na cena anterior havia deixado o jardim atrás da mãe, igualmente sozinho, poderia descer para o jardim onde encontraria a cena armada para o desenvolvimento do episódio central do enredo: o

vovô adormecido e, sobre a mesa, seus óculos e (?) um vidro de tinta (?).²⁹ Bastaria a lembrança da presenciada conversa entre os adultos, sobre o vovô que tem medo de ficar cego, para sugerir ao “menino traquinas” a próxima travessura: pintar os óculos do vovô.³⁰ Mas é mera conjectura.

Fecha de recepción: 29 de agosto de 2018

Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2018

Para citar este artículo:

GALVÃO, Maria Rita. “Jogo de Armar: Anotações de catalogador”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 167-187. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/189>> [Acceso dd.mm.aaaa].

]

* **Maria Rita Galvão** (1939-2017) foi professora de história do cinema na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, tendo publicado diversos livros e artigos sobre o cinema silencioso brasileiro e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, dentre outros temas. Desde os anos 1970 atuou junto à Cinemateca Brasileira, tendo integrado a diretoria e o Conselho da instituição.

²⁹ Nota EM: na versão CB e em Word não há os pontos de interrogação entre parêntesis.

³⁰ Nota EM: na versão CB e em Word o texto termina aqui.

Jogo de armar

Decupagem comentada de *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913)

Maria Rita Galvão*

Resumo: Decupagem ilustrada e comentada de *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913). Do lado direito da folha, a disposição, em linha vertical, de fotos que reproduzem os fotogramas do filme. Em outra coluna disposta à esquerda, estão colados em formato retangular pequenos comentários datilografados, recortados de "Jogo de Armar: anotações de catalogador" (texto também incluído neste número de *Vivomatografias*), o que confere visualmente ao texto essa dimensão de quebra-cabeça sendo montado. Material gentilmente cedido pela Cinemateca Brasileira, pertencente ao seu acervo bibliográfico

Palavras-chave: história do cinema brasileiro; preservação audiovisual; Maria Rita Galvão, decupagem

Building game. Annotated *decoupage* of the film *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913)

Abstract: Annotated and illustrated *decoupage* of the film *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913). On the right side of the sheet, the vertically arranged photographs, reproduce the frames of the film. Meanwhile, in the left column, we find a series of small rectangular typed comments, cut out from "Building game: The Cataloger annotations" (text also included in this issue of *Vivomatografias*), that visually confer the text the idea of a puzzle in the process of being assembled. This document was kindly provided by the Cinemateca Brasileira, and it belongs to its bibliographic archive.

Key words: Brazilian Film History; Audiovisual Preservation; Maria Rita Galvão, *decoupage*

Juego de armar. *Decoupage* comentado de *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913)

Resumen: *Decoupage* ilustrado y comentado del film *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913). En el lado derecho de la hoja, las fotografías dispuestas en forma vertical, reproducen los fotogramas de la película. En la columna de la izquierda, por su parte, se han colocado pequeños comentarios mecanografiados, recortados de "Juego de Armar: anotaciones de catalogador" (texto también incluido en este número de *Vivomatografias*), que le confieren visualmente al texto un carácter de rompecabezas en proceso de armado. Material gentilmente cedido por la Cinemateca Brasileña, perteneciente a su acervo bibliográfico.

Palabras clave: historia del cine brasileño, preservación audiovisual, Maria Rita Galvão, *decoupage*

OPA * 135 - P FOLHA N.º 2

6 1

↓



(6)

7 2

↓



(7)

8 3

↓



(8)

9 4

↓



(9)

10 5

e faltava ainda um plano intermediário, o de número 22.

Plano 22-
ação



(22)

11 7

*

D que logo se explicou. Atendendo à solicitação de empréstimo dos "fragmentos de Os Óculos do Vovô", a Ebrafilme efetivamente enviara à Cinemateca Brasileira "fragmentos" do filme, que haviam sido utilizados numa antologia, e não a cópia "completa" (a totalidade dos fragmentos).

Foto MAM



(1)

Foto EMBRA



12



(2)

↓

7

FILM PROTECTOR * - 011-233-5638 (**Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P

FOLHA N.º 3

13 1



14 2

Porém o que causou estranheza não foi o fato de a cópia estar incompleta, e sim a ausência do plano 22.



15 3



16 4

Se fazia todo o sentido que numa antologia se usasse apenas um trecho do filme, antecedido pelos créditos da restauração, não fazia nenhum supor que deste trecho, ao todo 15 planos, se tivesse retirado um único.



17 5



18 6

O trecho utilizado constituía simplesmente a primeira metade do filme, que havia sido contratipado inteiro e copiado em dois rolos, informava a Embrafilme.



19 7



FILM PROTECTOR * - - 011-223-5638

(*Marcas Registradas) Pat. Requerida

OPA N.º 135 - P

FOLHA N.º 4

20 1

↓



(16)

21 2

O material em questão fora algumas vezes utilizado, total ou parcialmente, para exibição ou reprodução; mas com certeza não se excluiu na montagem, em nenhum momento, nenhum plano intermediário.

↓



(17)

22 3




(18) (19)

23 4




(20) (21)

24 5

Do primeiro rolo faltava apenas um dos letreiros feitos pelo MAM.




(22) (23)

25 6



↓

(24)

26 7




(25) (26)

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (Marca Registrada) - Pat. Requerida

OPA* 135-P

FOLHA N.º 5

27

O segundo rolo não tinha esencias, e não havia nenhuma plano solto arquivado.



22 ? 1

28



2

29



3

30

A cópia original em nitrato não existia mais - infelizmente por sua vez a Cineateca do MAM -, o que impedia a verificação de eventuais esencias; mas igualmente se garantia, com segurança, que o material original havia sido reproduzido sem qualquer tentativa de reconstituição editorial:



4

31



5

32



6

33

a única intervenção da Cineateca, afóra a colocação dos créditos iniciais, fora aumentar o tempo de leitura de alguns letreiros.



7

SISTEMAS DE ARQUIVO AEROSÓLIOS DE ALUMÍNIO

FILM PROTECTOR FILM PROTECTOR

FILM PROTECTOR * 011-223-5638

(*Marca Registrada) - Pat. Roquerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

34 1



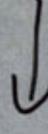
(19)



35 2



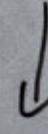
(20)



36 3



(21)

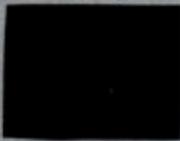


37 22 ? 4

Permanecia no entanto o fato de que as cópias, cuja origem eram contratipos do mesmo original, em primeira ou segunda geração, tinham montagens diferentes.



(22)



38 5

Por outro lado havia, no arquivo da Cineateca Brasileira, uma série de fotografias do filme, feitas nos anos 50, que eram reproduções de fotografias; e havia anotações de pesquisa de Paulo Emilio Salles Gomes indicando que as fotografias faziam parte dos poucos planos (não se sabe se soltos ou emendados) guardados pela família do realizador.

Fotos
Paulo
Emílio



(23)

39 6

As fotografias reproduziam alguns letreiros e todos os cenários do filme - a sala,





(24)

40 7

a sacada,





(25)

FILM PROTECTOR * - 011-223-5635 (* Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P

FOLHA N.º

SISTEMAS DE ARQUIVO

FILM PROTECTOR

41	o jardim,	↓		1
42	o vestibulo,	↓		2
43	o consultório,	↓		3
44	a rua -, o que indica uma preocupação de registro sistemático; e o fato de várias delas estarem invertidas parece confirmar que foram tiradas (por fotógrafo certamente inábil ou desatento) de planos soltos, ou de cópia com trechos emendados ao contrário.	↓		4
45		↓		5
46		↓		6
47	Todas, com exceção de uma, fazem parte do trecho reanexante do filme.	↓		7

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638

(*Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

48 1

A exceção representa o personagem do título, o vovô, doraindo sentado num jardim, no mesmo local de outros planos existentes porém em enquadramento sensivelmente mais próximo, indicando um plano diferente que se perdeu.

Foto
Vovô

49 2

ZOOM IN 

(28)

50 3

ZOOM IN Foto
Vovô

51 (6) 4

Uma análise das duas versões revela que em ambos os casos a montagem faz sentido e obedeceu a critérios lógicos, embora diferentes.

Letreiro
Versões
Cinemateca
8 mm diáfilme

52 5

música

Versão
Cinemateca
(inteira)



53 6

música

Versão
8mm diáfilme
(inteira)



54 (7) 7

Porém, conforme se adote uma ou outra, o resultado é inteiramente diverso em matéria de articulação de linguagem.

1.º e 2.º planos
Cine mateca



(9)

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (*Marca Registrada) Pat. Roquerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

55

Admitindo-se que a montagem do MAM seja a da cópia original, a sua análise torna evidente a necessidade de uma revisão radical de algumas afirmações básicas da historiografia brasileira sobre o período silencioso.

1



56

1º e 2º planos
Em bráfilme

2



57

Até o início dos anos 20, supunha-se, a estrutura dos filmes brasileiros era composta por uma sucessão de quadros de ação completa, interligados por letreiros que deveriam explicar os acontecimentos e estabelecer a concatenação lógica entre eles.

3



58

Afora algumas fotografias, nada sobrou das centenas de filmes de enredo feitos no Brasil, entre 1908 e 1912. Porém um filme argentino de 1910, *La revolución de mayo*, ilustra admiravelmente este tipo de estrutura. Os letreiros instituem o enredo e antecipadamente informam sobre qual é a ação de cada quadro; as imagens não desenvolvem, mas apenas ilustram a ação, que só progride quando um novo letreiro introduz o próximo quadro.

4

Filme
La Revolución Letreiro de Mayo

59

Admitia-se que o modelo básico desse tipo de construção era o cinema europeu, sobretudo o francês, anterior à primeira guerra. O desenvolvimento do cinema era visto como um processo linear, constituído pelo acúmulo de sucessivas conquistas de linguagens que, sobrepondo-se umas às outras, teriam constituído a linguagem cinematográfica, única e universal. A partir desta visão de história, o cinema brasileiro teria, à sua maneira, seguido os mesmos passos evolutivos que, por volta de 1915, no mundo desenvolvido, conduziram à passagem do cinema dito "primitivo" ao moderno – só que de forma retardada e degradada.

5

ação

60

Diz Paulo Emilio Salles Gomes, sem dúvida o mais notável historiador do Cinema Brasileiro, referindo-se à produção nacional posterior a 1908: "Decalques canhestros do que se fazia nas metrópoles (...), (esses filmes) não eram fatores de brasilianismo apenas na escolha dos temas, mas também na pouca habilidade com que era manuseado o instrumental estrangeiro." E em outro texto: "De 1912 em diante, durante 10 anos (...) a linguagem desse cinema marginalizado permaneceu extremamente primitiva. O filme brasileiro se estiolava dentro de uma estrutura dramática rigidamente compartimentada, na qual a definição dos caracteres e situações, assim como o desenvolvimento do enredo, ficavam na inteira dependência dos letreiros explicativos. Essa situação medíocre vigorou até os primórdios da década de 20."

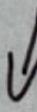
6



61

(Empty text box)

7



FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (*Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

62

Este pequeno trecho de *Os Óculos do avô*, apenas três minutos e meio de um filme feito em 1913, é suficiente para pelo menos questionar esta visão dos fatos.

O filme tinha originalmente 15 minutos e apresentava 16 quadros, divididos em duas partes. As "partes" claramente referiam-se ao número de rolos. Nenhum documento esclarece a que tipo de unidades se referiam os "quadros", mas certamente eles não correspondem aos "quadros de ação completa" de Paulo Emilio.

O enredo é bastante simples e assim o resume a ficha filmográfica: "Um menino peralta pinta os óculos do avô enquanto este dorme. Ao acordar o avô leva um susto, diante da cegueira imaginada, criando uma série de confusões dentro de casa." Nada sabemos sobre o desenvolvimento das mencionadas confusões, mas o trecho apresentado nos permite imaginar o nó do enredo.

Se considerarmos a articulação do tempo e do espaço, podemos dividir os fragmentos em 3 unidades narrativas.

1

63

O menino na sala derruba um vaso e sai correndo.

A mãe o persegue pelo interior da casa e pela varanda até o jardim, onde ele se abriga nos braços do avô.

2

64 (9)

Na primeira - planos de 4 a 9, na montagem do MAN, que corresponde à terceira parte, na montagem da *Embrasil* -, temos 6 planos de uma narração linear que se desenvolve em continuidade no tempo, e em espaços que no universo da ficção admitimos como contíguos, embora na verdade não o sejam.

3

* Congelamento início do plano 4

65

Na segunda unidade - planos 10 a 21, que corresponde à primeira, na cópia da *Embrasil* -, uma montagem alternada de 12 planos, divididos em 2 séries de 6 planos cada, articula em paralelo no tempo dois espaços diferentes, o hall da casa e o consultório médico. Pelo telefone, o pai chama o médico para visitar o avô, que está com a vista inflamada.

4

Planos 4 a 9

66

E logo após o final desta unidade e antes do início da seguinte que encontramos o mencionado plano número 22, que existe apenas na cópia do MAN. Trata-se de um plano isolado, que dá continuidade à ação do primeiro bloco. Reencontramos a mãe, o menino e o avô no jardim, no mesmo local em que os deixamos para assistir à conversa telefônica - e com isto de imediato se estabelece um paralelismo entre as duas situações, o famoso "enquanto isso" cinematográfico.

5

Congelamento início do plano 10

67

Planos 10 a 21

6

68

Plano 22
Concluído

7

J2

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638

(* Marca Registrada) Pat. Boquerón

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

SISTEMAS DE ARQUIVO

69 Enquanto o pai fala ao telefone, a mãe, o menino e o avô continuam conversando no jardim. E este mesmo plano, por outro lado, que estabelece a articulação no tempo com o prosseguimento da ação: a mãe se levanta e se encaminha em direção à casa, deixando o avô e o neto ainda no jardim. Enquanto isso o médico, que viramos saindo do consultório para atender ao chamado, tem tempo de chegar até a casa, onde o aguarda o pai, dando início ao último bloco da narração.

1



(15)

FILM PROTECTOR

70

↓

2



(22)

71

Na terceira unidade - planos 23 a 30, ainda na montagem do MAN, que corresponde à segunda da Ebrafilme - temos de novo a narração linear que, em 13 planos, em sucessão no tempo e em espaços contíguos, nos dá conta da visita do médico.

3

Complemento do plano 23



(23)

72

Planos 23 a 30

4



(30)

73 (10)

** Complemento do final do plano 30*

5

↓

74

O fragmento tem início com um letreiro, que é o décimo de uma série que traz o número doze. Todos os letreiros têm este mesmo número 12, mas não se sabe ao que corresponde a série. Lembrando que o filme todo tinha 16 "quadros", talvez o fragmento que analisamos corresponda ao décimo segundo, mas não há como ter certeza.

No alto, em todos os letreiros há o título do filme, e em baixo, ao centro entre os dois números, a marca da produtora.

6

Série, número, Título, Produtora



(4)

75

Ampliar de talles

7

↓

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638

(* Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

76 1

↓

77 2

Vem em seguida o primeiro plano de imagens, enquadrando parte de uma sala. E porém uma sala singularmente diversa das que encontramos em algumas reproduções fotográficas de filmes mudos brasileiros anteriores, ou mesmo no que, depois do que analisamos, é o mais antigo filme de enredo brasileiro, que sobreviveu ao tempo: Exemplo Regenerador, de 1919. Nestes em geral a ambientação é mais decorada - estatuas, lareiras, espelhos, bibelôs -, mas menos trabalhada arquitetonicamente.

Plano 5
congelado



78 3

Exemplo
Regenerador
- Sala -

79 4

Aqui, o que chama a atenção é a articulação do espaço, e a integração dos móveis e objetos na própria ação. Temos duas salas contíguas, e a câmara se coloca em ângulo, frente ao canto da primeira sala, o que permite ver apenas parte da segunda. A interrupção do quadro à direita configura um espaço imaginário além dos seus limites.

Plano 5



80 5

Não se trata, portanto, do palco de três lados tão comum no cinema dos primeiros tempos, que uma câmara frontal registra do ponto de vista de um espectador da terceira fila.

La Revolución de Mayo

81 6

À esquerda, nas duas salas, recortes de claridade na parede indicam amplas portas-janelas, e depoimentos de participantes registram o uso de rebatedores para conseguir-se este efeito num estúdio envidraçado cuja única fonte de iluminação era a própria luz natural. Reconstroí-se assim internamente no estúdio, à esquerda do cenário, a mesma parede que veremos à direita nos planos de exterior, filmados em locação.



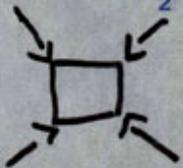
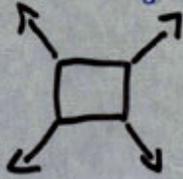
82 7

À esquerda, nas duas salas, recortes de claridade na parede indicam amplas portas-janelas, e depoimentos de participantes registram o uso de rebatedores para conseguir-se este efeito num estúdio envidraçado cuja única fonte de iluminação era a própria luz natural. Reconstroí-se assim internamente no estúdio, à esquerda do cenário, a mesma parede que veremos à direita nos planos de exterior, filmados em locação.



FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (**Marcas Registradas) Pat. Requerida

OPERA * 135 - P FOLHA N.º _____

83		V	1 
84	<p>Chama ainda a atenção a economia interna do cenário, e a ausência de objetos puramente decorativos: há apenas a máquina de costura e o pote, os dois únicos objetos necessários à ação. O que não significa empobrecimento: mesas, cadeiras, as poltronas com guarda-pó, cortinas e repositores, o tapete florido que recobre a sala contigua, configuram suficientemente uma casa burguesa bem posta e confortável.</p>	ZOOM IN	2 
85		ZOOM OUT	3 
86		^	4 
87	<p>Os personagens entram em cena pela segunda sala e avançam para a primeira passando entre as duas poltronas, uma das quais apenas parcialmente visível. A direção de sua entrada em cena, à direita e ao fundo, institui o espaço do interior da casa.</p>	ação início do plano 5 ↓	5 
88	<p>Em meio à traquinagem, o menino olha para a câmera, enquanto gira a manivela da máquina. Não parece, no entanto, comunicar-se deliberadamente com o espectador, embora o efeito acabe sendo este; o resultado parece casual - como nos filmes amadores familiares - e não desafio ou cumplicidade - como os gerais nos chamados primitivos. A mãe entra na sala olhando em torno - e ao contrário do menino, a atriz ignora a câmera -, vê o vaso no chão e sai atrás do menino. Porém o corte não se dá imediatamente após a sua saída, e durante breves segundos o plano permanece vazio.</p>	conclamação do menino olhando a câmera ↓	6 
89		ação continua ↓	7 

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (* Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA: N.º _____

90 (12) * 1

No próximo plano, o quadro permanece vazio por alguns segundos, antes da entrada dos personagens. Temos uma sacada dando para o exterior, e ao fundo, no alto do plano, algumas copas de árvores.

Plano 6
concluído



(6)

91 2

A saída dos personagens pela direita, no plano anterior, e a entrada pela esquerda neste plano estabeleceu com clareza a geografia da casa.

Plano 5
(saída)



(5)

92 3

E os poucos segundos de plano vazio, depois que a mãe sai da sala e antes que o menino entre na varanda, fazem supor que a parede do terraço não é contígua ao espaço mostrado da sala.

O conjunto dá a impressão de um controle preciso de tempo e espaço.

Plano 6
(ação inteira)



(6)

93 4

A salientar o fato de que estes dois planos não foram filmados em espaços contíguos; tampouco o seguinte.

O terraço,

Foto
fixa



(6)

94 5

Assim como a entrada da casa, foram filmados no local onde funcionavam o laboratório e escritórios da Guarany Filas.

Foto
fixa



(23)

95 6

A cenografia da sala foi construída no estúdio, um enorme galpão que ficava no fundo do terreno. Os planos seguintes foram filmados num parque público -

Foto
fixa



(5)

96 7

Foto
fixa



(7)

FILM PROTECTOR * - 011-223-9638 (**Marca Registrada) Pat. Roqueride

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

97 1

- mas bastaria a presença das copas de árvores, no plano do terraço, para estabelecer a contiguidade entre o plano anterior e os seguintes.

Foto fixa 

98 (13) * 2

No próximo plano estamos num jardim de árvores frondosas. Os poucos segundos de espera, antes da entrada em campo dos personagens, configuram no tempo a distância do espaço percorrido. A direção da sua entrada, e o relacionamento com os planos anteriores, fazem supor que o jardim fique ao fundo da casa - que deve ser um sobradão, dado o lance de escada -, e que seja um jardim bastante grande, dado o tempo de espera antes da chegada dos personagens.

Início do plano 7 congelado 

99 3

Plano 7, ação

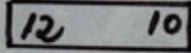
100 4

O próximo plano é o letreiro número 11 da série 12. Trata-se de uma frase de diálogo, e assim serão também todos os seguintes.



101 5

Barruleira



102 6

Com exceção do primeiro, que expressa um comentário genérico do narrador, todos os demais letreiros são simples frases de diálogos.



103 7

Chegam ao fundo do jardim. As cadeiras vazias ao lado da que ocupa o avô preparam o cenário para o prosseguimento da ação, e o triciclo à direita identifica um local de uso do menino. Inclinado sobre a mesa o vovô lê ou escreve, e além dos papéis lá está também, bem ao centro, o que parece ser um tinteiro.

Início do plano 9 congelado 

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (*Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

104 1
 ação
 plano 9 ↓

105 2
 ação plano
 7 - conje-
 lar o fi-
 nal 

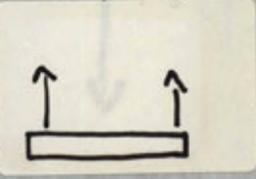
Os personagens, que no plano anterior haviam saído de campo pela frente à esquerda, entram agora pelo fundo do mesmo lado, dando a sensação de que o percurso no jardim foi feito por uma aléia em curva. O menino se refugia entre os joelhos do avô, e enquanto fala a mãe se conserva de pé, à direita do plano.

106 3
 ação
 plano 9 -
 congelar
 final 

107 4
 Bandeira ↓
 (14) 

O próximo letreiro, além de introduzir uma nova situação, aparentemente sem ligação com a anterior, traz uma quebra de numeração na série dos letreiros: este é o quinto, e o anterior era o décimo primeiro. E ainda uma frase de diálogo, que dá início à conversa telefônica.

108 5
 Bandeira ↓


109 6
↑
 Bandeira 

110 7

 (11)

O próximo plano nos mostrará quem fala - o pai, em meio-perfil e virado para a esquerda -, e o seguinte quem responde - o doutor, igualmente em meio-perfil porém virado para a direita, o que estabelece um contra-campo com relação ao plano anterior.

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (* Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

111 1



(12)

112 2

As cenografias são ambas de estúdio. Mas enquanto a da casa é parca e econômica - apenas um hall com um telefone de parede -,



(17)

113 3

a do consultório é atulhada de objetos ingenuamente significativos: as duas gravuras tradicionais na parede forrada de papel floreado, a cantoneira que sustenta o que parece ser um bicho empalhado, a escrivaninha cheia de livros, papéis e objetos espalhados, além do próprio telefone, à direita num aparador a maleta do médico, e ainda bem à frente um acintoso esqueleto.

Plano R, geral



(12)

114 4

Detalhes gravuras ↓

115 5

Detalle bicho empalhado ↓

116 6

Detalle maleta ↓

117 7

Detalle esqueleto ↓

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (*Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P

FOLHA N.º

118 ação planos 11, 12, 13

119

120 O próximo plano é o letreiro de número 6, em sequência ao anterior.

121 E no seguinte temos ainda o Dr. Silveira, que continua ao telefone. O letreiro foi portanto articulado ao meio à sua fala.

122 O próximo plano apresenta novamente o pai, estabelecendo a montagem paralela que terá prosseguimento até o final deste bloco, sempre alternando, numa espécie de campo/contracampo, as duas séries de planos, e com os letreiros sempre intercalados entre duas imagens da mesma série.

123 Os próximos letreiros são os de números 7 e 8, mantendo ainda a sequência.

124

FILM PROTECTOR

FILM PROTECTOR * - 011-223-5538

(*Marca Registrada) / Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º

125 ação plano 20 - com falar final 1

Encerrada a conversa, o doutor desliga o telefone, levanta-se e sai de campo pela esquerda ao fundo, enquanto que no plano seguinte, após desligar ele também e girar a manivela encerrando o telefonema, o pai sai de campo caminhando para a frente e a direita, criando assim uma relação de simetria e oposição com o movimento do personagem no plano anterior. 

126 ação plano 21 - com falar final 2



127 ⁽¹⁵⁾ Plano 22 com falar início. Ação 3

O próximo é o plano autónomo, continuação do primeiro bloco. Mãe, avó e neto conversam ainda, porém a noça, que no plano anterior estava de pé à direita, está agora sentada, à esquerda - o que, além de indicar o paralelismo, reforça o transcurso de tempo: enquanto dura a conversa telefônica, a ação no jardim prossegue pelo menos o tempo suficiente para que ela mude de lugar. Ela se levanta e sai de campo, enquanto avó e neto continuam a conversa. 

128 Plano 9, ação - com falar final 4



129 Planos 11 e 12 5

↓

130 6



131 Plano 22 7



FILMPROTECTOR * - 011-223-5638 (*Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA # 135 - P.P. FOLHA N.º

132 (16) 1 

133 2 

E temos finalmente o último bloco. Na rua, enfocada na profundidade pela câmara, vêem-se alguns passantes que atravessam ao fundo, bem ao longe algumas árvores, e um poste dividindo verticalmente o plano. A fachada da casa é ladeada no alto por pequenos balcões de portas-janelas - o que estabelece o relacionamento espacial com o interior da sala - e pelos vitros redondos do andar de baixo; ao centro a escada, de que se vê apenas o primeiro degrau. Pelo fundo e pela esquerda, na mão correta, chega uma vitória.

134 3 

135 (17) 4 

Temos agora novamente a varanda, ainda vazia. O ângulo é o mesmo que no plano em que a vimos antes,

Plano 24
Conjelado

136 5 

mas a câmara está mais próxima, deixando ver apenas a primeira porta. O tempo de espera, antes da entrada dos personagens, além de confirmar a geografia da casa, estabelecendo a distância entre a frente e o fundo, elide o encontro entre a mãe e o médico.

Plano 6
Conjelado

137 6 

Ação, final do plano 23 até ↓

138 7 

Plano 24 - conjelar na entrada dos personagens

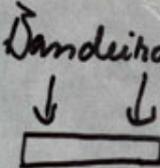
FILM PROTECTOR (* Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º

139	<p>No mesmo tempo a relação com o último plano do jardim reforça a articulação de tempo e espaço; tal como o plano do jardim, funcionando como um "enquanto isso", cobre o tempo de trajeto do doutor, o plano da entrada cobre o tempo que moça leva para chegar do jardim até a casa.</p>	<p><i>plano 20 a 26</i></p>		1
140		↓		2
141		↓		3
142		↓		4
143		↓		5
144	<p>Estamos agora no mesmo trecho do jardim que já conhecemos, e os personagens o percorrem pelo mesmo trajeto, cruzando transversalmente o campo. Só que desta vez têm entre eles um griffithiano cachorrinho.</p>	<p>↓</p> <p><i>Fixar cão</i></p>		6
145	<p>Reencontramos o avô e o neto, que ainda ainda conversam. Um último letreiro, que traz o número 9, mantém ainda a sequência com relação ao anterior.</p>	<p>↓</p>		7
		↓		

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

146 1
Dandeiha



147 2

No plano seguinte a ação prossegue com o grupo todo em torno da mesa - sai de campo apenas o cachorrinho. O doutor se aproxima para examinar o velho e gesticula dando a entender que não é nada. A gesticulação no entanto é extremamente discreta, não só neste plano como em todo o filme; a música, a expressão facial, o andar, a postura e caracterização dos personagens

Plano 28


148 3
Doutor


149 4
Mãe e menino


150 5
avô


151 6

lembra muito mais o cinema americano



152 7

que o europeu.

La Revolución de Mayo

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (*Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

153

O doutor se despede, e o vovô se prepara para retomar a sua ação inicial: põe os óculos, arruaa o tinteiro sobre a mesa, mostra os papéis com que trabalhava, derruba-os, cata-os do chão e se põe a lê-los. Sobre a mesa, de novo bee à vista, continua o tinteiro.

1

*Plano 28
Começar
fixo, depois
ação*

154

2

155

Uma última uma vez teaos ainda a varanda, e un tempo de espera que è agora acintoso.

3

Plano 29

156

Finalmente no último plano estamos novamente na rua, mas o ângulo da câmara è ligeiramente diverso do anterior. O pai e o doutor desce pela escada - e os segundos em que o plano permanece vazio dão-lhes tempo para atravessarem a casa. A vitória põe-se em movimento em direção à esquerda, retosando a sua mão, e a câmara a acompanha com o início de uma panorâmica, interrompida em meio sua plano certamente incompleto.

4

*Plano 30
ação*

157

Esta descrição foi feita a partir da cópia da Cinemateca do MAM porque por todos os motivos nos parece a mais fidedigna.

5

*Fixar
final*

158

Porém a montagem da Ebrafilme não è arbitrária, e obedece a um critério lógico e objetivo:

6

*Versão
Em brafilme,
letrados*

159

segue simplesmente a numeração dos letrados, claramente relacionados com as cenas que os acompanha, em ordem crescente.

7

Bandeira

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (*Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º

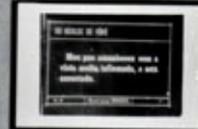
160 1

↓ ↓



161 2

↓ ↓



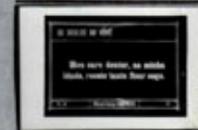
162 3

↓ ↓



163 4

↓ ↓



164 5

↓ ↓



165 6

↓ ↓

*Versão Em-
brafilme,
filme inteiro*



166 7

A partir deles fez-se da conversa telefônica o primeiro bloco - letreiros de 5 a 8, mais os planos correspondentes. Da visita do médico, a partir do letreiro número 9, fez-se o segundo bloco, separado do primeiro por uma elipse de tempo - perfeitamente admissível e mesmo inevitável, já que não havia nenhum plano que pudesse servir de intermediação entre os dois blocos; lembremos que desta cópia não consta o plano 22, o único não diretamente vinculado a uma ação linear e/ou a um letreiro introdutório. A "segunda metade" do filme teria início com o terceiro bloco - a traquinagem do menino - no letreiro número 10, e prosseguiria com o de número 11 até os planos do menino, mãe e avô no jardim, que encerrariam o filme.

↓ ↓

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (* Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º

167 1

↓



168 2

A montagem da cópia da Cinemateca é igualmente criteriosa. Ela inverte a ordem crescente das duas séries de letreiros, mas isto não é arbitrário nem inconso - há outros exemplos, em filmes mudos brasileiros sobre cuja edição não pairam dúvidas, de letreiros numerados em que a ordenação é quebrada.

Versão MA
letrada

↓



169 3

↓ ↓

Danceira



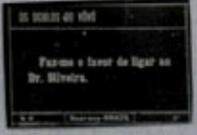
170 4

↓ ↓



171 5

↓ ↓

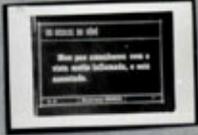


172 6

↓ ↓



173 7



FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (*Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

174		↓ ↓	1
175		↓ ↓ ▭	2
176	<p>A rigor esta montagem é a única possível, dada a existência do plano 22, que não caberia em nenhum outro lugar sem uma injustificável quebra de continuidade - e a continuidade, como vimos, é uma das características do filme.</p>	Plano 22 Começar fixo - ação	3
177	<p>A única outra alternativa - supor que este plano e o anterior do jardim formassem um único longo plano de que se teria perdido um pedaço - faz pouco sentido: implicaria em quebra de ritmo, e do equilíbrio criado pela duração relativa dos planos entre si e com os letreiros, bastante harmoniosa.</p>	Plano 9	4
178		Plano 22	5
179	<p>Na grande maioria são planos ágeis e curtos, de menos de 10 segundos,</p>	Plano 6, final	6
180		↓ ↓	7

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (* Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

181 ↓
Plano 9,
início 1 

182 Plano 28 2 

e a única exceção significativa - o último plano do jardim, que tem cerca de 40 segundos - é o mais denso de ação, o que justifica a sua duração bem maior.

*

183 Filme
inteiro 3 

Este plano a mais, já o dissenso, faz toda a diferença: ele introduz uma complexidade na articulação do tempo de que o filme (ou o fragmento que conhecemos) não tem outros exemplos, e é a sua presença que lhe garante uma continuidade absoluta. Porém de qualquer modo, em qualquer das duas versões, e mesmo sem o plano 22, a construção do espaço, a definição de campos, a segurança no tempo, o uso dos letreiros, a agilidade no corte, mesmo a incompleta panorâmica sugerindo a possibilidade de eventuais outros movimentos de câmara - mas sobretudo a leveza que o filme apresenta são surpreendentes, e suficientes para revolucionar a idéia corrente sobre a linguagem no cinema mudo brasileiro.

184 ↓ ↓ 4

*

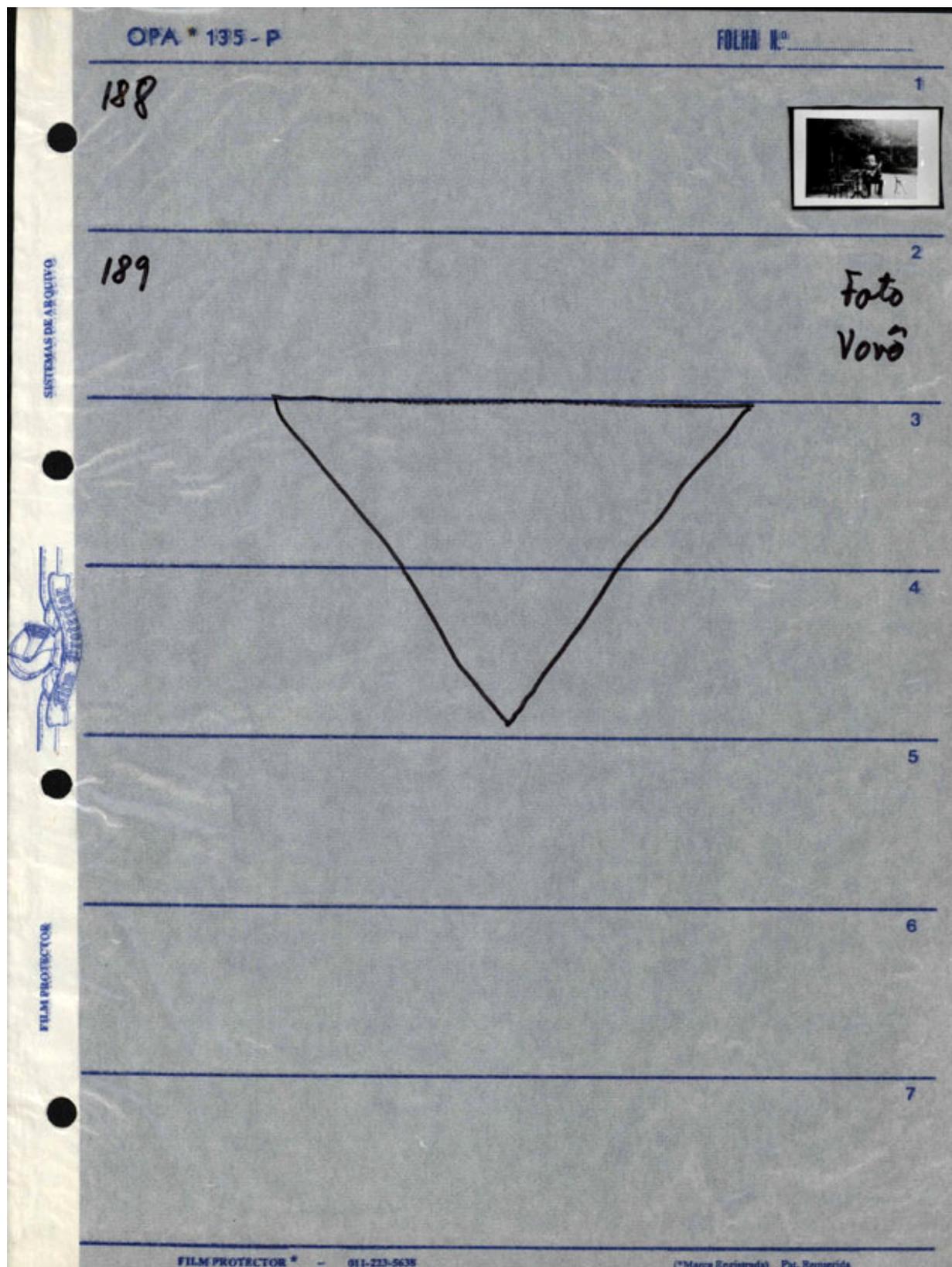
185 Foto
Vovô 5

Onde se encaixaria, no contexto do filme, o plano do vovô doraindo, de que sobreviveu apenas um fotograma, registrado pela fotografia de Paulo Emilio e desaparecido da cópia? Talvez ainda em continuidade, após o último plano que vimos. É plausível supor que, enquanto o pai e a mãe acompanham o doutor, o avô - sozinho no jardim - adormece. O menino, que na cena anterior havia deixado o jardim atrás da mãe, igualmente sozinho, poderia descer para o jardim onde encontraria a cena armada para o desenvolvimento do episódio central do enredo: o vovô adormecido e, sobre a mesa, seus óculos e um vidro de tinta. Bastaria a lembrança da presenciada conversa entre os adultos, sobre o vovô que tem medo de ficar cego, para sugerir ao "menino traquinas" a próxima travessura: pintar os óculos do vovô.

186 6 

187 7 

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (* Marca Registrada) Pat. Requerida



Para citar este artículo:

GALVÃO, Maria Rita. “Jogo de armar. Decupagem comentada de *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913)”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 188-217. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/191>> [Acceso dd.mm.aaaa].

B

* **Maria Rita Galvão** (1939-2017) foi professora de história do cinema na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, tendo publicado diversos livros e artigos sobre o cinema silencioso brasileiro e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, dentre outros temas. Desde os anos 1970 atuou junto à Cinemateca Brasileira, tendo integrado a diretoria e o Conselho da instituição.

***Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913)**

Descrição plano-a-plano

Maria Rita Galvão*

Resumo: Descrição plano-a-plano de *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913) feita por Maria Rita Eliezer Galvão com base nas duas cópias restantes do filme. Material gentilmente cedido pela Cinemateca Brasileira, pertencente ao seu acervo bibliográfico

Palavras-chave: história do cinema brasileiro; preservação audiovisual; Maria Rita Galvão, descrição plano-a-plano, *Os óculos do vovô*

***Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913). Shot to shot description**

Abstract: Shot to shot description of *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913) made by Maria Rita Eliezer Galvão using the two surviving copies of the film. This document was kindly provided by the Cinemateca Brasileira, and it belongs to its bibliographic archive.

Key words: Brazilian Film History; Audiovisual Preservation; Maria Rita Galvão, shot to shot description, *Os óculos do vovô*

***Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913). Descripción plano a plano**

Resumen: Descripción plano a plano de *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913) realizada por Maria Rita Eliezer Galvão a partir de las dos copias sobrevivientes del film. Material gentilmente cedido por la Cinemateca Brasileña, perteneciente a su acervo bibliográfico.

Palabras clave: historia del cine brasileño, preservación audiovisual, Maria Rita Galvão, descripción plano a plano, *Os óculos do vovô*

F79
oculos
G 3720

Os óculos do vovô - Descrição plano-a-plano

1. "OS ÓCULOS DO VOVÔ" (Fragmento), de Francisco Santos (1913) " (4")
2. "Elenco: FRANCISCO SANTOS, O MENINO MARIO SANTOS, JORGE DINIZ, GRAZIELE (*sic*) DINIZ" (6") 10"
3. "CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Prospecção: Antonio Jezus Pfail (*sic*). Coordenação Técnica: Ivan Nunes. Trucagem: José Costa. Laboratório: Lider". (17") 27"
4. OS OCULOS DO VOVÔ. Quando os meninos são traquinas, as mães zangam-se. N.12, Guarany-BRAZIL, 10⁰". (3,5") 30,5"
5. Plano geral, enquadrando parte de uma sala de casa burguesa, bem mobiliada e que parece confortável. Em primeiro plano, ao centro e de costas para a câmara, uma cadeira em frente a uma mesa sobre a qual está uma máquina de costura; à esquerda e mais para o fundo, outra mesa com alguns objetos e junto à parede uma poltrona, com um recorte de claridade à esquerda que parece ser uma porta-janela; à direita, um reposteiro aberto na passagem para outro ambiente. A câmara se coloca em ângulo, frente ao canto da primeira sala, que permite ver parte da sala contígua, que parece forrada com um tapete grande, com uma poltrona coberta com guarda-pó em frente à passagem e parte de outra poltrona meio escondida pelo reposteiro. Um menino bem vestido, de terninho escuro com gola branca, entra em campo pela segunda sala à direita e ao fundo, passa por entre as poltronas, entra na primeira sala, para ao lado da máquina de costura, ficando em plano americano, olha para a câmara e gira a manivela da máquina **(não parece, no entanto, comunicar-se deliberadamente com o espectador, embora o efeito acabe sendo este; o resultado parece casual - como nos filmes amadores familiares - e não desafio ou cumplicidade - como em geral nos primitivos)**; irrequieto, dá a volta à máquina e aproxima-se da mesa à esquerda, mexe nos objetos de modo estabonado, olha para trás, derruba um pote de louça, olha para a direita e sai correndo pelo mesmo lado. Uma senhora jovem, bem vestida, de saia clara até os tornozelos e um casaco escuro sobre blusa branca, entra em campo pelo mesmo canto por onde entrara o menino, dirige-se para a primeira sala olhando em torno, passa o reposteiro e olha para o chão onde está o pote quebrado **(ao contrário do menino, a atriz ignora a câmara)**, levanta a cabeça e apressada sai de campo pelo mesmo lado que o menino. (13") 43,5"
6. Plano geral, sacada dando para o exterior. Ao fundo e à direita, no alto do plano, árvores que se vêem por trás das colunas da sacada; no meio do plano, à direita, uma escada que desce para o exterior; à esquerda, duas portas. O menino entra em campo pela primeira porta, ao fundo do plano, atravessa correndo a varanda, vindo em direção à câmara, e sai de campo pela segunda porta, seguido de perto pela mãe. Ressurge alguns segundos após pela primeira porta e desta vez desce a escada, sempre com a mãe a persegui-lo. O plano é

cortado exatamente após a saída de campo da cabeça da mãe que desce a escada. *(A saída dos personagens pela esquerda no plano anterior e a entrada pela direita neste plano estabelecem com clareza a geografia da casa; os poucos segundos de plano vazio antes da entrada do menino fazem supor que a parede do terraço onde estão as portas não é contígua ao espaço mostrado da sala, e o conjunto dá a impressão de um controle preciso de tempo e espaço.)* (8") 51,5"

7. Plano geral, jardim cheio de árvores frondosas. O menino e a mãe surgem ao fundo pela direita *(o relacionamento de direção com o plano anterior faz supor que o jardim fique ao fundo da casa, que deve ser um sobradão, e que seja bastante grande, dado o tempo de espera antes da entrada em campo dos personagens)*, correm em fila em direção à câmara e saem pela esquerda, à frente do plano. (3") 54,5"

8. "OS OCULOS DO VÔVÔ. Vôvô, vôvô a mamãe quer-me bater. N.12, Guarany-BRAZIL, 11°". (3,5") 58"

9. Jardim, plano de conjunto. Uma pequena mesa ao centro, à frente do plano, com duas cadeiras vazias e um velho, com os pés fora do quadro, sentado numa terceira, inclinado *(escrevendo)* sobre a mesa, onde há papéis e um tinteiro. Dos lados e ao fundo, árvores e arbustos; à direita, uma *(bicicleta ? um patinete ?)* de criança. O menino entra em campo pelo fundo à esquerda *(dando a sensação de que o percurso no jardim foi feito por uma aléia em curva)* seguido pela mãe. Aproximam-se do velho, que se volta para eles e abraça o menino. Falam. (6") 64"

10. "OS OCULOS DO VÔVÔ. Faz-me o favor de ligar ao Dr.Silveira. N.12, Guarany-BRAZIL, 5°" *(quebra de numeração na série dos letreiros, o anterior era o 11°)*. (1") 65"

11. Interior do que parece ser um hall de ligação, sem móveis. A câmara em diagonal enquadra da esquerda o ângulo formado pela junção ao fundo de duas paredes. Em plano americano, um rapaz bem vestido, com terno escuro, de pé junto a um telefone de parede, à esquerda, fala ao bocal. Desliga, aguarda alguns instantes, pega o fone outra vez e fala virado para a esquerda. (5") 70"

12. Escritório, câmara de frente para o ângulo de duas paredes *(lembra os enquadramentos de Griffith, por exemplo na sala de The Fugitive)*, onde uma cantoneira sustenta um *(bicho empalhado ?)*. Nas paredes, forradas de papel floreado, dois quadros parecem fotografias de uma mesma sala enquadrada de ângulos diferentes. Na frente do plano, uma escrivaninha, com muitos livros e papéis espalhados, objetos e um telefone de mesa. À direita do plano, um esqueleto faz supor que se trate de um consultório médico. Um homem, de terno escuro e bigode, está sentado trabalhando à mesa. Atende o telefone *(é portanto o Dr. Silveira)*, fala virado para a direita *(o que estabelece um contra-campo com relação ao plano anterior)*. (6") 76"

13. "OS OCULOS DO VÔVÔ. Quem falla ? O Sr.Alberto Silva ?. N.12, Guarany-BRAZIL, 6°". (4,5") 80,5"

14. Continuação de 12 (*o letreiro portanto foi articulado em meio à fala*). O Dr. Silveira continua ao telefone, sorri, fala. (3,5") 84"
15. Continuação de 11 (*o que estabelece uma montagem paralela*). O rapaz - Alberto Silva - continua ao telefone, ouve, fala. (1") 85"
16. "OS OCULOS DO VÔVÔ. Meu pae amanheceu com a vista muito inflamada, e está assustado. N.12, Guarany-BRAZIL, 7º". (5") 90"
17. Continuação de 15, Alberto Silva ainda ao telefone (*novamente o letreiro foi intercalado em meio à fala; de se notar também que, afora o primeiro, todos os demais letreiros são falas de diálogo*). (4") 94"
18. Continuação de 14 (*e da montagem paralela*). Dr.Silveira ainda ao telefone. (2,5") 96,5"
19. "OS OCULOS DO VÔVÔ. Não é caso para isso, mas para lhe fazer a vontade vou já. N.12, Guarany-BRAZIL, 8º". (4") 100,5"
20. Continuação de 18. O Dr.Silveira desliga o telefone, levanta-se e sai de campo pela esquerda ao fundo. (2") 102,5"
21. Continuação de 17. Alberto Silva desliga o telefone, vira-se e caminha para a direita e para a frente (*estabelecendo uma relação de simetria e oposição com relação ao movimento do personagem do plano anterior*). (2") 104,5"
22. Jardim, continuação de 9 (*estabelecendo uma relação de paralelismo no tempo entre a cena do jardim e a conversa ao telefone*). Mãe, avô e neto continuam conversando. A moça (*que no plano 17 estava de pé à direita*) está sentada à esquerda do velho. Levanta-se e se encaminha para o fundo, saindo de campo pela esquerda. O avô e o neto continuam a conversa. (9") 113,5"
23. Rua, um poste divide verticalmente o plano. À direita, de pé num degrau da entrada, está Alberto Silva; a fachada da casa é ladeada no alto por pequenos balcões de portas-janelas (*o que estabelece o relacionamento espacial com a primeira sala*) e mais abaixo por vitrôs redondos do andar de baixo; a entrada fica ao centro, e parece dar para uma (escada ?) de que se vê apenas o primeiro degrau. À esquerda, chega pelo fundo do plano uma vitória com cocheiro. Na rua, que agora aparece enfocada em profundidade pela câmara, vêem-se alguns passantes que atravessam ao fundo, e bem ao longe algumas árvores. A vitória para, desce o Dr.Silveira, de chapéu côco. Alberto Silva desce à rua e adianta-se para cumprimentá-lo. Entram ambos, subindo a escada. (6") 119,5"
24. Varanda vazia. Mesmo ângulo que em 6, mas a câmara está mais próxima, deixando ver apenas a primeira porta de ligação com o interior. Por ela entram a mãe, o pai e o doutor (*o tempo de espera antes da entrada dos personagens confirma a geografia da casa, estabelecendo a distância entre a frente e o fundo; ao mesmo tempo a relação com o plano anterior reforça a articulação de paralelismo no tempo: o plano do jardim funciona como um "enquanto isso" que cobre o tempo de trajeto do doutor, evitando a sensação de elipse*). Conversam,

o pai indica a escada, cede a frente ao doutor e à esposa, tocando-lhe de leve o ombro, descem. (8") 127,5"

25. Jardim, mesmo ângulo que 7. Os três entram em campo caminhando do fundo para a frente, da direita para a esquerda, cruzando o plano transversalmente. Têm entre eles um cachorrinho, que corre saltitante entre as suas pernas (**ne novo lembrando Griffith**). Conversam, saem de campo. (5,5") 133"

26. Continuação de 22. Avô e neto ainda conversam. Pelo fundo entram a mãe, o pai, o doutor e o cachorrinho. Aproximam-se e o velho ao vê-los começa a se levantar, mas o doutor o detém com um gesto. (5") 138"

27. "OS OCULOS DO VÔVÔ. Meu caro doutor, na minha idade, receio tanto ficar cego. N.12, Guarany-BRAZIL, 9º". (3") 141"

28. Continuação de 26. O grupo em torno da mesa - já não se vê o cachorrinho. O doutor senta-se, o menino se aproxima do avô e aconchega-se entre os seus joelhos, o pai e a mãe ficam de pé. Conversam, o doutor aproxima-se para examinar o velho, o menino afasta-se e vai para junto do pai, que o cerca pelos ombros; o doutor examina o avô, gesticula informando que não é nada (**a gesticulação é extremamente discreta, não só neste plano como em todo o filme; a caracterização, andar e postura dos personagens lembra muito mais o cinema americano que o europeu**), conversam, sorriem. A mãe afasta-se e se encaminha para o fundo, o menino a segue, saem ambos de campo pela esquerda. Os homens conversam mais alguns instantes. O avô põe os óculos, mostra ao doutor os papéis com que trabalhava e os descansa no colo; o doutor indica que vai embora, o avô levanta-se para se despedir, os papéis caem ao chão; o doutor se afasta acompanhado pelo pai, saem de campo pelo fundo à esquerda. O avô cata os papéis do chão e se põe a lê-los. (42") 183"

29. Varanda, mesmo ângulo que em 24. A mãe sai do interior da casa pela primeira porta, chega até a balaustrada e olha para baixo; o pai e o doutor entram em campo subindo a escada (**de novo a articulação de tempo e espaço é perfeita**). Conversam um instante e saem de campo pela porta à esquerda. (11,5") 194,5"

30. Rua, entrada da casa. O ângulo da câmara é ligeiramente diverso do de 23. O pai e o doutor entram em campo pela direita (**os segundos em que o plano permanece vazio dão-lhes tempo para atravessarem a casa**), pela escada da entrada. À esquerda está a vitória. O doutor se despede e sobre na vitória, o pai entra na casa. A vitória põe-se em movimento em direção à frente e à esquerda, a câmara a acompanha com o início de uma panorâmica (**o plano está certamente incompleto**). (7") 201,5" (3'21,5")

(Tempo de duração anotado na cópia em película: 3'25"

Para citar este artículo:

GALVÃO, Maria Rita. “Os óculos do vovô (Francisco Santos, 1913). Descrição plano-a-plano”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 218-223. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/193>> [Acceso dd.mm.aaaa].

B

* **Maria Rita Galvão** (1939-2017) foi professora de história do cinema na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, tendo publicado diversos livros e artigos sobre o cinema silencioso brasileiro e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, dentre outros temas. Desde os anos 1970 atuou junto à Cinemateca Brasileira, tendo integrado a diretoria e o Conselho da instituição.



TRADUCCIONES



Técnicas de lo fantástico¹

Joshua Yumibe^{*}

Traducción de Georgina Torello^{**}

Las imágenes en este artículo representan un punto culminante en la técnica del coloreado fílmico, un hecho que podría sorprender dado que fueron creadas hace más de un siglo, mucho antes de las maravillas Tecnicolor del *El mago de Oz* (1938) y *Lo que el viento se llevó* (1939). Las primeras películas coloreadas se produjeron, en efecto, alrededor de 1895, y aunque estas películas tempranas puedan parecer extrañas a los ojos contemporáneos, ellas resuenan, de manera importante, en las saturadas imágenes digitales de hoy. Las nuevas tecnologías a menudo inspiran a los artistas a experimentar con nuevas miradas y estilos y a crear mundos de ensueño fantásticamente saturados. La fantasía de hoy, aunque relacionada, no es exactamente igual a la de aquel entonces, puesto que los colores de lo fantástico están insertos en la cultura mediática de su tiempo. Tal como ahora la imagen de la película contemporánea calibrada digitalmente está particularmente vinculada, por ejemplo, a efectos de Photoshop, modelado 3D, videojuegos y novelas gráficas, los colores que acompañan este artículo, de las últimas décadas del siglo XIX, tomaron forma en un horizonte intermediático de nuevas prácticas de coloreado que estaban transformando la apariencia y la textura del mundo moderno.

El objetivo aquí es delinear el horizonte cinematográfico del color en el temprano siglo XX, específicamente a través del examen de las cuatro técnicas de coloreado más comunes, representadas en las páginas de este artículo: coloreado a mano, estencil, entintado y virado. Estos procesos tienen una rica historia técnica y cultural que relaciona los primeros colores del cine con, entre otras cosas, nuevas tecnologías

¹ Este artículo fue publicado con el título “Techniques of the Fantastic”. En: GUNNING, Tom, Joshua Yumibe, Giovanna Fossati y Jonathon Rosen. *Fantasia of Color in Early Cinema*. Prefacio de Martin Scorsese. Amsterdam: EYE Filmmuseum/Amsterdam University Press, 2015, pp. 29-39. Agradecemos a Joshua Yumibe por autorizar su traducción para esta revista.

industriales y prácticas laborales; el comercio de colorantes y las innovaciones químicas; tradiciones de diseño artístico y popular desde la pintura, la cultura de la impresión y la linterna mágica a la iluminación teatral y la industria de la moda; y el aspecto y estilo de la escena teatral del *fin-de-siècle*. Cuando estas imágenes fueron creadas, se estaba produciendo una revolución del color, una amplia transformación cromática en los medios, revolución que tenía raíces en los desarrollos técnicos, científicos y artísticos del siglo XIX y que continuó resonando en el temprano siglo XX, y de la que el cine fue parte.

Por ejemplo, los colores desplegados en las siguientes páginas –desde los azules eléctricos y los rojos ardientes a los amarillos relucientes y los verdes radiantes– fueron parte de un cambio en la industria del color que empezó en el siglo XIX. Los tintes usados en las películas tempranas fueron casi en su totalidad tintes de anilina producidos sintéticamente. La anilina es un compuesto químico derivado del alquitrán de hulla, un producto común de desecho industrial. El químico alemán Friedlieb Ferdinand Runge descubrió inicialmente el potencial del alquitrán de hulla para producir colorantes en la década de 1830, pero fue el químico británico William Henry Perkin quien primero logró comercializar tintes de anilina, tras haber sintetizado un colorante morado oscuro que nombró y patentó como malva (*mauveine*) en 1856. El malva inauguró una explosión de color en la industria textil, mientras numerosos nuevos tintes de anilina fueron desarrollados en toda Europa, particularmente en Alemania.² Estos tintes eran mucho más económicos y se fijaban mejor que los colorantes usados previamente, puesto que antes de la anilina, los tintes eran extraídos de materiales orgánicos que, en general, se importaban a grandes costos a través del comercio colonial –el azul índigo provenía inicialmente de la India y los rojos derivaban de la cochinilla de las Américas. Con los tintes de anilina inundando el mercado, nuevos productos coloreados transformaron el siglo XIX y el temprano XX, haciendo que el mundo pareciera un sueño fantástico hecho realidad. Durante esta era, diapositivas de linterna mágica e iluminaciones teatrales

² Véase LESLIE, Esther. *Synthetic Worlds: Nature, Art and the Chemical Industry*. London: Reaktion Books, 2005.

entintadas con anilina encendieron los espacios del entretenimiento popular, y las veredas urbanas fueron invadidas por las nuevas modas saturadas de las telas teñidas con anilina. La *ephemera* impresa fue también un espacio privilegiado de la expansión moderna del color, ya que las calles se cubrieron rápidamente con carteles publicitarios cromolitografiados. Papel tapiz, reproducciones de obras de arte, fotografías pintadas a mano y postales comerciales en esténcil colorearon las paredes del ambiente doméstico. Y la impresión en color revolucionó el espacio de la lectura, en tanto que las ilustraciones coloridas –en las revistas femeninas (pensadas para recortar y decorar el hogar), en los libros infantiles y en las tapas de las novelas populares– se volvieron exponencialmente populares a finales de siglo.³ De este contexto cromático emergió el cine y, en todos los medios, los nuevos colorantes de anilina conectaron las tonalidades saturando el día a día.

Coloreado a mano

Las primeras películas a color de mediados de 1890 fueron coloreadas a mano, fotograma a fotograma, en general por mujeres que usaban pequeños pinceles, a menudo con un único pelo de camello, para aplicar los tintes de anilina. El coloreado a mano fue, de hecho, el primer trabajo de producción disponible para las mujeres en la emergente industria cinematográfica, puesto que como para otras artes decorativas del siglo XIX, las mujeres se emplearon a menudo en el trabajo artesanal. Esto se debió en parte, por lo menos inicialmente, a que las mujeres podían ser explotadas por un salario menor que el de los hombres, y también porque ellas, con su asumida sensibilidad al color y sus habilidades manuales, parecían ser más adecuadas para el trabajo. En este proceso, muchas de las prácticas laborales, técnicas y materiales de anilina fueron adaptados al coloreado de la película, por ejemplo, de las industrias de la postal y la linterna mágica.⁴

³ Sobre estas numerosas transformaciones véase HARRIS, Neil. “Color and Media: Some Comparisons and Speculations”, En: *Cultural Excursions: Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*. Chicago: University of Chicago Press, 1990, pp. 318–336.

⁴ YUMIBE, Joshua. *Moving Color: Early Film, Mass Culture, Modernism*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2012, pp. 41–49.

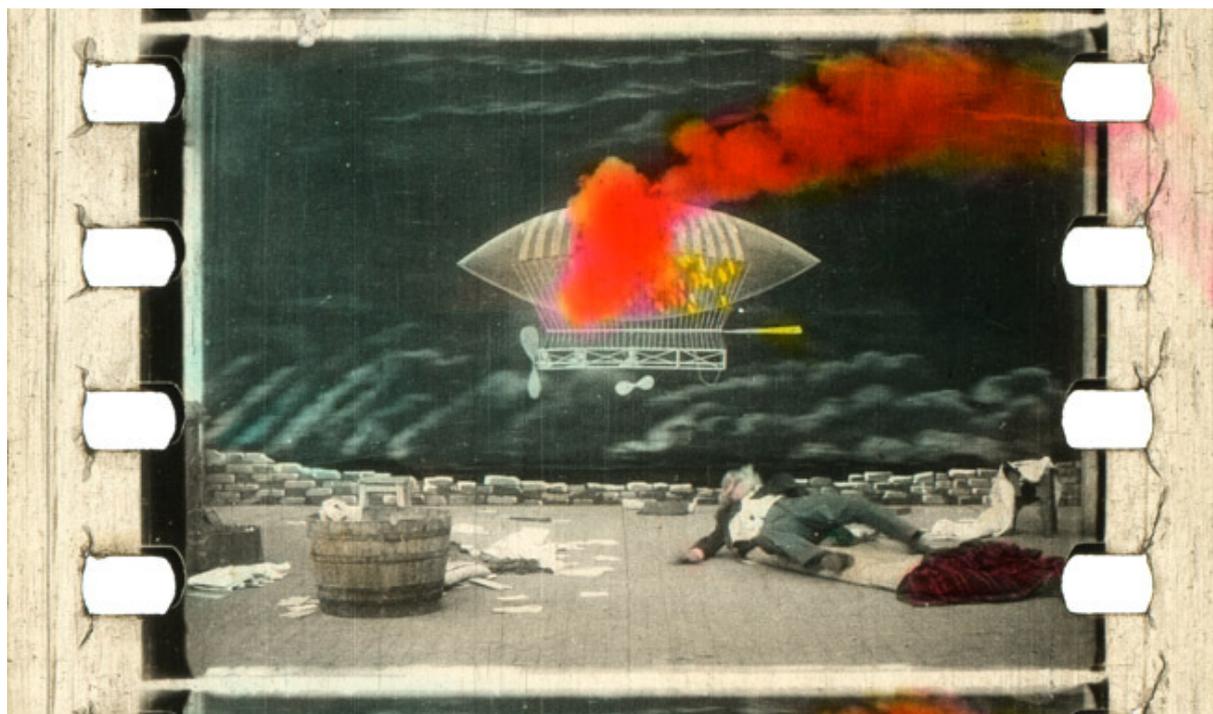


Figura 1: *Le Dirigeable fantastique* (Georges Méliès Star Film, 1906)

En Francia, donde las prácticas de iluminado estaban muy desarrolladas, los laboratorios de coloreado de películas a menudo comenzaron como talleres para diapositivas de linterna mágica y, cuando emergió la película a mediados de 1890, muchos la tomaron como una extensión del trabajo que ya estaban haciendo. Un ejemplo de esto fue el taller de Elisabeth Thuillier, en el temprano 1900, en el barrio parisino de Vincennes, donde ella gestionaba aproximadamente a 200 mujeres coloristas y realizaba coloreado a mano de películas para las firmas George Méliès, Pathé Frères y Raoul Grimoin-Sanson. Su trabajo, casi con seguridad, aparece en la película de Méliès ilustrada en este artículo, *Le Dirigeable fantastique* (Star Film 1906), en el que vemos un zeppelin ardiendo espectacularmente, en llamas rojo-anaranjadas con dejos de rosa y amarillo mientras flota entre los tintes azules del cielo nocturno. En el fotograma se distinguen cinco colores independientes y recordando el trabajo que llevó producir esas imágenes Thuillier explicó en 1929: “yo coloreé todas las películas de M. Méliès. Este coloreado era realizado enteramente a mano. Empléé a doscientas veinte trabajadoras en mi taller. Pasé mis noches seleccionando y haciendo muestreos de colores. Durante el día, las trabajadoras aplicaban el color de

acuerdo a mis instrucciones. Cada trabajadora especializada aplicaba un solo color. Estos a menudo superaban la veintena.”⁵ La división del trabajo de Thuillier era típica de las prácticas de iluminado de las artes decorativas del momento. Desde las diapositivas para linterna mágica y el coloreado fotográfico, a los textiles y el diseño de moda, las decisiones estilísticas se centralizaban a menudo en el jefe artístico del *atelier* y los trabajadores seguían esas directivas de iluminado, en el caso de Thuillier asignadas y divididas por color. Esta práctica, sin embargo, también dependía del tamaño del taller. El laboratorio de Thuillier era bastante grande y avanzado para la época, mientras que talleres más pequeños podían ser manejados de manera más informal con menos división del trabajo. En la Compañía Edison, por ejemplo, al principio el coloreado lo realizaba la esposa de un empleado de Edison, Edmund Kuhn, hasta que este dejó la compañía en el otoño de 1896.⁶ Sin embargo, dada la naturaleza especializada de la práctica, en cuanto el trabajo colorista se incrementó, las compañías productoras debieron desarrollar talleres de coloreado avanzados o externalizar el trabajo a laboratorios ya establecidos como el de Thuillier.

Trabajar en las imágenes minúsculas de los fotogramas, uno tras otro, requería de una concentración intensa por parte de las coloristas. Las copias también tenían que ser coloreadas en serie, puesto que no había manera de duplicar los colores fotográficamente –cada copia distribuida tenía que ser coloreada por separado. Y no todas las copias de una película, en este tiempo, eran coloreadas exactamente de la misma manera– las copias variaban, con algunas en blanco y negro y otras coloreadas en diferentes grados, dependiendo de cuánto quería pagar el exhibidor por la película. El color en ese momento era un efecto especial que agregaba valor a la copia volviéndola más costosa debido al trabajo que implicaba, pero también por su popularidad entre el público, pues cuando un teatro anunciaba que un film coloreado sería proyectado esa noche atraía más espectadores. Las copias podían contener de uno a cinco colores diferentes, a veces con un fotograma entero pintado o más

⁵ Esta cita aparece en: “Le Gala Méliès”, *Le nouvel art cinématographique* 5: 2nd series (Enero 1930): 74n1. [La traducción al español que aparece aquí proviene del original en francés. Nota de la traductora].

⁶ YUMIBE, *op. cit.*, p. 45.

frecuentemente, como se ve en este artículo, con elementos específicos coloreados en el fotograma –un vestido escarlata, monedas doradas, llamas rojo-anaranjadas saliendo de volcanes o de la luna, o fuentes brillantes con chorros en rosa, amarillo y dorado.

Varias imágenes, en las páginas que siguen, mezclan efectos de coloreado a mano con otros procesos de color –una modalidad que era común durante la época silente. Por ejemplo, en la película pintada con estencil, *Le Voyage sur Jupiter* (Pathé Frères, 1909), de Segundo de Chomón, las llamas rojo-anaranjadas del volcán están coloreadas a mano, con los diferentes tintes de las llamas y el humo mezclados en el fotograma. Ocho películas en la colección, sin embargo, estaban enteramente coloreadas a mano: *Les Parisiennes* (American Mutoscope Company, 1897), *Conway Castle — Panoramic View of Conway on the L. & N.W. Railway* (British Mutoscope and Biograph Syndicate, 1898), *Danse des Ouled-Naïl; Danse du ventre; Danses Algeriennes* (no identificada, francesa, 1902), *Les Six sœurs Dainef* (Pathé Frères, 1902), *Magie fantastique* (LUX Films), *Les Grandes eaux de Versailles* (Pathé Frères, 1904), *Le Dirigeable fantastique* (Georges Méliès, Star Film 1906), y *Bloemenvelden Haarlem* (Filmfabriek F.A. Nöggerath, Amsterdam, 1909). Gracias a esas películas coloreadas a mano, se puede aprender mucho sobre los métodos de coloreado del momento. Para empezar, porque reflejan los géneros más asociados con el color en los primeros años del cine: en particular películas de danza, de no ficción y de trucos y hadas.

Las primeras películas coloreadas a mano, de 1894-1895, fueron películas de danza similares a *Les Parisiennes* y *Danse des Ouled-Naïl*. Por ejemplo, el pionero del cine temprano C. Francis Jenkins proyectó una película coloreada a mano, “danza de la mariposa por una popular estrella de vaudeville, y cada imagen por separado había sido laboriosamente coloreada a mano” en Richmond, Indiana el 6 de junio de 1894, y al año siguiente, exhibió nuevamente una película de danza coloreada a mano en la Exposición Cotton States, en Atlanta, en setiembre de 1895.⁷ De acuerdo a numerosos

⁷ ELLIS, Don Carlos y Laura Thornborough. *Motion Pictures in Education*. New York: Crowell, 1923, p. 11, y RAMSAYE, Terry. *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture through 1925*. New York: Simon and Schuster, 1926, p. 194.

recortes de prensa, sabemos que Thomas Edison también proyectó dos películas coloreadas a mano en Koster and Bial's Music Hall, el 23 de abril de 1896, cuando estrenó su proyector de películas Vitascope (que estaba basado, de hecho, en el de Jenkins).⁸ Las dos películas de la velada –*Umbrella Dance*, de las hermanas Leigh, que inauguró la proyección y la danza serpentina (seguramente una de las muchas películas que Annabelle Whitford hizo para la Compañía Edison) que la concluyó– estaban brillantemente coloreadas a mano en espectaculares azules, púrpuras, amarillos y verdes. Como *Les Parisiennes* y *Danse des Ouled-Nail*, las tempranas películas de danza son representativas de las rutinas de danza femenina, una parte popular de la performance de *vaudeville* en el momento. Esos espectáculos en vivo presentaban a menudo a mujeres bañadas prismáticamente en luces de colores cambiantes mientras se movían por el escenario y las primeras películas coloreadas intentaron replicar aquellas representaciones elaboradas.⁹ En *Les Parisiennes*, por ejemplo, los verdes claros y los rosas brillan sobre los cuerpos y lazos de las cuatro bailarinas mientras giran por el escenario. Congeladas en una imagen fija, uno puede ver las maneras en las que los trazos de los tintes fusionados y coloreados a mano agregan profundidad y volumen material a la película. Contra el fondo negro, los colores en la emulsión resaltan, haciendo que la imagen sea fantásticamente dimensional pues, como fue señalado a propósito de las películas tempranas, el color parece dar a los objetos, y en particular a los cuerpos femeninos, un efecto estereoscópico en el que los sujetos coloreados “sobresalen del lienzo como hombres y mujeres vivos, y el efecto es tan real y tan llamativamente natural como para provocar la maravilla y el comentario entusiasta de todos los espectadores”.¹⁰ De esta manera, el coloreado a mano dio una cualidad sensual a las películas tempranas de la década

⁸ Véanse los recortes de prensa recogidos en RAFF y GAMMON. “The Vitascope, Press Comments” (Mayo 1896). En: MUSSER, Charles (ed.). *Motion Picture Catalogs by American Producers and Distributors, 1894–1908: A Microfilm Edition*. Frederick, Md.: University Publications of America, 1984–1985, A-023–026.

⁹ Véase Yumibe, *op. cit.*, pp. 49–58.

¹⁰ Folleto RAFF y GAMMON. En: MUSSER, Charles (ed.). *Motion Picture Catalogs by American Producers and Distributors, 1894–1908: A Microfilm Edition*. Frederick, Md.: University Publications of America, 1984–1985, A-021.

de 1890, haciendo que las imágenes en movimiento parecieran fantásticamente táctiles para el espectador –por supuesto, no necesariamente siempre masculino.

Esténcil

Las películas coloreadas fueron muy populares entre el público de los primeros años del cine, pero supusieron un problema técnico para los productores. Procesos de coloreado fotográfico para películas, como el Kinemacolor, estaban desarrollándose en ese momento, pero eran complejos y poco fiables como para ser distribuidos a gran escala.¹¹ El coloreado a mano funcionaba relativamente bien en películas cortas, pero a medida que las películas fueron creciendo en metraje y complejidad en el temprano 1900, el método se volvió insostenible para la producción industrial debido al tiempo y los gastos involucrados en el coloreado a mano. Para colorear la cantidad de fotogramas individuales, eran necesarios métodos alternativos, y en Francia, la compañía Pathé Frères fue la más exitosa en la renovación de este trabajo durante la primera década de 1900. La compañía adaptó el proceso de esténcil (*pochoir*) para colorear películas en los tempranos 1900, al principio para aproximarse a las maravillas de las películas coloreadas a mano, y luego para superarlas. El esténcil es un proceso semi-mecánico basado en el uso de recortes a través de los cuales la tinta es aplicada con una esponja en la superficie de la imagen de abajo. Su uso se remonta a la antigüedad, pero se volvió popular a partir del siglo XVIII, particularmente en Francia para el coloreado de empapelados, telas e impresos como postales y cartas, y fue una práctica favorita en la tradición de diseño de artes y oficios, *art nouveau* y *art deco* en el temprano siglo XX.¹²

Como parte de su movimiento para industrializar la producción, Pathé desarrolló un taller de coloreado dentro de su fábrica, en el barrio de Vincennes de París, dirigido

¹¹ Sobre Kinemacolor, véase MCKERNAN, Luke. *Charles Urban: Pioneering the Non-Fiction Film in Britain and America, 1897–1925*. Exeter: University of Exeter Press, 2013.

¹² Porciones de esta sección fueron adaptadas de YUMIBE, Joshua. “Stencilling Technologies and the Hybridized Image in Early Cinema”. En: FOSSATI, Giovanna, Annie van den Oever y Viola ten Hoorn (eds.). *Film and Media Technologies: The Film Archive as a Research Laboratory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014. Véase también YUMIBE, *Moving Color*, pp. 76–97.

por Henri Fourel, quien rápidamente expandió su personal de coloristas. En 1906, por ejemplo, incrementó el número de coloristas de 65 a aproximadamente 200 e, inclusive, invitó a Elisabeth Thuillier (la colorista de Méliès) a co-dirigir el laboratorio, aunque ella terminó rechazando la oferta para mantener su independencia.¹³ Paralelamente a estos desarrollos laborales, Fourel también supervisó el taller de innovaciones técnicas, específicamente su desarrollo del proceso de estencil. Debido al éxito del trabajo de iluminado de Pathé, entre otros muchos esfuerzos para sistematizar los medios de producción, la compañía pasó a dominar los mercados globales fílmicos durante la primera década del 1900 –superando por lejos a compañías como Star Films de Méliès, que en general no hicieron la transición del coloreado a mano, manteniendo en cambio una aproximación artesanal a su oficio.



Figura 2: El taller de coloreado de Pathé Frères, en París. La imagen fue cedida por Laurent Mannoni y la Cinémathèque Française

El estencil fílmico se hacía a través de la producción de copias de estencil separadas, cada una para un color distinto en la película. Se hacían en película de 35 mm, y cada

¹³ Véase YUMIBE, *op. cit.*, p. 84.

fotograma del estencil se alineaba con fotogramas idénticos de la copia en blanco y negro que estaba siendo coloreada. En cada sección de la imagen tratada, se hacían pequeñas incisiones en el color de estencil correspondiente de manera que, por ejemplo, en una escena con un cielo azul, cada fotograma en el estencil azul tuviera la porción del cielo recortada. Si grandes porciones de cada fotograma debían ser coloreadas con un tinte específico, se recortaban fotogramas alternados para mantener la fuerza del estencil.¹⁴ Los estenciles preparados se alineaban entonces sobre una copia en blanco y negro de la película, un estencil a la vez, y la tinta era aplicada a través de los cortes de estencil, coloreando la emulsión de la película. Típicamente, se aplicaban a una película, en sucesión, entre tres y seis diferentes colores de estencil, construyendo las capas prismáticas del trabajo. Dependiendo de la precisión de la aplicación de estencil, las copias podían ser, además, retocadas a mano, caso por caso. El trabajo de producción de estenciles era intenso, pero una vez cortados se podían reutilizar en múltiples copias de una película, mecanizando de esa manera el proceso de coloreado, ahorrando dinero y trabajo en tiradas más largas de película. Las imágenes de los films coloreados con estencil eran inherentemente híbridas –sea en cuanto a la manera en que el proceso dependía de los cortes manuales de las placas de estencil y luego de la aplicación mecánica de los tintes a través de los cortes de estencil, como en cuanto producía una imagen que combinaba una base fotográfica con colores animados, aplicados artificialmente y sobrepuestos a la emulsión de la película.

Originalmente, Pathé empezó a experimentar con el proceso de estencil en enero de 1903, pero los primeros intentos de la compañía fueron relativamente toscos en relación a lo que se pudo lograr a medida que el proceso se desarrolló. Modeladas en las prácticas de estencil de otros medios, las películas de estencil eran cortadas manualmente con escalpelos, y el técnico usaba copias de la película en blanco y negro como estenciles reales, asegurándose de que se recortaran las porciones correctas de cada fotograma. La emulsión del estencil era luego cuidadosamente

¹⁴ Véase RUOT, Marcel y L. Didié. “The Pathé Kinematograph Colour Process”, *The Photographic Journal*, vol. 65, n.3, marzo de 1925, pp. 124.

lavada, dejando una marca suave y clara que podía ser alineada por sus perforaciones con la copia a colorear. Dada la naturaleza diminuta y repetitiva del trabajo en series de pequeños fotogramas, el estencil de las películas tempranas era bastante impreciso, y las variaciones de color a lo largo de los fotogramas se amplificaba cuando se agrandaba en la proyección, creando efectos de desborde. Los experimentos y refinamientos en el proceso desde 1903 en adelante estuvieron dirigidos a aumentar la precisión para reducir esas variaciones.

Al mismo tiempo que expandía y entrenaba al personal femenino encargado de cortar estencil, Pathé buscó la manera de reforzar mecánicamente la precisión y la velocidad del trabajo de recorte. En 1908, la compañía reclutó al técnico Jean Méry para asistir en el trabajo, dado que en el temprano 1907 él había patentado un aparato para cortar estencil, del que Pathé obtuvo la licencia a través del contrato con él. El dispositivo de Méry funcionaba como un asistente mecánico en la preparación del estencil. En lugar de cortar los estenciles a mano con un escalpelo, esa máquina desplegaba un aparato de trazado conocido como pantógrafo, usado típicamente en trabajos de diseño para trazar ampliaciones o miniaturas. El pantógrafo estaba conectado a un puntero, y el fotograma que debía ser recortado era ampliado y proyectado desde abajo de una mesa de trabajo sobre la superficie de una placa de vidrio, y el trabajador usaba el puntero para trazar las porciones de imagen que debían ser recortadas en el estencil. A través del pantógrafo, los movimientos del puntero correspondían, precisamente, a los movimientos del filo del cortador del estencil. Dado que el fotograma aparecía aumentado, el recorte de los estenciles era más preciso que cuando se cortaban a mano en fotogramas de 35mm, aunque estas máquinas para cortar estencil todavía necesitaban ser operadas a mano para retirar los restos de celuloide. Cuando se completaba un fotograma, el trabajador pasaba el fotograma de estencil y el de la proyección hacia el siguiente, trabajando lentamente cada sección de la película; un colorista experto empleaba aproximadamente una hora para unos 90 cm.¹⁵

¹⁵ Tres pies equivalen a 91,44 cm [Nota de la traductora].

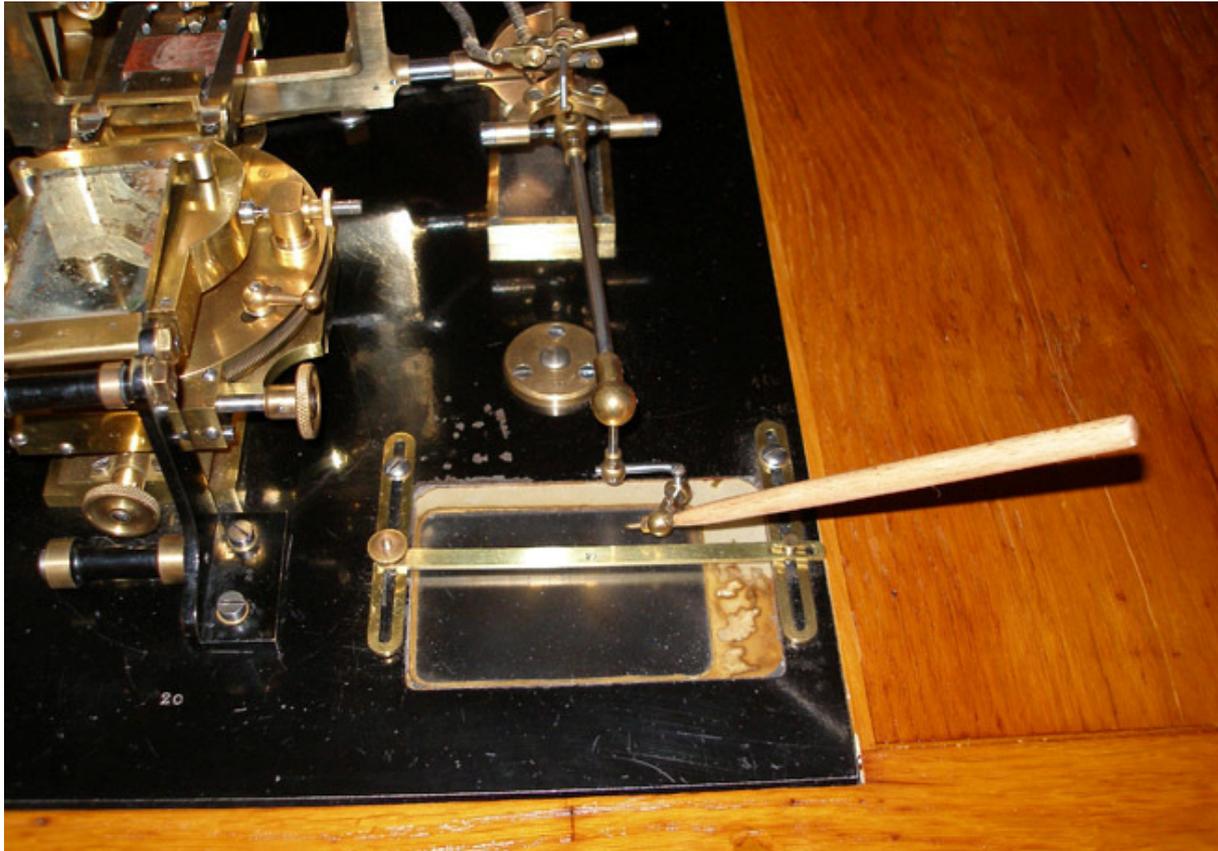


Figura 3: El aparato de estencil y pantógrafo Pathé. La imagen fue cedida por Laurent Mannoni y la Cinémathèque Française.

En la solicitud para la patente de Méry, en 1907, el dispositivo empleaba un solo punzón para cortar, que trabajaba de manera similar a una máquina de coser. A medida que se progresó en el diseño, Pathé desarrolló un nuevo aparato cortador electromagnético para la máquina. Cuando el puntero tocaba la placa de vidrio amplificadora, el punzón oscilaba hacia atrás y hacia delante para cortar el estencil. La nueva precisión del brazo de rastreo del pantógrafo y del cortador electromagnético dio notables resultados en los estenciles de Pathé, en cuanto a la precisión de los cortes realizados, fotograma a fotograma en las copias. Méry permaneció con Pathé hasta 1911, y continuando su trabajo, la compañía siguió modificando las máquinas de estencil y las técnicas en las décadas del 1910 y 1920.

Además del aparato para cortar, Pathé desarrolló también un aplicador de tintes especializado para el coloreado de las copias. El coloreado con estencil al principio se realizaba con un pincel, pero con el aplicador mecánico las copias podían ser

coloreadas más rápida y precisamente. Trabajando con el técnico Joseph Florimond, Pathé construyó una versión del dispositivo en 1906 y luego modificó el aparato en 1908. La última versión del aplicador comprendía un gran tambor con una rueda dentada móvil para alinear las marcas de estencil con la copia que debía ser coloreada. La copia y el estencil se movían hacia la rueda dentada y, en el proceso, entraban en contacto con la cinta colorante –un lazo de terciopelo que pasaba constantemente por un tanque de tinte antes de entrar en contacto con el estencil y la película. Cuando entraban en contacto, el tinte pasaba de la cinta a la copia, fotograma a fotograma. La máquina podía ajustarse de manera que la cantidad de colorante que pasaba a través del estencil fuera regulada, asegurando así el nivel correcto de saturación de la copia final.

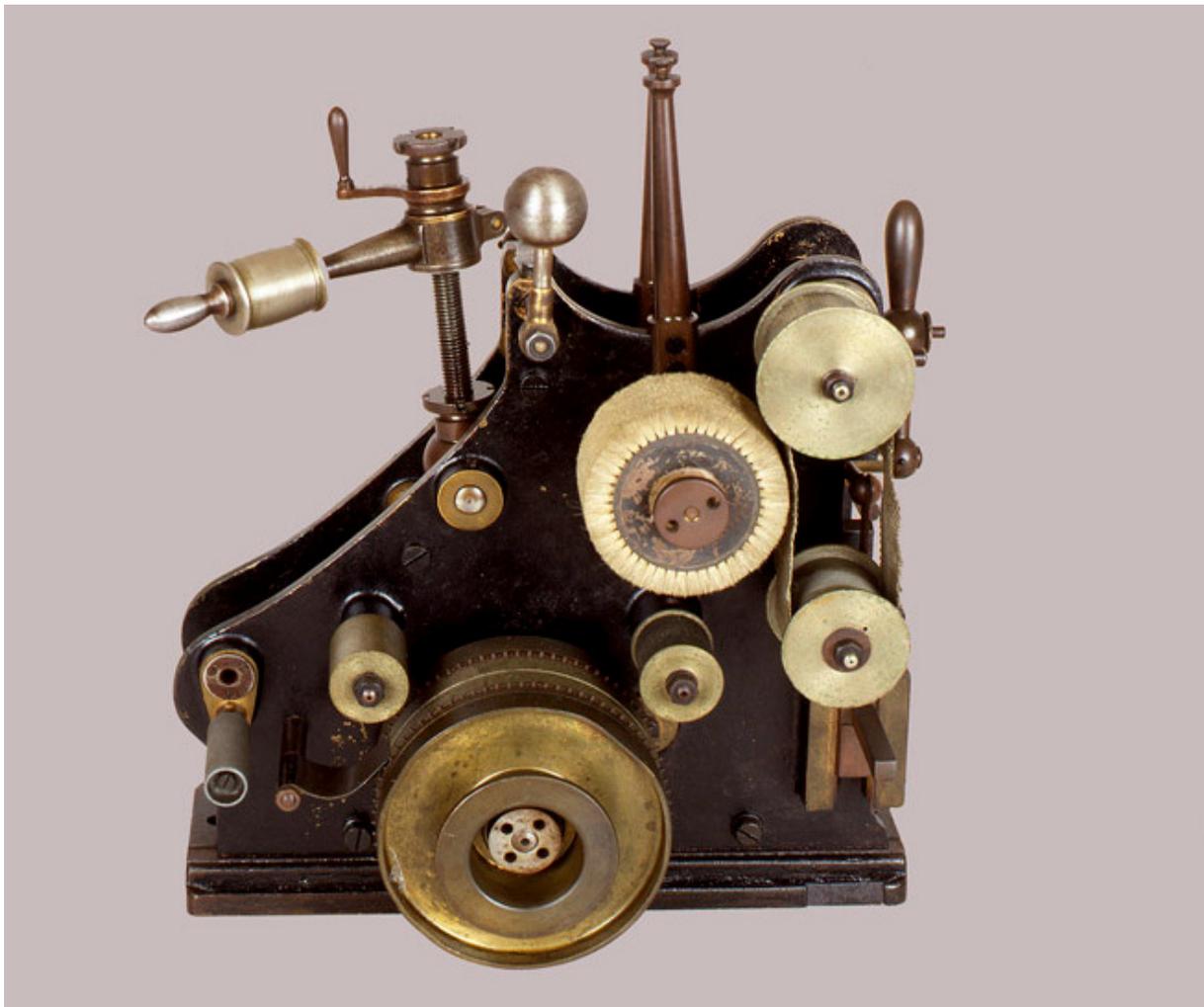


Figura 4: El aplicador de estencil. La imagen fue cedida por Laurent Mannoni y la Cinémathèque Française

Implementados estos refinamientos técnicos, Pathé logró transformar el estilo de sus películas coloreadas, como se documentará en las próximas páginas. Algunas de las películas más tempranas de Pathé con estencil presentadas en este artículo, como los trabajos de 1906 de Gaston Velle –*La fée aux pigeons*, *L'écrin du radjah*, *La peine du talion*, y *Les fleurs animées*– se ajustan a los géneros de trucos y de hadas (*féeries*) del cine temprano, que se volvieron notablemente populares en los primeros años. Estos géneros derivaban de las tradiciones teatrales del siglo diecinueve y enfatizaban el despliegue espectacular de trucos, como las desapariciones y apariciones de personas, objetos que tomaban vida a través de la animación *stop motion* y una variedad fantástica de choques, explosiones y transformaciones. Películas de trucos como *La fée aux pigeons* eran más cortas, mientras que las de hadas como *L'écrin du radjah*, *La peine du talion* y *Les fleurs animées* eran relativamente más largas, con historias de algún modo más desarrolladas. Además de los trucos recién mencionados, otro de los efectos especiales más populares eran los colores, aplicados a mano o con estencil. Los tintes en muchas de esas películas de 1906 y anteriores tendían a ser brillantes y saturados y funcionaban como atracciones vibrantes para el espectador. Dada la dificultad de controlar los procesos de coloreado a mano y estencil en ese momento, la precisión era difícil de lograr. Los tintes podían desbordarse o, como en *La peine du talion*, podía haber partes de estencil cortadas incorrectamente, de modo que los rostros de las dos mujeres podían estar en el (normal) blanco y negro en un fotograma, y accidentalmente amarillos en el sucesivo (como se puede ver en las páginas siguientes). El azul podía gotear del vestido de una mujer a un brazo y una pierna, creando en estos fotogramas momentos efímeros, accesibles sólo cuando son extraídos y ampliados. Para compensar las deficiencias técnicas del estencil en ese tiempo, con cierta frecuencia Pathé aplicaba color en los géneros de trucos y hadas contra los fondos negros, disimulando así todo desborde, como en *L'écrin du radjah* y *La peine du talion*. Además, como en el caso del coloreado a mano, el color fue asociado también al cuerpo femenino danzante y, con los trajes que las actrices usaban y sus movimientos, los colores revoloteaban y relucían, volviendo menos necesaria la precisión para lograr efectos espectaculares.

A medida que Pathé desarrolló sus tecnologías de esténcil en el temprano 1900, fue abandonando su trabajo con el color en géneros como la película de trucos y de hadas, por las películas narrativas (por ejemplo, melodramas y dramas históricos) que estaban volviéndose la norma en todo el mundo. Como parte de esa transición, Pathé estrenó películas con esténcil como *Sémiramis* (Camille de Morlhon, 1910), *Amour de page* (Georges Denola, 1911), *Moïse sauvé des eaux* (Henri Andréani, 1911), *L'âme des moulins* (Alfred Machin, 1912) y *La fin de Robespierre* (Albert Capellani, 1912), reproducidas en las páginas siguientes. Pathé no estaba solo en su uso del color para contar historias: la compañía francesa Gaumont, que también había desarrollado un laboratorio de esténcil de avanzada, produjo películas narrativas maravillosamente coloreadas como *L'orgie romaine* (Louis Feuillade, 1911) y *La Dentellière* (Léonce Perret, 1913). Las preferencias en el diseño del color estaban cambiando hacia gamas más tenues, que apuntaban a alinearlos a las normas emergentes de narración discreta –en el sentido de que el color no debía distraer de la historia en la película, sino realzar su comprensión. Con las innovaciones técnicas de las máquinas de esténcil de Pathé (y también de Gaumont), las compañías fueron capaces de producir películas históricas y melodramáticas con esténcil con tintes cuidadosamente graduados que tendían a los pasteles –morados, rosados, amarillos y celestes– y con frecuencia referidos a pinturas o efectos pictóricos.¹⁶ El atractivo estético de estos colores adquirió una valencia diferente respecto a aquel de los trucos explosivos saturados que habían dominado el mercado hasta pocos años antes, así lo fantástico fue remodelado con propósitos narrativos.

Entintados y virados

El esténcil no fue el único proceso desarrollado para simplificar los métodos de coloreado de las películas. El entintado y virado de las copias fue también un proceso vital en la era silente, y para la primera década de 1900 esas técnicas de coloreado eran las más comunes en el cine, al punto que para 1921 Kodak estimó que el 80 por

¹⁶ Por una discusión más extensa véase YUMIBE, *op. cit.*, pp. 125–130.

ciento de las películas contenían al menos alguna secuencia entintada.¹⁷ En lugar de colorear determinados objetos en una película, como con el coloreado a mano y el estencil, los técnicos del laboratorio sumergían las escenas a ser entintadas en tinas de anilina, que permeaba en la emulsión de la copia, o trataban los segmentos con una serie de químicos que viraban las partes oscuras del fotograma con color mientras dejaban las partes claras desaturadas. Escenas enteras tomaron los colores dominantes de los entintados y virados.

El entintado surgió tanto de la iluminación teatral como de las técnicas de la diapositiva de linterna mágica del siglo XIX. El entintado se desarrolló del uso de los “tintes” de gel que eran aplicados para colorear los reflectores y las diapositivas de linterna durante las representaciones/puestas en escena, dando un amplio baño de color al escenario y la pantalla. En la década de 1890, esos métodos fueron adaptados directamente a las películas, cuando exhibidores hábiles usaron varios tintes sobre las lentes del proyector para colorear las películas y hacer transiciones de color como un elemento más del espectáculo en vivo durante la exhibición.¹⁸ Con los entintados, cada proyección de una película producía una versión diferente del color, dependiendo de la disponibilidad de las diapositivas específicas y también de la pericia de los técnicos en su uso durante la proyección. Para sistematizar estos efectos, en los primeros tiempos surgieron varios métodos de entintado. Por ejemplo, las técnicas de coloreado a mano desarrolladas en la década de 1890 que, en lugar de colorear determinados objetos en el fotograma, usaban pinceles más anchos para pintar toda una franja de fotogramas, produciendo escenas entintadas a mano en películas que podían ser proyectadas a color sin el uso de tintes de gel. El entintando a mano, de esta manera, aunque era más simple y rápido que el coloreado a mano de detalles en una película, todavía requería una cantidad considerable de trabajo para colorear las copias, una por vez, y los resultados tendían a ser irregulares porque los efectos del pincel variaban de saturación a lo largo de la aplicación, lo que podía crear

¹⁷ “Eastman Positive Film with Tinted Base [aviso],” *American Cinematographer*, vol. 2, n. 18, 1 de octubre de 1921, p. 14.

¹⁸ Véase YUMIBE, *op. cit.*, pp. 97–105.

un efecto pulsante y de franjas durante la proyección. Para acelerar y balancear mejor la saturación de los entintados en la escena, también se desarrollaron métodos de inmersión en los tintes en la década de 1890. Con este método, un técnico podía sumergir la secuencia a ser coloreada en una tina con anilina que empapaba la emulsión de la copia. Las copias entintadas se dejaban secar en bastidores para luego ser editadas en el orden narrativo y luego devueltas a los carretes. Finalmente, en la década de 1910, compañías productoras de película como Eastman Kodak, Gevaert, Agfa y Pathé empezaron a distribuir película positiva pre-entintada, coloreada en la fábrica, y las compañías productoras podían imprimir sus películas con ella, eliminando la necesidad de entintarlas en postproducción.

De manera similar, el virado fue usado en películas de la década de 1890, y como el entintado, también fue adaptado de otras prácticas de coloreado –en este caso, de la coloración fotográfica. En fotografía, como en las copias de película, trazas de haluros de plata son los que dan a las imágenes en blanco y negro los contornos y la densidad: cuanta más plata haya en una sección de la impresión, más oscura y más sombría será esa porción de la imagen. Los procesos de virado se utilizaron por primera vez en el siglo XIX para producir colores sepia en impresiones a la albúmina y azul en cianotipos. Estos métodos funcionaban mediante la manipulación de la plata en la imagen, convirtiéndola o reemplazándola con los compuestos coloreados que saturaban las áreas oscuras del fotograma mientras dejaban las áreas menos densas, que contenían menos haluros de plata, relativamente claras. La imagen iguala las tonalidades del blanco y negro originales, pero con colores –azules, marrones, verdes, etc.– reemplazando a los negros.

Tanto para el entintado como para el virado existieron, durante la época silente, numerosos métodos y fórmulas que permitieron una amplia variedad de efectos de color. Junto con el aspecto fantástico producido por esos métodos de coloreado, como evidencian las páginas siguientes, el entintado y el virado también codificaron sentidos específicos en el cine silente. Por un lado, las coloridas escenas transmitían significados claramente denotados. Por ejemplo, los entintados y virados azules se

utilizaban a menudo para indicar escenas nocturnas, como en los azules entintados de una noche estrellada (en *Vision d'art*) o del ensueño de un borrachín a la luz de la luna (en *Rêve à la lune*). Los rojos fueron usados para indicar las llamas (del infierno ardiente de *L'âme des Moulins* y el zepelin en llamas en *Maudite soit la guerre*) y los verdes para escenas boscosas (como en *Schneewittchen / Blancanieves*). En cada uno de estos ejemplos, el color produce significados diegéticos reconocibles naturalmente, conectados con las ambientaciones de las escenas. Por otro lado, 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. Sin embargo, las formas en que esos significados se incorporaron a la imagen fílmica es parte de lo que dio a esos colores de anilina su calidad fantástica.

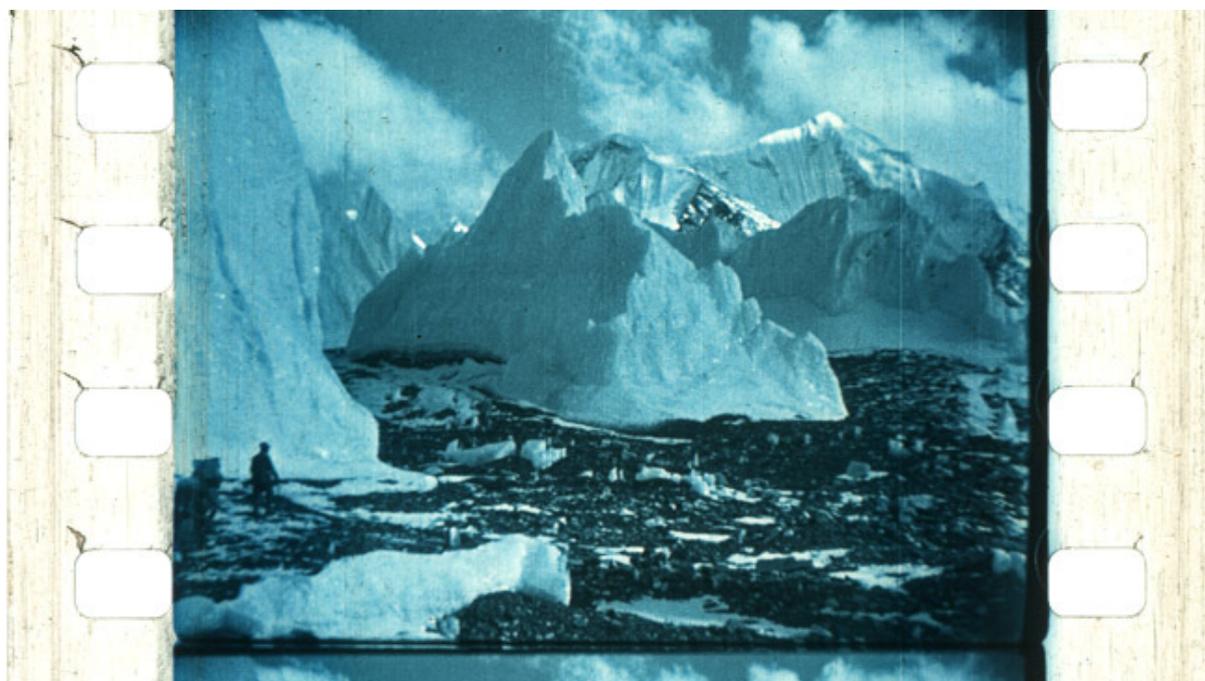


Figura 5: *Gekleurde kijkjes uit de geheele wereld* (Pathé, ca. 1913)



Figura 6: *Physique diabolique* (Segundo de Chomón, Pathé, 1912).

Mirando una película entintada como *Jan Klaassen in de Hel* –una pieza de títeres de sombras, pero realizada con las siluetas de actores vivientes– los colores parecen pasar por un número aleatorio de cambios durante la breve trama. En la película un eremita desciende, en sus sueños, al inframundo para conversar con el diablo, y los tintes varían, tanto bajo como sobre la tierra, del verde, al amarillo y el rosa sin objetivos narrativos claros. El escenario de la entrada de una caverna con un árbol en el fondo, entintado en verde, aparece luego entintado en amarillo, y un tinte rosa que representa una escena boscosa es usado también como fondo de la guarida del diablo. Sin lógica aparente para el entintado, estos colores iluminan la fantasía de la película, dando un centelleo sensual al inframundo onírico que se despliega en ella.

Hibridismo técnico

Todos los métodos de coloreado discutidos aquí se usaron en tándem con otros a lo largo de la era silente, produciendo imágenes híbridas que mezclaban los distintos colores de anilina de estas técnicas en la emulsión de la imagen. La pericia técnica en la mezcla de estos procesos se desarrolló rápidamente. El entintado y el virado, por ejemplo, se combinaron a menudo a partir del temprano 1900 para crear imágenes bicolors, de

ricas estructuras en capas. Un ejemplo espectacular se puede ver en *L'âme des Moulins* (1912), de Alfred Machin, en la que un vagabundo enojado regresa sigiloso al molino de una familia, en el que antes había sido maltratado y lo incendia. Mientras se acerca, en silueta contra el molino encubierto por la oscuridad, la escena está virada en azul y entintada en rosa brillante. Cuando el fuego incendia el molino, el humo ondulante brota en un tinte rosa saturado y la película luego pasa a las escenas entintadas en rojo ardiente mencionadas anteriormente. La densidad espectacular de esos colores le otorga a la película, en el clímax de su trama, un mayor choque emocional.

El tipo de orquestación precisa de los colores en *L'âme des Moulins* se puede apreciar en otras películas más tempranas como la extensa y popular pasión *La Vie et la passion de Jésus Christ* (Lucien Nonguet y Ferdinand Zecca, Pathé, 1903–1904).¹⁹ Producida a lo largo de dos años, en su versión más larga tenía treinta y dos escenas (“*tableaux*”) y duraba aproximadamente 45 minutos, aunque los exhibidores, en lugar de comprar todas las escenas, en general compraban selecciones de los *tableaux* para proyecciones más breves. Los diferentes *tableaux* se podían proyectar individualmente, visto que el público ya conocía bien la trama de la historia y no necesitaba el tipo de guía explicativa que se incorporará en las escenas del cine narrativo a finales de la década. Además, Pathé distribuyó estos *tableaux* por muchos años luego de la producción inicial, y la versión reproducida aquí, preservada en EYE, seguramente date de 1905 basándonos en la inscripción “PATHÉ FRÈRES PARIS” en los dos bordes de la copia –el fraseo, el tipo de letra y el lugar indican que se trata de 1905. El coloreado usado en la copia es elaborado, contiene estencil, entintado (con pincel y con baño de color) y virado y varias combinaciones de estos. En el *tableau* de la natividad, por ejemplo, se utilizan diversos efectos de color. María y José entran en el pesebre para arrodillarse y rezar. Al principio la imagen es en blanco y negro, exceptuando el manto de María, que está coloreado en celeste con estencil. Después de un rato, se produce un truco de disolvencia y doble exposición y aparece una estrella coloreada en amarillo con estencil encima del pesebre en lo alto del fotograma, sobre el niño Jesús quien, por medio de una disolvencia, aparece milagrosamente en la toma, en una cuna de heno entre María

¹⁹ Sobre la compleja producción de esta película véase ABEL, Richard. *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896–1914*, edición actualizada y expandida. Berkeley: University of California Press, 1994, p. 95.

y José. Los padres se regocijan con este nacimiento instantáneo y la cámara empieza a hacer un paneo a la derecha, moviéndose fuera del pesebre, en un único paneo lateral, y en el proceso, la escena exterior se ve entintada a mano en azul (para la noche) en la parte derecha del fotograma. Cuando la cámara panea completamente fuera del pesebre, con el entintado en azul que cubre toda la escena, la película fusiona con un empalme, en la misma toma exterior, el coloreado a mano en azul inicial a un posterior entintado en azul, creando un color más uniforme. Los reyes magos y su séquito entran en el plano desde el fondo, y mientras se bajan de los camellos, la cámara empieza un paneo a la izquierda, que vuelve lateralmente al pesebre, y mientras el interior se hace nuevamente visible, la película vuelve al azul coloreado a mano del paneo de transición reapareciendo, coloreados con estencil, la estrella amarilla y el manto azul de María. Los visitantes entran en el pesebre, ahora con vestidos de variados colores en estencil – naranjas y amarillos, y verdes y azules claros– mientras celebran el nacimiento de Cristo. El tipo de postproducción y la edición de los trucos de la película revelan en qué medida estaban integrados y eran elaborados los efectos de color en los primeros años de la historia del cine, aún antes de que las técnicas de edición narrativas se volvieran dominantes.

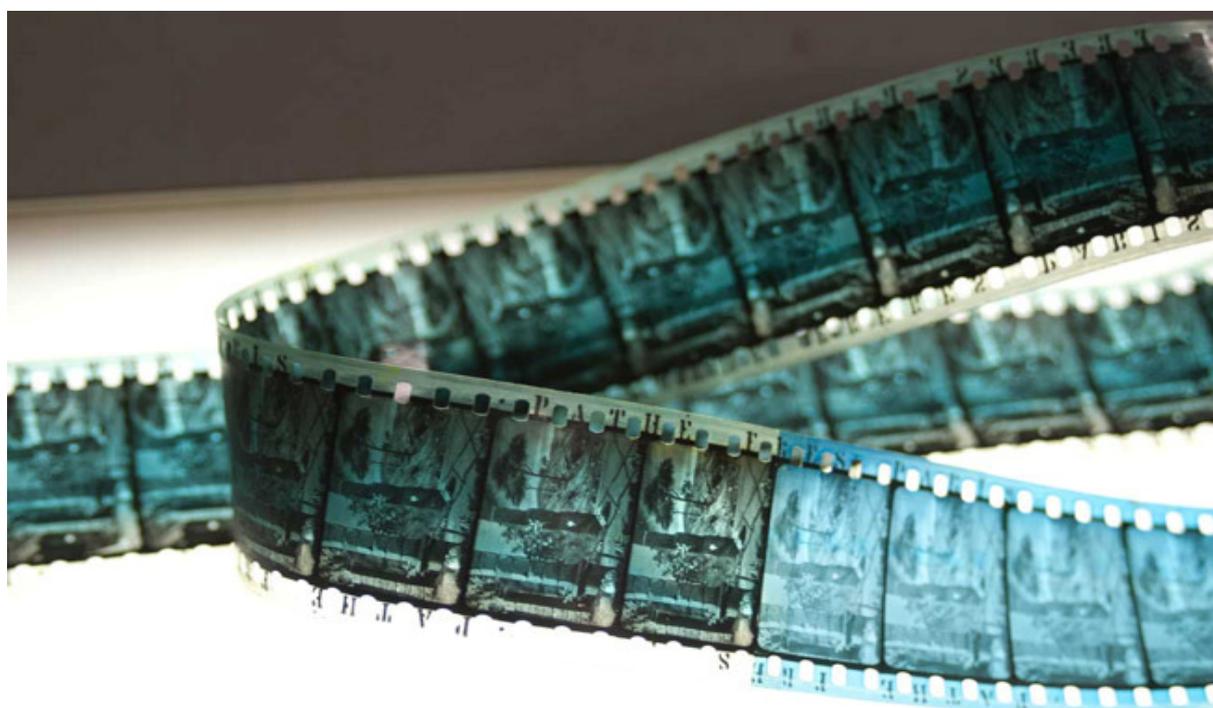


Figura 7: El empalme del coloreado a mano al entintado en *La Vie et la passion de Jésus Christ* (di. Lucien Nonguet y Ferdinand Zecca, Pathé, 1903–1904).



Figura 8: Entintado a mano en *Maudite soit la guerre* (Alfred Machin, Belge-Cinéma Film, 1914).

Quizá el ejemplo más elaborado que se encuentra en estas páginas es la película pacifista de Alfred Machin *Maudite soit la guerre* (1914, para Belge-Cinéma Film, subsidiaria de Pathé), una película que integra cuidadosamente los fantásticos efectos de iluminado a la lógica narrativa de su trama melodramática.²⁰ Cuando dos países vecinos entran en guerra, dos mejores amigos de los países opositores, Adolphe Hardeff y Sigismond Modzel, mueren trágicamente peleando uno contra otro –Adolphe sin saberlo mata a Sigismond y es asesinado por los compatriotas de Sigismond. Cuando Liza, la hermana de Sigismond (que estaba enamorada de Adolphe), descubre las circunstancias de sus muertes se encierra en un convento de monjas. La película muestra una de las primeras representaciones de guerra aérea en avión y zepelín, influenciada sin duda por la primera guerra de los Balcanes que marcó el comienzo de los bombardeos aéreos en 1912. Combinaciones de entintados, virados, coloreados a mano y estenciles se destacan a lo largo de la película y son especialmente significativas durante las espectaculares secuencias de batalla. Con líneas de batalla desplegadas en el campo, las escenas están, fundamentalmente, entintadas en celeste y viradas al marrón con estenciles naturalistas encima, que representarían, en otras circunstancias, un claro y bucólico día de sol. Pero los soldados y la caballería pelean entre cañones y bombas aéreas lacerando el campo de batalla, volviendo el día rojo-sangre con tintes en pincel

²⁰ Véase YUMIBE, *op. cit.*, pp. 130–131.



fuertemente saturados que se entremezclan en las escenas con incrementos de uno a seis en el cuadro, borrando los colores que están debajo. Uno de los efectos de color más dramáticos ocurre cuando Adolphe es asesinado luego de haberle disparado a Sigismond. Él es acorralado en un elevado molino de viento que, de nuevo, es bellamente coloreado con estencil en verdes claros y amarillos con una combinación de entintado celeste con virado marrón. Los camaradas de Sigismond encienden una bomba bajo el molino, derribándolo y matando a Adolphe. En la explosión (con humo y llamas superpuestas), la coloración corta a un tinte escarlata (realizado por inmersión), y en las tomas de los soldados corriendo para inspeccionar el daño, el entintado gradualmente se transforma sin empalmes, por aproximadamente cinco segundos (unos 90 fotogramas) del rojo profundo al morado y, finalmente, al celeste pastoral con virado y estencil marrón. Las alteraciones de la película entre el color naturalista y la destrucción saturada señalan las formas en que el color moderno, así como la guerra moderna, fueron profundamente deudores de la modernidad tecnológica, y cómo la promesa de enriquecer la naturaleza a través de la tecnología en el temprano siglo XX, podía también producir tierras baldías.

Figura 9: El cambio en el entintado luego de una explosión en *Maudite soit la guerre* (Alfred Machin, Belge-Cinéma Film, 1914).

La fantasía del color al final del siglo XIX estaba llena de maravilla, incluso cuando podía ser inquietante, ya que inauguró una nueva cultura cromática que retrocedería brevemente con la llegada de la guerra, que interrumpió el comercio internacional de colorante, que florecería de nuevo en colores prismáticos en la era del jazz de la década de 1920. Nuestra actual cultura mediática globalizada, con sus auras digitales que brillan en varias pantallas grandes y chicas, está en muchos sentidos construida sobre los refinamientos y asociaciones técnicas que el color forjó en el ambiente mediático del siglo pasado. Azules digitales calmantes, verdes resplandecientes, y rojos ardientes todavía nos conmueven tanto estética como comercialmente a través de las técnicas del color de lo fantástico, siempre en expansión.

Referencias bibliográficas

- ABEL, Richard. *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896–1914*, edición actualizada y expandida. Berkeley: University of California Press, 1994.
- ELLIS, Don Carlos y Laura Thornborough. *Motion Pictures in Education*. New York: Crowell, 1923.
- HARRIS, Neil. “Color and Media: Some Comparisons and Speculations”. En: *Cultural Excursions: Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*. Chicago: University of Chicago Press, 1990, pp. 318–336.
- LESLIE, Esther. *Synthetic Worlds: Nature, Art and the Chemical Industry*. London: Reaktion Books, 2005.
- MCKERNAN, Luke. *Charles Urban: Pioneering the Non-Fiction Film in Britain and America, 1897–1925*. Exeter: University of Exeter Press, 2013.
- MUSSER, Charles (ed.). *Motion Picture Catalogs by American Producers and Distributors, 1894–1908: A Microfilm Edition*. Frederick, Md.: University Publications of America, 1984–1985.
- RAMSAYE, Terry. *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture through 1925*. New York: Simon and Schuster, 1926.
- RUOT, Marcel y L. Didiée. “The Pathé Kinematograph Colour Process”, *The Photographic Journal*, vol.65, n. 3, marzo de 1925.

YUMIBE, Joshua. “Stencilling Technologies and the Hybridized Image in Early Cinema”. En: FOSSATI, Giovanna, Annie van den Oever y Viola ten Hoorn (eds.). *Film and Media Technologies: The Film Archive as a Research Laboratory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

_____. *Moving Color: Early Film, Mass Culture, Modernism*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2012, pp. 41–49.

Fecha de recepción: 3 de noviembre de 2018

Fecha de aceptación: 5 de diciembre de 2018

Para citar este artículo:

YUMIBE, Joshua, “Técnicas de lo fantástico”. Traducción al español de Georgina Toorello, *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 dd.mm.aaaa].

* **Joshua Yumibe** (Ph.D., University of Chicago) es Associate Professor y director del programa de Film Studies en Michigan State University. Desde 2011 es miembro del comité ejecutivo de Domitor, the International Society of the Study of Early Cinema, y desde 2016 es vice-presidente de la organización. Su investigación se centra en la historia estética y tecnológica del cine. Otras áreas de interés incluyen el cine de vanguardia y experimental, la cultura visual del siglo XIX y principios del XX, y prácticas y teorías archivísticas. Es autor de *Moving Color: Early Film, Mass Culture, Modernism* (Rutgers University Press, 2012) y, ha co-editado, entre otros, *The Colour Fantastic: Chromatic Worlds of Silent Cinema* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018); *The Image in Early Cinema: Form and Material* (Bloomington: Indiana University Press, 2018) y *Fantasia of Color in Early Cinema* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015). Junto a Sarah Street, es co-autor de *Chromatic Modernity: Color, Cinema, and Media of the 1920s*. (Columbia University Press, 2019, en prensa). Email: yumibe@msu.edu

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



RESCATES



Los archivos fílmicos en la larga duración

Recorrido y recuperación de películas en nitrato de celulosa producidas en Uruguay

Isabel Wschebor Pellegrino *

Resumen: En el siguiente artículo se analiza la conformación de los archivos –desde la década de 1960– para custodiar las primeras producciones cinematográficas en Uruguay, un campo de estudio que se desarrolla de forma fértil en la región. Se busca una aproximación a la historia de su preservación en la larga duración, a los efectos de poner en contexto las iniciativas que se llevan a cabo en el presente en materia de recuperación y acceso a esta filmografía. Pese al ciclo de envejecimiento inevitable de las películas propiamente dicho, el diagnóstico vinculado con el acceso a los films en la actualidad, nos brinda escenarios nuevos en relación a la vocación de permanencia en el largo plazo de estos vestigios de la historia del cine en el país.

Palabras clave: Historia, Cine, Preservación audiovisual, Uruguay, Archivos

The film archives in the long duration Travel and recovery of nitrate films produced in Uruguay

Abstract: The following article analyzes the archival conformation –since the 1960s– of films produced in the early stages of the history of cinema in Uruguay. The intention is to contribute to a field of study that is developing in a fertile way in the region, looking for an approximation to the history of its preservation in the long duration, in order to put in context the multiple initiatives that are currently being carried out in terms of recovery and access to this filmography. Despite the inevitable aging cycle of the films themselves, the diagnosis linked to access to films today, gives us new scenarios in relation to the long-term permanence of these vestiges of the history of cinema in the country.

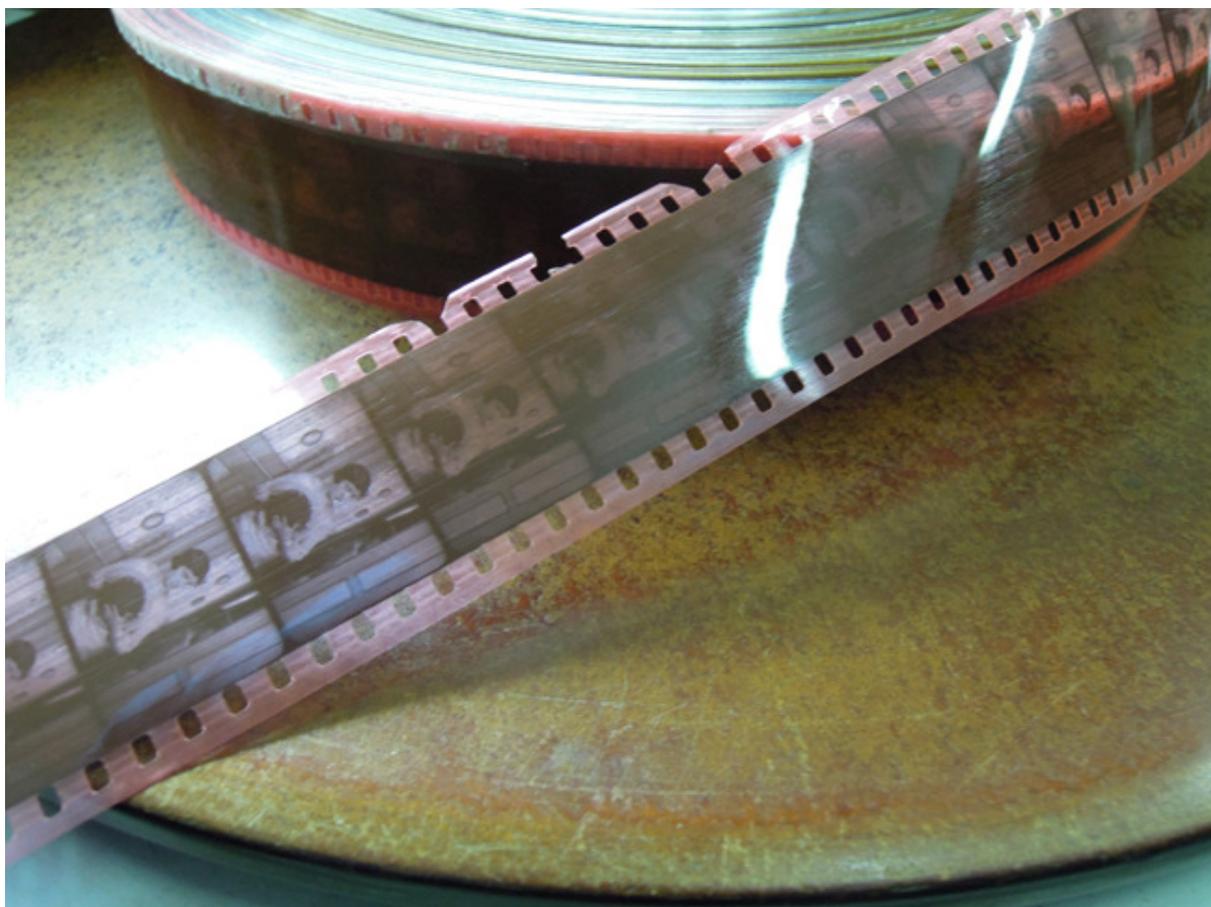
Keywords: History, Cinema, Audiovisual preservation, Uruguay, Archives

Os arquivos fílmicos na longa duração. Percurso e recuperação dos filmes em nitrato de celulosa produzidas em Uruguai

Resumo: No seguinte artigo analisa-se a conformação –desde a década de 1960– dos acervos produzidos nas primeiras etapas da história do cinema em Uruguai, aos efeitos de abonar a um campo de estudo que se desenvolve de forma fértil na região, procurando uma aproximação à história de sua preservação na longa duração, aos efeitos de pôr em contexto as iniciativas que se levam a cabo no presente a matéria de recuperação e acesso a esta filmografia. Pese ao ciclo de envejecimiento inevitável dos filmes propiamente dito, o diagnóstico vinculado com o acesso aos filmes na atualidade, brinda-nos palcos novos em relação à vocação de permanência no longo prazo destes vestígios da história do cinema no país.

Palavras chave: História, Cinema, Preservação audiovisual, Uruguai, Archivo

Introducción



Del pingo al volante (Robert Kouri, 1929)

Comúnmente, los especialistas que han estudiado las formas de deterioro de las películas cinematográficas suelen dividir los distintos modos de degradación de los componentes de las mismas a partir de lo que denominan causas endógenas y exógenas. Las primeras estarían asociadas a los mecanismos de descomposición intrínsecos de los diferentes elementos que, ligados entre sí por cadenas físico-químicas de carácter inestable, caracterizan a los films propiamente dichos; y las segundas estarían asociadas a los agentes externos, cuya interacción con estos componentes desarrolla distintos tipos de deterioro o acelera los procesos de carácter endógeno. Podríamos transformar esta caracterización sobre los films propiamente dichos –naturalmente aceptada entre los profesionales de la conservación cinematográfica– en una metáfora que nos permita analizar el

problema del acceso a las fuentes cinematográficas para el estudio de las primeras etapas de la historia del cine, entre fines del siglo XIX y la década de 1930.

¿Cuáles serían entonces, las causas endógenas y exógenas que dificultan el acceso a las películas en el presente? ¿Podemos referirnos únicamente a un proceso físico-químico de degradación? En el caso del siguiente artículo analizaré de forma específica la conformación de los acervos producidos en las primeras etapas de la historia del cine en Uruguay, a los efectos de abonar conocimiento a un campo de estudio que se desarrolla de forma fértil en la región. El artículo busca una aproximación a la historia de su preservación en la larga duración, para poner en contexto las iniciativas que se llevan a cabo en el presente en esta materia. Pese al ciclo de envejecimiento inevitable de las películas propiamente dicho, el diagnóstico vinculado con el acceso a los films en la actualidad, nos brinda escenarios nuevos en relación a la vocación de permanencia en el largo plazo de estos vestigios de la historia. Por ese motivo, proponemos a continuación un análisis de la situación de Uruguay, bajo la premisa de que habrá películas para ver, porque existen nuevos públicos que quieren hacerlo posible.

El archivo y la búsqueda de un origen

En el año 1966, el entonces director de Cine Arte del Sodre, Eugenio Hintz, alertaba en un artículo sobre “la impostergable necesidad de salvaguardar los restos de ese patrimonio nacional, muy diezmado por negligencia, desinterés y diversas catástrofes”, agregando que “no se trata de rescatar un material más o menos curioso para regocijo de futuras generaciones, sino de crear un archivo histórico de cinematografía que permita a especialistas de distintas ramas (sociólogos, historiadores, cineístas, etc.), utilizarlos con fines de trabajo”.¹

Hacia la década de 1960, Hintz era una personalidad de referencia en el ámbito cinematográfico nacional. Desde su creación en 1950, integraba el Instituto de

¹ HINTZ, Eugenio. “A la búsqueda del cine nacional perdido”. En: *Revista del Sodre*, noviembre de 1966, p. 55.

Cinematografía de la Universidad de la República, dirigido por el Catedrático de Biología General y Experimental de la Facultad de Humanidades y Ciencias Rodolfo Tállice,² realizando una intensa labor de producción de cine científico e institucional. Por otra parte, fue un referente en la conformación del cine-clubismo local desde los años cuarenta, colaborando en labores de puesta en circulación de una cinematografía internacional poco divulgada en el ámbito comercial y produciendo diversos films que caracterizaron lo que Mariana Amieva ha denominado para la historia del cine uruguayo como el período del “amateur avanzado”.³ Se trató de films de producción local, inspirados en nuevas corrientes de la vanguardia europea, realizados principalmente en pases de 16mm y a partir de tecnologías de carácter amateur. Su circulación en los ámbitos culturales, tanto públicos como privados, signaron una renovación en la producción de cine en Uruguay, de la que Hintz, junto a otras figuras emblemáticas como Ferruccio Mussitelli, Alberto Miller o José Gascue, fueron actores ineludibles. En los años sesenta Hintz heredó la dirección del Departamento de Cine Arte del SODRE, fundado en 1943 por el crítico Danilo Trelles. Se trató de una dependencia estatal pionera en la difusión de films de circulación cultural, a partir de un reconocido Festival de Cine Documental y Experimental, animado desde 1954 por la institución. Una dependencia que colaboró en la consolidación de un campo cinéfilo en el país, intensificado en las décadas del 40 y 50 por ámbitos asociativos como el Cine Club del Uruguay o el Cine Universitario, fundados en 1948 y 1949 respectivamente, o la Cinemateca Uruguaya que inició sus actividades en 1952.⁴

² Por más información sobre la historia del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República ver: WSCHEBOR, Isabel, “El cine y la ciencia reformista (1950-1960)”. En: Alted, Alicia y Susana Sel (comps.). *Cine científico y educativo en España, Argentina y Uruguay*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia –UNED/ Editorial Universitaria Ramón Areces, 2016; WSCHEBOR, Isabel. “Cine y Universidad en la crisis de la democracia (1960-1973)”. En: *Revista Encuentros Uruguayos*, n. 1, 2013, pp. 50-84. Disponible en: <http://www.encuru.fhuce.edu.uy/images/archivos/Encuru_numero_06.pdf> [Acceso: noviembre de 2018]; WSCHEBOR, Isabel. “Del documento al documental uruguayo: el instituto de cinematografía de la Universidad de la República (1950-1973)”. En: *Revista Faro*, vol. 14, 2011. Disponible en: <<http://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/76>> [Acceso: noviembre de 2018].

³ AMIEVA, Mariana. “El amateur avanzando como cine nacional: el caso del cine uruguayo en la década de 1950”. En: *Imagofagia. Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 16. 2017. Disponible en: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1249>> [Acceso: noviembre de 2018].

⁴ *Ibid.*

Si bien para ese entonces el Uruguay ya contaba con diversas iniciativas estatales asociadas al registro y acopio de una filmografía local –entre las que se destaca la creación del Departamento de Foto-Cinematografía del Ministerio de Instrucción Pública, la Sección Cinematografía y Fonografía Escolar del Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal o el ya mencionado Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República– este artículo de Hintz señalaba por primera vez un interés específico en la conformación de un “*archivo cinematográfico nacional*”, orientado a acopiar los muy diversos tipos de registros cinematográficos producidos en Uruguay hasta el momento. Señalaba que

la tarea de recuperación del cine uruguayo aparece como sumamente dificultosa y no puede, por lo tanto, ser postergada. Los días perdidos suelen ser decisivos. Si algo queda aún de la cinematografía nacional –y hay razones para suponer que es así–, es indispensable descubrirlo y reunir las películas recuperadas con vistas al archivo cinematográfico nacional. Esto supone, desde luego, la salvaguardia de todos aquellos films uruguayos, sin excluir los de producción más reciente, teniendo en cuenta que las películas de hoy serán las primitivas del mañana.⁵

En las consideraciones que realizaba Hintz en cuanto al inicio de la labor de acopio se ponían de relieve elementos como la identificación de productores pioneros del cine local, entre los que menciona a Félix Oliver o Lorenzo Adroher, de coleccionistas como Fernando Pereda, así como la necesidad de conocer otras fuentes e indicios de la producción de películas como documentos de época o testimonios de protagonistas y familiares. En alguna medida, Hintz reconocía en este universo un conjunto de elementos que permitirían dar forma a su proyecto de archivo cinematográfico nacional.

Si bien atendía también a “la producción más reciente”, sobre lo cual declaraba que la institución había incorporado la película *José Cúneo. Trayectoria de un pintor* (Uruguay, Eugenio Hintz y Ferruccio Musitelli, 1957), llama la atención en qué medida se mantiene en un segundo término la puesta en valor de aquellos archivos producidos hasta el momento, de los cuales él mismo había sido un actor decisivo. Pese al

⁵HINTZ, *op. cit.*, pp. 58 y 59.

señalamiento general que realiza al inicio sobre la importancia de los registros filmicos para muy diversos campos de estudio, el desarrollo de su argumento, sin duda, jerarquiza aquellos films realizados en el período inicial de la historia del cine y, particularmente, aquellos que configuraban títulos para una posible filmografía de las primeras etapas del cine local.⁶ Amieva ha señalado en qué medida las crónicas sobre el cine uruguayo producidas por exponentes de las generaciones del cincuenta y sesenta como José Carlos Álvarez, Manuel Martínez Carril o Guillermo Zapiola, buscaron minimizar de forma explícita lo producido en las primeras décadas del siglo XX. Amieva explica este fenómeno como una operación de legitimación de la producción cinematográfica llevada a cabo por el conjunto de cine clubistas que desarrollaron un cine renovado desde mediados del siglo XX.⁷ Las consideraciones de Hintz en relación a priorizar el acopio de películas producidas en el período inicial de la historia del cine, nos muestra otra cara de esa necesidad de legitimación y

⁶Durante la segunda mitad de la década del sesenta, momento en el que Hintz sintetiza esta primera iniciativa de conformación de un archivo cinematográfico nacional, se produjo una nueva mutación en la cinematografía uruguayo con el desarrollo de un cine político asociado a las nuevas tendencias del Nuevo Cine Latinoamericano. Por más información sobre la producción cinematográfica de los años sesenta véase: LACRUZ, Cecilia. “La experiencia del semanario *Marcha* y el cine político en el Uruguay”. En: Cabezas Villalobos, Oscar Ariel y Ansa Goicochea, Elixabete (eds.). *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?*. Santiago: LOM Ediciones y Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2014, pp. 23-39. LACRUZ, Cecilia. “Modernidad y política en el documental uruguayo: Estrategias cinematográficas de una escena inaugural”. En: *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 12, 2015, Disponible en: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/819>>; LACRUZ, Cecilia. “Uruguay: La Comezón por el intercambio”. En: Mestman, Mariano (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal, 2016, pp. 311-351; ALVIRA, Pablo. “Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos. La violencia como tema en el cine de intervención política (Uruguay, Brasil y Argentina)”. En: *Revista Historia y Espacio*, n. 46, 2016. Disponible en <<http://historiayespacio.univalle.edu.co/index.php/historiayespacio/article/view/4070>> [Acceso: noviembre de 2018] y TADEO FUICA, Beatriz. *Uruguayan Cinema 1960–2010: Text, Materiality, Archive*. Woosbridge: Tamesis, 2017. La prohibición de la película *Elecciones* en el Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE, en el año 1967, evidencia tensiones políticas en el ámbito de la producción cinematográfica en un período contemporáneo a la escritura del artículo inicial de Eugenio Hintz. Si bien este tema excede el objeto de este artículo, se destaca en qué medida la configuración de un archivo filmico nacional, presentaba en la época escenarios de exclusión relacionados con las propias controversias políticas y sociales del momento, siendo evidente que existe una historicidad en lo que se conserva y lo que no en cada período histórico.

⁷ AMIEVA, *op. cit.*

construcción de una identidad en el campo cultural de las décadas de 1950 y 1960, a partir del ejercicio de contraste con quienes los precedieron en el pasado.

Hintz se refería específicamente a títulos como *Inauguración del monumento a Artigas* (Uruguay, 1923) y *Transmisión de mando presidencial* (Uruguay, 1923) y el ofrecimiento, por parte del coleccionista privado Fernando Pereda, de *El jefe de vanguardia del Ejército Sur, Coronel Basilio Saravia, su Estado Mayor y su escolta* (Uruguay, 1904). El entonces director de Cine Arte sumaba, a la lista de recientes adquisiciones, la sesión en custodia por parte de Luisa Ramírez de Pacheco de la película *Del Pingo al Volante* (Uruguay, Kouri, 1929), del film publicitario *Instalación de una turbina General Electric en la Usina Eléctrica de Montevideo* por Cine Universitario y la sesión del negativo y una copia de los fragmentos existentes del largometraje *Almas de la Costa* (Uruguay, Borges, 1924) por Cine Club del Uruguay.



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

Los títulos señalados ponen de relieve, por un lado que Hintz incluía en su iniciativa a los diferentes actores públicos y privados que, en aquel entonces, incentivaban el desarrollo de la cinematografía local, contando con apoyos claves para el desarrollo de su proyecto como coleccionistas, familiares y protagonistas de las producciones más primitivas o los cine clubes de mayor porte en la época. Por otro, los señalamientos de Hintz ponían en evidencia una noción de lo que significaba preservar las obras, asociada a la conservación de los títulos específicos, quedando en segundo lugar la identificación de los archivos producidos de forma íntegra por las instituciones. En una nota al margen del cuerpo del texto, el autor señalaba que:

no se puede dejar de mencionar el archivo de la ex-División Fotocinematográfica del Ministerio de Instrucción Pública, incorporada en fecha no muy lejana al SODRE. Se guardan allí los negativos de unas 60 películas filmadas por esa organización –sobre cuya actividad correspondería extenderse en algún momento más oportuno– donde aparecen personalidades como Baldomir, Amézaga, Joanicó, Berreta, etc. que ya han ingresado a la historia del país.⁸

Si analizamos cuantitativamente el panorama presentado en el artículo, lo señalado en esta nota al margen constituiría el volumen más significativo de lo que en aquel momento se conservaba en cuanto a registros fílmicos producidos en el ámbito nacional. La división estatal que había producido estos films tenía como principal antecedente la formación de un Departamento de Fotografía en el Ministerio de Industria en 1912, pasando posteriormente a custodia del Ministerio de Relaciones Exteriores como División Foto-cinematográfica, y siendo transferida al Ministerio de Instrucción Pública en 1935, junto a todo el archivo de imagen fija y en movimiento producido hasta el momento.⁹ Este significativo conjunto de imágenes fue donado al

⁸ HINTZ, *op.cit.*, p. 59.

⁹ Sobre las dificultades de inserción del cine en las políticas públicas de producción de imágenes en las primeras tres décadas del siglo y los antecedentes de la producción fotográfica en dependencias públicas ver: TORELLO, Georgina. *La Conquista del Espacio. Cine silente uruguayo 1915-1932*. Montevideo: Yaugurú, 2018. Para los aspectos relacionados con la producción fotográfica ver: 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: Magdalena BROQUETAS (coord.). *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales (1840-1930)*. Montevideo: CDF, 2011.

SODRE en 1960 instituyéndose, probablemente, el principal archivo en imágenes de las primeras décadas del siglo XX en el país. Sin embargo, las preocupaciones de Hintz estaban mayormente puestas en los títulos de obras primitivas, quedando en nota al margen este voluminoso acervo incorporado a la institución desde aquel entonces. Se trataba de una visión sobre la conservación cinematográfica ciertamente influida por un pensamiento cinéfilo, preocupado por la recuperación de las obras producidas en períodos históricos previos, que se encontraban huérfanas en materia de conservación institucional y permitían inventar la tradición cinematográfica que la cinefilia de las décadas de 1950 y 1960 requería para la consolidación de una comunidad en aquel presente. La iniciativa de Hintz mostraba, entonces, cambios y permanencias en relación a los modos de acopio que habían caracterizado a Cine Arte del SODRE o Cinemateca Uruguaya entre las décadas de 1940 y 1950. Estas organizaciones, tempranamente afiliadas a la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, tenían como principal cometido el acopio de obras terminadas para su difusión y puesta en circulación en el ambiente cinéfilo local. La propuesta de Hintz en 1966 mostraba un nuevo interés por la preservación de registros fílmicos, a los efectos de conformar un archivo de carácter patrimonial, pero mantenía la noción de conservar títulos específicos, especialmente rememorados por las crónicas y referencias a la historia del cine existentes en aquel entonces.

Sin embargo, tal y como lo mostraba aquella nota al margen, la institución ya contaba con un acervo voluminoso y de indiscutible valor patrimonial en el ámbito local, formado por producciones de carácter institucional que evidenciaban distintas iniciativas estatales donde el cine no era sólo el repertorio de películas producidas por cineastas o aficionados, sino un medio de registro y difusión de los quehaceres públicos y privados en la sociedad contemporánea.¹⁰

¹⁰ Por más información sobre la relación entre los primeros registros cinematográficos y la configuración de discursos sobre la nación ver: TORELLO, Georgina. “Artigas: gestación y fracaso de un proyecto cinematográfico (1915)”. En: TORELLO, Georgina e Isabel Wschebor (eds.). *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano*. Montevideo: Udelar, 2016, pp. 49-61; TORELLO, Georgina. “Cintas cartográficas. Itinerarios del cine uruguayo (1920-1929)”. En: *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, 2013, pp. 1-29.

El ciclo vital de los materiales

La temprana preocupación de Hintz se configura en la actualidad como una fotografía primitiva del archivo que contenía la mayor cantidad de registros fílmicos de las primeras etapas de la historia cinematográfica en el país. Ocho años después, el SODRE sufriría un importante incendio que puso en jaque a buena parte de sus instalaciones, quedando diversas actividades llevadas a cabo por el organismo condicionadas, material e institucionalmente, por los trabajos de recomposición, tras los daños ocasionados por el siniestro.

Paralelamente a este proceso, la Cinemateca Uruguay mantuvo su actividad de forma sostenida desde su creación, a comienzos de la década de 1950, convirtiéndose en un actor de referencia en el campo cultural, pese a las turbulencias políticas que caracterizaron a Uruguay desde fines de la década del sesenta y durante la dictadura militar que inició en 1973 y culminó en 1985. El acopio de films, la intensa labor de exhibición de películas, así como la formación de nuevas generaciones en la producción cinematográfica constituyeron los ejes de trabajo de la institución, contando para ello con estrategias diversas de supervivencia, en un contexto de supresión de libertades cívicas. Si los inicios de la Cinemateca en la década de 1950 y su desarrollo en la siguiente habían encontrado a Danilo Trelles y Walter Dassori como animadores del proyecto, en las décadas posteriores la historia de esta asociación estuvo signada por la figura de Manuel Martínez Carril. En enero de 1980, un año antes de la muerte de Walter Dassori, Martínez Carril participó de una reunión de UNESCO en México sobre preservación de films y, a su regreso, la institución comenzó a evaluar la compra de terrenos, en las afueras de la ciudad, con el objetivo de construir bóvedas de preservación para materiales fílmicos. En ese marco, Cinemateca emprendió un proyecto ambicioso de construcción de depósitos para su archivo de películas, en un terreno alejado de la ciudad, ubicado en el km 16

Disponible en: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/485>> [Acceso: noviembre de 2018] y TORELLO, Georgina. "Patriótico insomnio. Las conmemoraciones oficiales en los registros documentales del Centenario". En: TORELLO, Georgina (ed.). *Uruguay se filma. Prácticas documentales. 1920-1990*. Montevideo: Irrupciones, 2018.

de Camino Maldonado.¹¹ En ese contexto, tanto el SODRE como la propia Cinemateca conservarían los films producidos en las primeras etapas de la historia del cine, en un depósito específicamente concebido para la conservación de películas en nitrato de celulosa.

Se buscaba de esta forma nuclear en un solo lugar estas colecciones que requerían cuidados específicos debido a su demostrada inestabilidad físico-química. El nitrato de celulosa fue el primer soporte plástico utilizado para la fabricación de películas en el siglo XIX. En la década de 1940 fue prohibida su fabricación tanto en Europa como en Estados Unidos. El intenso movimiento de las cintas al momento del rodaje ocasionaba incendios, a raíz del ácido nítrico que se liberaba de aquel plástico en presencia del calor. Con el paso del tiempo, las películas que habían sido conservadas como ejemplar de archivo, sufrían un proceso de degradación y de liberación natural de este mismo gas, provocando incendios en los depósitos propiamente dichos y generando una alerta de peligro para las colecciones en su conjunto. Para la fabricación de este plástico era necesario combinar fibras de celulosa con nitrógeno y establecer así nuevas combinaciones cuya interacción es inestable, el solo movimiento de estas partículas deriva en una descomposición progresiva, que resulta en la liberación de ácido nítrico auto-combustionante, causando incendios de carácter irreversible. Por ese motivo, las recomendaciones de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, tras el envejecimiento de estas primeras películas, señalaban la importancia de su aislamiento del resto de las colecciones. Así, las decisiones de la década de 1980, respondieron a una transición en el ámbito de la conservación cinematográfica en el país. La importancia en materia de preservación jerarquizaba ahora el cuidado del conjunto de los soportes, más allá del contenido o la procedencia de las cintas, con el objetivo de enlentecer los acelerados deterioros de este tipo de registros y evitar situaciones de destrucción masiva de los archivos en cuestión. En consecuencia, las principales colecciones en nitrato de celulosa pertenecientes a Cinemateca y el SODRE, se conservaron desde aquel período en las

¹¹ DOMINGUEZ, Carlos María. *24 Ilusiones por segundo. La historia de la Cinemateca Uruguaya*. Montevideo: CU, 2013, p. 160.

instalaciones de Cinemateca Uruguay. Por otra parte, una de las principales colecciones de Fernando Pereda, también producida en nitrato de celulosa y que había recuperado el SODRE, fue trasladada a Italia a los efectos de ser acondicionada y transferida para su acceso, trabajo que aún se encuentra en proceso.

Registro y obsolescencia tecnológica

En el año 2008, se creó el Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ICAU). En el numeral K del artículo 2 de la ley de creación del ICAU, se señala que tendrá entre sus objetivos “preservar y contribuir con la conservación, mantenimiento y difusión del patrimonio fílmico y audiovisual nacional, procurando evitar la destrucción o pérdida de filmes de corto y largometraje, mediante su depósito en los archivos fílmicos que existan en el país, cualquiera sea su soporte”.¹² Además de este cometido específico indicado por la ley, el ICAU tuvo desde el inicio entre sus misiones la obligación de generar mecanismos de registro de todas las actividades ligadas a la producción cinematográfica, siendo el inventario de los archivos existentes un elemento fundamental en relación a esta labor de acopio de información sobre el sector.

En ese marco, entre los años 2010 y 2013, el ICAU encargó una serie de consultorías a profesionales externos, orientadas a generar un diagnóstico sobre la situación del patrimonio fílmico local. De este modo, se realizaron informes generales y específicos, para uso interno del ICAU, sobre la situación de las principales instituciones que conservaban archivos cinematográficos, entre las que se destaca el análisis del Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra (SODRE), de la Cinemateca Uruguay, del Archivo General de la Universidad de la República y de la Televisión Nacional del Uruguay. A partir de estos trabajos, se identificó cerca de 250 unidades de conservación de producción nacional en nitrato de celulosa, que corresponderían a las primeras etapas de la historia del cine en el país.¹³ Los históricos mecanismos de

¹² Ley 18.284, Montevideo, 6 de mayo de 2008.

¹³ Se trata de una cifra aproximada y que refiere a las unidades de conservación, es decir las latas contenedoras de cada cinta. Numerosos títulos están compuestos de varias latas o de más de una copia y, en este sentido, el cálculo aproximado de títulos conservados se estime en 100

acopio no permitieron determinar, de manera precisa, las formas de ingreso de dichos films en dichas instituciones, pero lo cierto es que para mediados de la década de 2010, se identificó este volumen de películas, consideradas de interés para el estudio del cine en sus primeras etapas, así como su acceso y valorización patrimonial para nuevos públicos.

Los diagnósticos técnicos sirvieron de insumo para la elaboración de un informe realizado por el ICAU, la Cinemateca Uruguaya, el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra del SODRE, la Universidad de la República y la Universidad Católica del Uruguay en el marco de una serie de reuniones realizadas en 2014 bajo el título de “Compromiso Audiovisual”.¹⁴ En los estudios se advirtió sobre la especial urgencia de atender a esta colección debido a su valor patrimonial, histórico y cinematográfico, así como sus acentuados niveles de deterioro.

Para ello, se creó la Mesa Interinstitucional de Patrimonio Audiovisual (MIPA) mediante un convenio integrado por las mismas dependencias. Se recomendaba al Estado uruguayo la necesidad de ubicar un depósito para el patrimonio fílmico nacional y se iniciaron diversas acciones, entre las que se encontraba la puesta en marcha de un plan para la identificación de los nitratos de celulosa producidos en Uruguay, su acondicionamiento físico y digitalización.

En ese marco, la MIPA, designó al Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República (LAPA-AGU)¹⁵ y a la Cinemateca Uruguaya como co-responsables de esta línea de investigación y desarrollo.

aproximadamente. Los informes solicitados por el ICAU fueron realizados entre 2010 y 2012 por Julieta Keldjian, Isabel Wschebor y Ana Laura Cirio y, en 2013, por Julio Cabrio y Clara Elisa Von Sanden.

¹⁴ Ver informe en <http://www.icauc.mec.gub.uy/>.

¹⁵ Para ese entonces, el LAPA-AGU había desarrollado el primer plan masivo de digitalización de películas cinematográficas en Uruguay, asociado a la recuperación del archivo fílmico del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República. Por más información sobre las actividades llevadas a cabo por este laboratorio ver: WSCHEBOR, Isabel, Julio Cabrio, Lucía Secco y Mariel Balás. “O Laboratório de Preservação do Arquivo Geral da Universidade da

A las preocupaciones iniciales de Hintz asociadas a los títulos producidos en la primera etapa del cine silente, no solo se sumaron los aspectos vinculados con la preservación físico-química de los soportes, sino los nuevos asuntos vinculados con la desmaterialización del cine y la obsolescencia tecnológica de los formatos analógicos conservados. Por lo tanto, las tareas de preservación en la segunda década del siglo XXI, implican también la puesta en marcha de un plan de digitalización y transferencia de formatos, a los efectos de salvaguardar los contenidos de los films en cuestión y dar soluciones adecuadas para su acceso.



El escáner del LAPA en funcionamiento

Republica". En: *Revista do Arquivo Geral da Cidade de Rio de Janeiro*, nº 8, Año 2014. Disponible en: <http://www.rio.rj.gov.br/ebooks/publicacoesagcrj/revistas_agcrj/revista_8/> y WSCHEBOR, Isabel, Julio Cabrio, Ignacio Seimanas y Jaime Vázquez. "De cómo se re-convirtió un viejo Telecine SD en un escáner cuadro a cuadro con resolución 2k o superior en Uruguay". En: *Revista FIAF*, 2017.

En la medida en que Uruguay no contaba con equipamiento para la digitalización en alta definición, para iniciar esta tarea el LAPA-AGU reformuló un antiguo telecine Rank-Cintel en un escáner de digitalización entre 2 y 4k y se comprometió con la realización de los primeros diez títulos, gracias a aportes realizados por la propia Universidad de la República, el Instituto del Cine y el Audiovisual y la Cinemateca Uruguaya.¹⁶ El sistema de digitalización puesto en marcha por el LAPA-AGU constituye un tipo singular de equipamiento de escaneo, basado en software libre y que ha sido tomado como ejemplo en las asociaciones de mayor porte a nivel internacional como la Federación Internacional de Archivos Fílmicos en Europa (FIAF) o la Asociación de Archivistas de Imagen en Movimiento en Estados Unidos (AMIA). Tras la configuración de este escáner se acondicionaron desde el punto de vista físico-químico y se digitalizaron los primeros títulos entre 2017 y 2018. Se trata, a su vez, de los primeros trabajos de salvaguarda y digitalización en alta definición, que han permitido re-exhibir estos films en pantalla cinematográfica en diversos eventos de carácter cultural y educativo. La selección de películas ha respondido a criterios de interés para el conjunto de instituciones que conforman la Mesa Interinstitucional de Patrimonio Audiovisual. En este sentido, se destaca la recuperación de las películas *Eclipse solar del 38* (Uruguay, Ministerio de Instrucción Pública, 1938)¹⁷ y *Nuestras Médicas* (Uruguay, Facultad de Medicina, 1948)¹⁸, continuando así con las tareas de recuperación del cine científico y educativo que la Universidad de la República puso en marcha desde 2007. En segundo lugar, el plan ha contemplado la digitalización de films asociados al registro de la vida social, cultural y deportiva del Uruguay en las primeras décadas del siglo XX. En este marco se han digitalizado registros de Uruguay entre 1920 y 1930, conservados en el archivo de Cinemateca Uruguaya: *Final del campeonato de fútbol de 1930*, *Ceremonias y festejos de 1930*, *Construcción del estadio de Montevideo* y *Llegada de los campeones olímpicos* (Uruguay,

¹⁶ El antiguo telecine fue cedido por el Banco República en 2016 a la Mesa Interinstitucional de Patrimonio Audiovisual a través del ICAU. El mismo quedó en manos de dicho banco tras el cierre de un laboratorio de digitalización, montado en los años previos en el país en Zonamerica.

¹⁷ Perteneciente al Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra del SODRE y conservada en el Archivo de Cinemateca Uruguaya.

¹⁸ Perteneciente al Fondo ICUR-DMTC del Archivo General de la Universidad de la República.

1920-1930).¹⁹ Desde este punto de vista, el proyecto ha permitido aportar imágenes en movimiento de un período de la historia del país con escasos registros de memoria visual. Estos films, junto a *Partido del Club Nacional de Fútbol contra el Génova Cricquet y Fútbol Club en Génova*” (Uruguay-Italia, 1925)²⁰ han sido objeto de producciones cinematográficas contemporáneas, permitiendo así una nueva puesta en circulación y contribuyendo, de este modo, a los intereses de difusión de la CU y del ICAU.



Fotograma de *Del pingo al volante* (Robert Kouri, 1929)

Por último, se destaca especialmente la primera digitalización de un largometraje realizado en Uruguay del período silente, respetando el guión con el que la película fue concebida en la época. Se trata de *Del Pingo al volante* (Uruguay, Robert Kouri, 1929)²¹. La recuperación de este film ha permitido realizar un tratamiento específico de acondicionamiento de los ejemplares en analógico y atender a diversos aspectos complejos vinculados con la película, en especial los relativos al coloreado y virado. Dichos colores no eran sencillos de restituir mediante las técnicas de telecinado

¹⁹ Pertenecientes al Archivo de Cinemateca Uruguaya.

²⁰ Perteneciente al Archivo del Club Nacional de Fútbol.

²¹ Conservada en el Archivo de Cinemateca Uruguaya.

realizadas en un período previo y, por lo tanto, estas nuevas digitalizaciones abren paso a escenarios de investigación sobre dichos films desde el punto de vista de sus contenidos y sus características físico-técnicas, gracias a la precisión de la digitalización y a los métodos de emulación de las imágenes en cuestión. La experiencia ha nutrido, por lo tanto, nuevos campos de investigación vinculados con el procesamiento de los datos digitales derivados del trabajo de rescate de archivo realizado hasta el momento.²² Desde el punto de vista de la historia de la restauración en el país, *Del Pingó* constituye el primer largometraje del período silente recuperado en un laboratorio local, sin tener que trasladar las copias en fílmico fuera del territorio nacional. Como señalamos previamente, fue posible respetar el guión original de la película sin realizar ningún tipo de reconstrucción ni intervención posterior, a diferencia de otras obras como *Almas de la Costa* (Uruguay, Juan Antonio Borges, 1924) o *El Pequeño héroe del Arroyo de Oro* (Uruguay, Carlos Alonso, 1932), realizadas en etapas previas, mediante diferentes convenios con laboratorios extranjeros. Desde el punto de vista de su valor patrimonial, la selección de este largometraje contó con una justificación académica realizada por la especialista uruguaya en cine silente Georgina Torello, pudiendo entonces combinar los planes de recuperación patrimonial con los nuevos enfoques universitarios, vinculados a los estudios sobre cine. Por último, la primera presentación pública de esta película se realizó en el marco del cierre del III Coloquio de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano de Montevideo, del Grupo de Estudios sobre Cine y Audiovisual, en setiembre de 2018, en un evento que contó con una conferencia del Profesor de L'École des Chartes de París, Christophe Gauthier, sobre los procesos históricos de patrimonialización del cine. La proyección estuvo acompañada por una musicalización del músico Leo Masliah concebida para este film y permitió combinar las necesarias tareas de salvaguarda del cine del pasado, con los nuevos intereses académicos y culturales asociados al patrimonio cinematográfico en el presente.

²² Recientemente, la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII) financió un proyecto, hoy en curso, sobre el procesamiento masivo de datos, dirigido por Isabel Wschebor, y que nuclea tanto al equipo del LAPA-AGU, como el de señales eléctricas y tratamiento de imágenes de la Facultad de Ingeniería de Udelar.



Fotogramas de *Del pingo al volante* (Robert Kouri, 1929)

La puesta en marcha de estas primeras fases del plan contaron con el apoyo del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA) que, en el año 2009, instituyó por primera vez en Uruguay un espacio universitario especializado en los estudios académicos sobre cine local, situado en el ámbito del Espacio Interdisciplinario de la Universidad de la

República. Las nuevas necesidades en torno al acceso a los films para el desarrollo de trabajos de investigación constituyó, a la vez, un espacio de estímulo y demanda para la accesibilidad de los acervos existentes, nutriendo de este modo las actividades de rescate puestas en marcha por las instituciones patrimoniales con la profesionalización de los proyectos de investigación científica, vinculados con los estudios sobre cine en el país.

Gracias al apoyo de los organismos antes mencionados fue posible dar inicio a las primeras fases de un plan que busca salvaguardar y re-accesibilizar las colecciones de películas producidas en nitrato de celulosa. Su íntegra realización y puesta en marcha requiere de recursos económicos sostenidos. Sin embargo, esta experiencia ha sido posible gracias al capital social y cultural de una comunidad local que pone de relieve la necesidad de acceder a los registros que caracterizaron las primeras etapas de la historia del cine en el país.

Bibliografía:

- AMIEVA, Mariana. “El amateur avanzando como cine nacional: el caso del cine uruguayo en la década de 1950”. En: *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 16, 2017, pp. 142-166. Disponible en: <<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1249/1193>> [Acceso: noviembre de 2018].
- DOMINGUEZ, Carlos María. *24 Ilusiones por segundo. La historia de la Cinemateca Uruguaya*. Montevideo: CU, 2013.
- HINTZ, Eugenio. “A la búsqueda del cine nacional perdido”. En: *Revista del Sodre*, noviembre de 1966.
- TORELLO, Georgina. “Cintas cartográficas. Itinerarios del cine uruguayo (1920-1929)”. En: *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, 2013, pp. 1-29. Disponible en:

- <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/485>>
[Acceso: noviembre de 2018].
- _____. “Artigas: gestación y fracaso de un proyecto cinematográfico (1915)”. En: Torello, Georgina y Wschebor, Isabel (eds.). *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano*. Montevideo: Udelar, 2016, pp. 49-61.
- _____. *La Conquista del Espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Yaugurú, 2018.
- _____. “Patriótico insomnio. Las conmemoraciones oficiales en los registros documentales del Centenario”. En: Torello, Georgina (ed.). *Uruguay se filma. Prácticas documentales. 1920-1990*. Montevideo: Irrupciones, 2018.
- 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: Magdalena Broquetas (coord.). *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales (1840-1930)*. Montevideo: CDF, 2011.
- WSCHEBOR, Isabel. “Del documento al documental uruguayo: el instituto de cinematografía de la Universidad de la República (1950-1973)”. En: *Revista Faro*, vol. 14, 2011. Disponible en: <<http://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/76>>
[Acceso: noviembre de 2018].
- _____. “Cine y Universidad en la crisis de la democracia (1960-1973)”. En: *Revista Encuentros Uruguayos*, n. 1, 2013, pp. 50-84. Disponible en: <http://www.encuru.fhuce.edu.uy/images/archivos/Encuru_numero_06.pdf>
[Acceso: noviembre de 2018].
- _____. “El cine y la ciencia reformista (1950-1960)”. En: Alted, Alicia y Susana Sel (comps.). *Cine científico y educativo en España, Argentina y Uruguay*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) / Editorial Universitaria Ramón Areces, 2016.
- WSCHEBOR, Isabel, Julio Cabrio, Lucía Secco y Mariel Balás. “O Laboratório de Preservação do Arquivo Geral da Universidade da Republica”. En: *Revista do Arquivo Geral da Cidade de Rio de Janeiro*, n. 8, 2014. Disponible en:

<http://www.rio.rj.gov.br/ebooks/publicacoesagcrj/revistas_agcrj/revista_8/>
[Acceso: noviembre de 2018].

WSCHEBOR, Isabel, Julio Cabrio, Ignacio Seimanas y Jaime Vázquez. “De cómo se reconvirtió un viejo Telecine SD en un escáner cuadro a cuadro con resolución 2k o superior en Uruguay”. En: *Revista FIAF*, 2017.

Fecha de recepción: 1 de diciembre de 2018
Fecha de aceptación: 17 de diciembre de 2018

Para citar este artículo:

WSCHEBOR PELLEGRINO, Isabel, “Los archivos fílmicos en la larga duración. Recorrido y recuperación de películas en nitrato de celulosa producidas en Uruguay”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 249-269. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/207>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Isabel Wschebor Pellegrino** es Historiadora y especialista en archivos de cine. Es docente del Archivo General de la Universidad de la República, donde coordina el Laboratorio de Preservación Audiovisual, en el que se desarrollan actividades de preservación cinematográfica y digitalización en alta definición. Es magister en Ciencias Humanas y actualmente realiza su doctorado en co-tutela entre l'École Nationale des Chartes (Paris) y la Universidad de la República (Uruguay). Integra el Grupo de Estudios Audiovisuales del Espacio Interdisciplinario de la Universidad de la República y ha publicado diversos trabajos sobre la historia del cine científico en Uruguay y la preservación de archivos audiovisuales. E-mail: isabelwp@gmail.com.

Mujer, tú eres la belleza

(Camilo Zaccarías Soprani, 1928, Argentina)

Sofía Elizalde*

Resumen: El presente artículo se centra en el rescate y la digitalización del único fragmento hallado de una película silente rosarina de los años veinte, "*Mujer, tú eres la belleza*" (Camilo Zaccarías Soprani, 1928). Este film, compuesto por seis actos, se encontraba perdido en su totalidad, conservándose sólo una serie de fotogramas originales de nitrato. A partir del hallazgo de un rollo de esta película, se integra el material al proyecto "*Cine: Modernidad y Memoria*" que resultara ganador en la Categoría B de la I° Convocatoria de Proyectos de Preservación, Acceso y Salvaguarda del Patrimonio Sonoro, Fotográfico y Audiovisual (2018) del Programa Iberoamericana Sonora y Audiovisual. En este texto se describen algunas características de la película, así como la biografía de su autor y el trabajo realizado en el Laboratorio de Restauración Digital "Elena Sánchez Valenzuela" de la Cineteca Nacional de México.

Palabras clave: digitalización, *Mujer tú eres la belleza*, Camilo Zaccarías Soprani, Argentina, Cineteca Nacional

Mujer, tú eres la belleza (Woman, you are beauty, Camilo Zaccarías Soprani, 1928, Argentina)

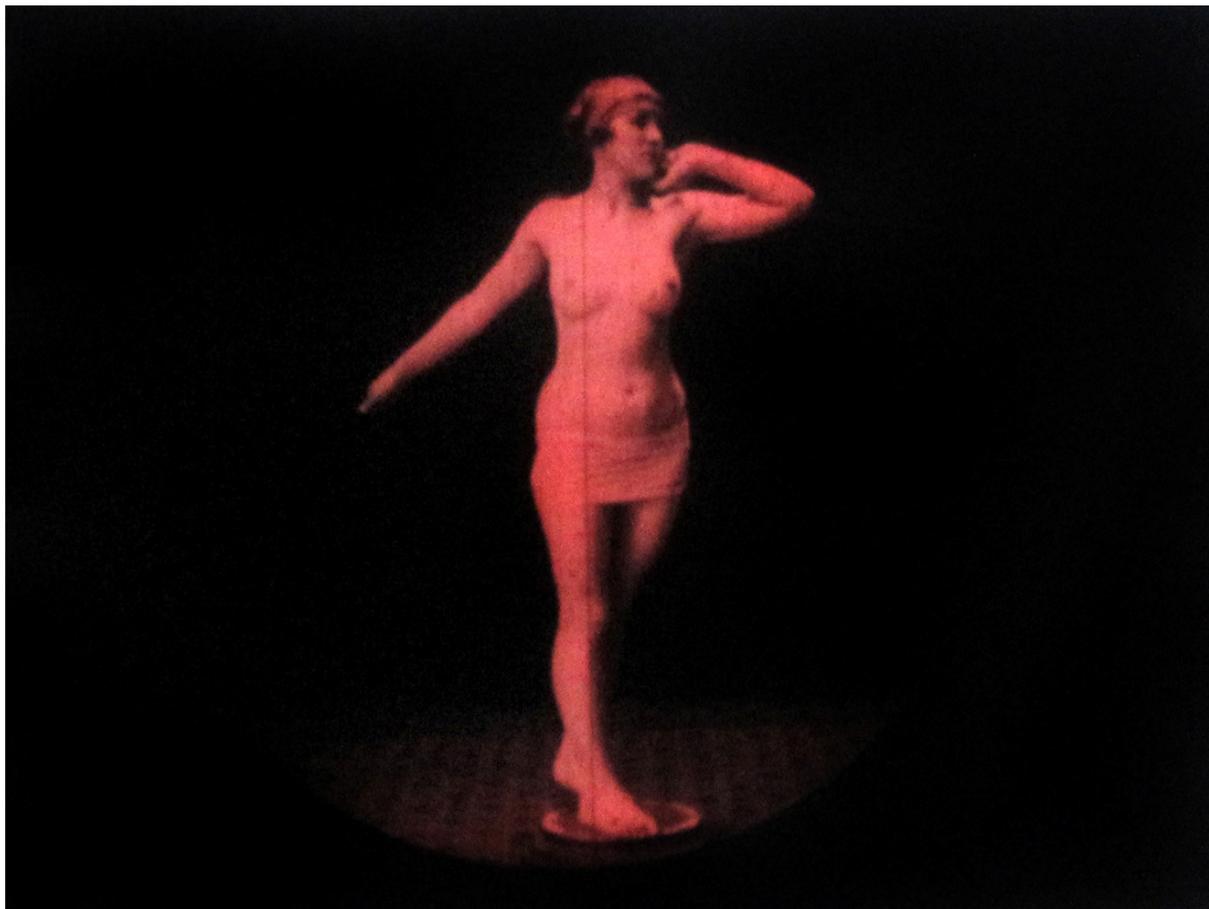
Abstract: This article focuses on the rescue and digitization of the only surviving fragment of *Mujer, tú eres la belleza* (Camilo Zaccarías Soprani, 1928), a silent film made in the 1920's in the city of Rosario, Argentina. This film, composed of six acts, was totally lost for decades. Only a series of original nitrate frames were preserved. When a reel of this film was discovered, the fragment was integrated to the project "Film: Modernity and Memory" which won in the Category B of the First Call for Projects of Preservation, Access and Safeguarding of the Sound, Photographic and Audiovisual Heritage, 2018 (Iberoamericana Sound and Audiovisual Program). This text describes some of the film's characteristics, its author's biography, and the work undertaken in the Digital Restoration Laboratory "Elena Sánchez Valenzuela" at Cineteca Nacional de México.

Keywords: digitization, *Mujer tú eres la belleza*, Camilo Zaccarías Soprani, Argentina, Cineteca Nacional

Mujer, tú eres la belleza (Camilo Zaccarías Soprani, 1928, Argentina)

Resumo: Este artigo trata do resgate e digitalização do único fragmento sobrevivente de *Mujer, tú eres la belleza* (*Mulher, você é beleza*, Camilo Zaccarías Soprani, 1928), um filme mudo feito na década de 1920 na cidade de Rosario, Argentina. Este filme, composto por seis atos, ficou totalmente perdido por décadas. Apenas uma série de quadros de nitrato originais foram preservados. Quando foi descoberto um rolo deste filme, o fragmento foi integrado no projeto "Filme: Modernidade e Memória", que ganhou na Categoria B da Primeira Chamada de Projectos de Preservação, Acesso e Salvaguarda do Património Sonoro, Fotográfico e Audiovisual, 2018 (Iberoamericana Sound and Audiovisual Program). Este texto descreve algumas das características do filme, a biografia do autor e o trabalho realizado no Laboratório de Restauração Digital "Elena Sánchez Valenzuela" na Cineteca Nacional de México.

Palavras chave: digitalização, *Mujer tú eres la belleza*, Camilo Zaccarías Soprani, Argentina, Cineteca Nacional

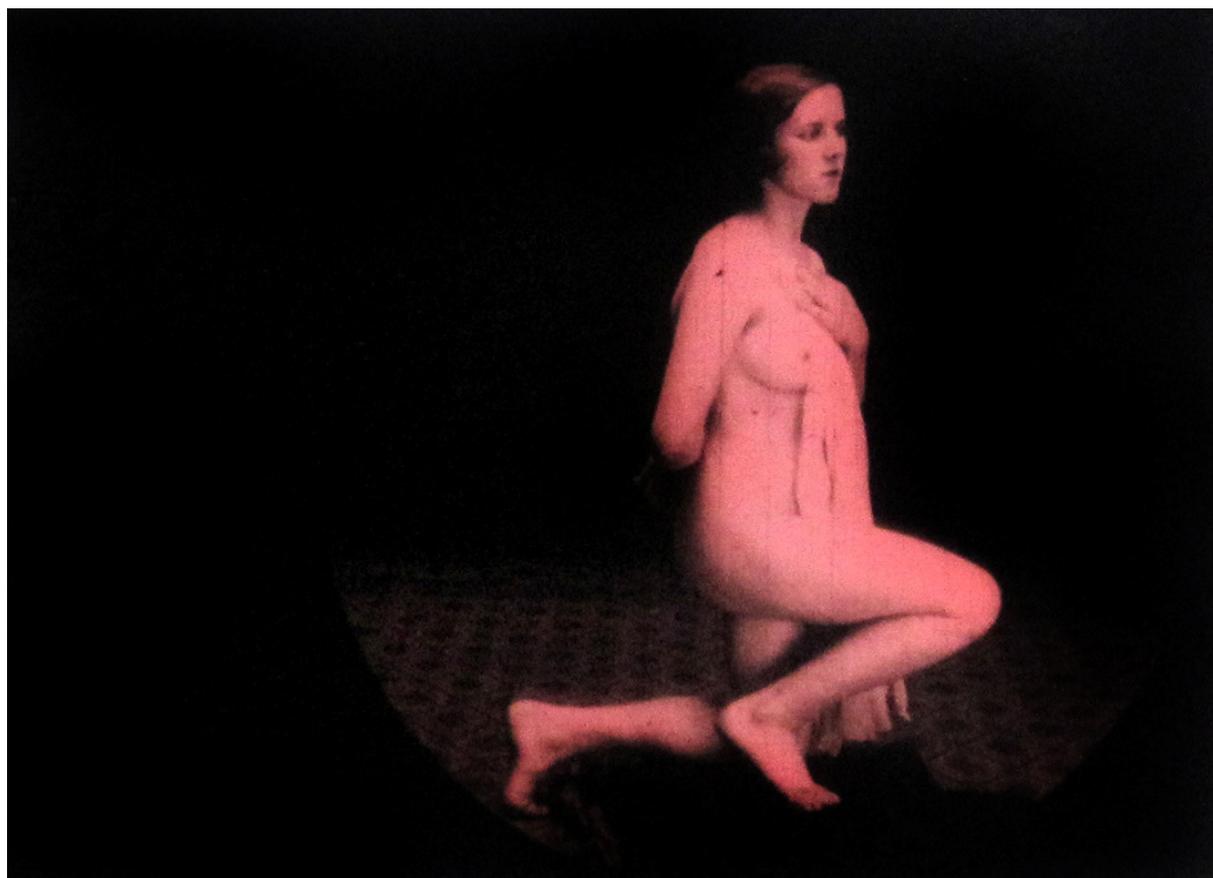


Fotograma de *Mujer, tú eres la belleza* (Camilo Zaccarías Soprani, 1928)

En la provincia argentina de Santa Fe se intentó generar, desde fechas tempranas, una producción cinematográfica propia, llegando a realizarse alrededor de diez largometrajes entre fines de la década de 1910 y principios de la de 1930, algunos de los cuales se conservan hasta nuestros días.¹ Dentro de este corpus de películas, “*Mujer, tú eres la belleza*” constituye un caso especial y probablemente único en su tipología de “documental con desnudos artísticos”. Por su temática, este fue un film muy controversial para su época, sin embargo, logró ser estrenado con éxito primero en Rosario, y luego en Buenos Aires. El único fragmento de esta cinta que ha sobrevivido hasta la actualidad

¹ Para más información sobre este periodo del cine santafesino véase IRIGARAY, Fernando y Héctor MOLINA. “*Aproximación a la producción cinematográfica rosarina (1900-1940)*”. Rosario, 2003. Disponible en: <https://www.academia.edu/3530762/Aproximación_a_la_producción_cinematográfica_rosarina_1900-1940_2003_> [Acceso: 25 de junio de 2018]

se ha podido preservar en el Laboratorio de Restauración Digital “Elena Sánchez Valenzuela” de la Cineteca Nacional de México, gracias al proyecto “Cine: Modernidad y Memoria” coordinado por Fernando Osorio Alarcón, que resultara ganador en la Categoría B de la I° Convocatoria de Proyectos de Preservación, Acceso y Salvaguarda del Patrimonio Sonoro, Fotográfico y Audiovisual (2018) del Programa Ibermemoria Sonora y Audiovisual.



Fotogramas de *Mujer, tú eres la belleza* (Camilo Zaccarías Soprani, 1928)

Sobre el autor

Camilo Zaccarías Soprani nació en la ciudad italiana de Piacenza el 13 de abril de 1893. Llegó a Argentina a los 9 años con su madre, Giuseppina Soprani, estableciéndose en la ciudad de Rosario, donde cursó sus estudios en el Colegio Salesiano San José. Desde muy joven, inició su carrera en la prensa escrita: en 1912 entró en *El Tribunal de Comercio*, diario del que se retiró como redactor en jefe, cinco años después. Ese

mismo año fundó *Cinema Star*, revista de cine pionera en la región, que dirigiría por una década (1917-1927). Fue también comentarista de cine y teatro en *La Acción* y, en el mes de mayo de 1924, ingresó al diario *La Capital* –en el que transcurrirá casi toda su carrera como periodista– para hacerse cargo de la sección de cine. Permaneció como jefe de la sección Espectáculos hasta 1956, año en que finalmente se retiró. Además colaboró en diarios y revistas de diversas ciudades del país y fue fundador del Círculo de la Prensa y de la Asociación de Cronistas Teatrales y Cinematográficos de Rosario. Fue autor de los libros *Cine mudo, teoría y práctica cinematográfica* (1920), *Hollywood* (1946), *El libro de los artistas* (1948), *Punto y aparte* (1953) y *Cuentos y relatos musicales* (1963). Paralelamente a su labor como escritor y periodista, se desempeñó en diversas áreas del quehacer artístico, incursionando por ejemplo en la escritura teatral con *El querer oculto* (1917) y *Los raros* (1918).



Camilo Zaccaría Soprani, en su despacho del Diario *La Capital*

Tuvo una importante participación en el campo de la producción cinematográfica de Rosario y Santa Fe en las primeras décadas del siglo XX, siendo el realizador que, hasta el momento, presenta la filmografía más extensa, con cuatro películas en su haber. Como director y productor respectivamente realizó *La leyenda del mojón* (1929) basada en los versos del payador Juan Pedro López y estrenada con mucho éxito en el Gran Cine La Bolsa y *Juan de la Cruz Cuello* (1931), presentada como “una historia de la época de Juan Manuel de Rosas” y dirigida por el catalán José Romeu. Estas fueron las dos únicas películas en las que incursionó en la temática gauchesca e histórica. No se han conservado hasta la fecha copias de estos films. En 1934, escribió y dirigió *El hombre bestia o las aventuras del Capitán Richard*, la única película que realizó en el período sonoro, pero que aún mantiene características propias del silente. En el año 2010, se encontró una copia positiva de este film en soporte nitrato –con sonido incorporado– de aproximadamente cincuenta minutos de duración. La película que nos ocupa en el presente texto, *Mujer, tú eres la belleza* (1928) fue su ópera prima, que filmó y compaginó cuando tenía 35 años.

Sobre la película

Mujer, tú eres la belleza fue en sus inicios un largometraje compuesto por seis actos. La película alternaba vistas documentales sobre la historia de la representación de la figura humana (por ejemplo, la escultura “El beso” de Auguste Rodin) con aspectos propios del trabajo de los artistas y sus modelos, que incluían escenas rodadas en talleres de pintores, gimnasios y algunos exteriores como cascadas y bosques.²

Según una crónica posterior escrita por Fernando Chao, la idea de realizar este film surgió de la siguiente manera:

En 1925 (C. Z. Soprani) conoció al camarógrafo y técnico italiano Benedetto a poco de llegar éste a Rosario. Con él planeó la producción de una película que se refiriera a los atractivos femeninos. De esta forma nació “Mujer, tú eres la belleza”. Convencido de que en nuestra ciudad no se podía filmar todo el material necesario, se puso en contacto con productores parisinos con el fin de comprar algunos cortometrajes.³

² Véase PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Ed. Biblos, 2012, pp. 37-38.

³ CHAO, Fernando. “Camilo Zaccarà Soprani: un olvidado”, *Diario La Capital*, Rosario, 22 de mayo de 1967.

En efecto, además de las tomas rodadas junto a su reducido equipo en estudio, Soprani terminó de compaginar su película con material extraído de otras cintas populares de la época de origen europeo, provenientes especialmente de Francia y Alemania.

Sobre el proceso de filmación de la película en Rosario, continúa Chao:

Con el fin de hallar las modelos necesarias publicó un anuncio. Mediante el mismo buscaba “jóvenes agraciadas que quisieran tomar parte del filme”. Pero aquel no dio gran resultado, ya que debió acudir a modelos profesionales. Participaron más de treinta mujeres, las que demandaron un gasto calculado en cuatro mil pesos. La filmación transcurrió plácidamente, ya que las aspirantes a actrices eran en la mayoría profesionales acostumbradas a posar como modelo. Ello ayudó a que el trabajo se hiciera rápido y a que prácticamente no se repitieran escenas.⁴

Estas tomas, que se infiere Soprani realizó en un estudio –¿fotográfico?– de la ciudad de Rosario, prácticamente carecen de acción:

Todo se reducía a indicar a las muchachas, si acaso, que pusieran en su mirada un tinte melancólico, que entreabrieran los labios como si suspiraran, que abrieran mucho los ojos – recurso dramático muy usado- la angustia de las penas del amor o el asombro aterrorizado de la inocencia sorprendida”⁵

Como gran aficionado a la fotografía, Soprani también incluyó imágenes fijas de desnudos, semejantes a las que circulaban en las tarjetas postales francesas, muy populares a principios de siglo XX.

A medida que se acercaba la fecha del estreno proliferaban las notas en *La Capital*, diario en el que, no casualmente, Camilo Zaccaría Soprani era encargado de la sección de cine. En estas publicaciones el film se anunciaba como: “una producción extraordinaria de arte plástico en la que pueden admirarse las obras más geniales del cerebro humano que se exhiben en los museos extranjeros, además de mil mujeres de

⁴ *Ibid.*

⁵ Véase SCAGLIA, Alfredo y Fernando G. Varea, *Rosarinos en pantalla*. Argentina: Editorial CEPIC, 2008, p. 113.

encantadora belleza que sirvieron de modelos en las Academias de París para lienzos y estatuas, inspiradas en motivos desnudos”.⁶



Fotograma del título de *Mujer, tú eres la belleza* (Camilo Zaccaría Soprani, 1928).

Al momento de su estreno en Argentina, la película fue presentada como una producción francesa; artilugio ideado por Soprani probablemente para evadir la censura de su film.⁷ La calificación que obtuvo la película fue por lo menos, bastante

⁶ “Hoy se estrena la producción de arte plástico *Mujer, tú eres la belleza*”, *Diario La Capital*, Rosario, 24 de marzo de 1928. p. 14

⁷ Véase CUARTEROLO, Andrea. “Fantasías de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX”. En: *Vivomatografías. Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 96-125. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/37>> [Acceso: 15 de junio de 2018]

curiosa: “no apta para menores, pero no inconveniente para señoras y señoritas”⁸. El lugar elegido para el estreno fue uno de los dos teatros más importantes con los que contaba la ciudad de Rosario, “La Ópera” (hoy Teatro “El Círculo”) y tuvo lugar el sábado 24 de marzo de 1928, repitiéndose la noche siguiente en el mismo recinto. Antes de la función, se ofrecía un cuadro o “número vivo” interpretado en el escenario por una modelo. Tras su debut, fue proyectada en los cines San Martín, Modelo, Cine Varieté La Bolsa, entre otros populares de la ciudad.

No sólo su exhibición fue exitosa en Rosario, sino que también tuvo la misma suerte en Buenos Aires. Se estrenó en el Teatro Apolo, donde se mantuvo firme en cartelera por un mes, sin registros de haber sufrido censura alguna. Podemos inferir que más tarde la película tuvo un recorrido breve por otras provincias de la Argentina, ya que Soprani acostumbraba viajar para exhibir sus films, pero no existen mayores datos.

Debieron transcurrir muchos años para que el director aceptara públicamente la autoría del film. La primera evidencia de su papel en la película puede hallarse en una especie de guion que Soprani confeccionó con posterioridad, quizás con motivo de algún reestreno del film en el periodo sonoro, donde puede leerse lo siguiente:

“¡MUJER, TU ERES LA BELLEZA!

Producción cinematográfica de arte plástico, sonora
con títulos y explicada por un locutor

Es una magna obra de arte inspirada
en las más puras fuentes artísticas de
la vieja Europa, y terminada de armar
y completar en la Argentina con la
colaboración de consagrados artistas,
pintores y escultores.

REALIZADOR Y COMPAGINADOR:
CAMILO ZACCARIA SOPRANI”⁹

⁸ Calificación del Certificado expedido por la Comisión de Censura Municipal de Espectáculos de Rosario.

⁹ ZACCARÍA SOPRANI, Camilo. *Argumento de “Mujer, tú eres la belleza”*. Edición del autor (fecha desconocida).

Hasta hace unos años atrás, solo se contaba con una serie de treinta fotogramas en soporte nitrato de celulosa, conservados por la hija del director, que fueron donados al Cineclub Rosario y posteriormente cedidos al investigador Fernando Martín Peña para su digitalización, realizada en Buenos Aires. Más tarde se recuperaría una segunda serie de fotogramas, menor en cantidad, pero con las mismas características de los primeros: soporte de nitrato de celulosa y con el entintado original que presentaba el film al momento de ser estrenado.

En cuanto al nuevo material recientemente identificado, éste posee características diferentes. Se trata de una copia compuesta (con sonido incorporado) en 35mm., en soporte acetato de celulosa, que pertenecía al archivo privado de un coleccionista rosarino. El fragmento hallado parece ser un compendio de imágenes montadas, a la manera de un breve muestrario de cómo era el film en su totalidad, presentando saltos de continuidad y cambios abruptos de escenas.

La segunda serie de fotogramas originales del film más el rollo de 720 pies –único fragmento hasta el momento de imagen en movimiento de la película- ingresaron al Laboratorio de Restauración Digital “Elena Sánchez Valenzuela” a los fines de ser preservados y digitalizados, en octubre de 2018 como parte del mencionado proyecto “Cine: Modernidad y Memoria. Taller/Estancia para la Preservación Digital de Materiales no Ficción Latinoamericanos”.

La preservación digital en Cineteca Nacional

En la primera etapa, se trabajó en el Área de Revisión del Laboratorio para inspeccionar el estado en que se encontraban los materiales. En el caso del rollo 35mm., se realizaron una serie de pruebas (nivel de acidez, encogimiento del material) y se cotejaron las marcas marginales. También se identificaron los distintos tipos de deterioro físico, químico y biológico que presentaba el fragmento hallado, como suciedad de proyección, roturas, faltantes de perforaciones, pegaduras en mal estado, entre otros. Uno de los principales problemas que acarrea el material fue

sin dudas, el desprendimiento de la emulsión en muchas zonas a lo largo de la pieza. Luego se procedió a realizar las reparaciones necesarias, como el reemplazo de las pegaduras de calor debilitadas por pegaduras nuevas con cinta libre de ácido, indicada para materiales fílmicos; la reparación de las roturas y los faltantes de las perforaciones y la colocación de líderes a los fines de facilitar la posterior digitalización de la película. También se realizó una limpieza de los materiales, teniendo especial cuidado con los fotogramas originales, que eran de nitrato muy antiguos y tenían un proceso de coloración por teñido.



Imágenes del trabajo realizado con *Mujer, tú eres la belleza* (Camilo Zaccaría Soprani, 1928) en el Laboratorio de Restauración Digital de Cineteca Nacional.

Una vez finalizada la primera etapa de revisión del material, se continuó con su digitalización. Para estos fines, el Laboratorio cuenta con un escáner ARRISCAN, donde se digitalizan tanto materiales en 35 como en 16mm. Este escáner, además posee un *gate* especial llamado *Archive Pinless*, que se emplea para el escaneo de materiales muy deteriorados que requieren mayores cuidados durante este proceso. Se digitalizó el material de 35mm en una resolución de imagen 3k. Además del escaneo de imagen, se procedió a digitalizar el sonido de la película. Para este fin se utilizó la herramienta con la que cuenta el Laboratorio, que es un escáner SONDOR OMA/E, para materiales fílmicos en 35 y 16mm.

En el Área de Restauración Digital, se estabilizó el material y se corrigieron daños como rayas, pegaduras visibles, *dust* (polvo) y *flicker* (parpadeo). La intervención digital, tanto en la restauración de la imagen como en la corrección del color, se efectuó respetando las marcas que el film traía consigo, evitando generar o reconstruir partes en las que no había información, aplicando los criterios pertinentes para documentos fílmicos recuperados de estas características.



Imágenes del trabajo realizado con *Mujer, tú eres la belleza* (Camilo Zaccarìa Soprani, 1928) en el Laboratorio de Restauración Digital de Cineteca Nacional.

Sin dudas, este rescate constituye un paso más en el camino de la recuperación del primer cine santafesino, sumándose a los otros casos de películas (o fragmentos, como en este caso) silentes recuperadas a nivel nacional. Esto nos hace reflexionar sobre la posibilidad de que, desde la región, puedan llevarse adelante proyectos para poner en valor el patrimonio audiovisual, concientizando a la comunidad sobre la importancia de la preservación de estos materiales, recuperando documentos fílmicos relevantes para nuestra historia y formando nuevas generaciones en estas prácticas. En cuanto al autor, Camilo Zaccarìa Soprani se convierte hoy en el primer realizador rosarino del periodo silente del que se han podido recuperar imágenes de al menos dos de sus obras fílmicas, pudiendo redescubrirse así parte de la filmografía de este director, integrante de una generación de pioneros de la cinematografía regional.

Referencias bibliográficas

- CHAO, Fernando. “Camilo Zaccarías Soprani: un olvidado”, *Diario La Capital*, Rosario, 22 de mayo de 1967.
- CUARTEROLO, Andrea. “Fantasías de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX”, En: *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 96-125. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/37>> [Acceso: 15 de junio de 2018]
- “Hoy se estrena la producción de arte plástico Mujer, tú eres la belleza”, *Diario La Capital*, Rosario, 24 de marzo de 1928.
- IRIGARAY, Fernando y Héctor Molina. “Aproximación a la producción cinematográfica rosarina (1900-1940)”. Rosario, 2003. Disponible en: <https://www.academia.edu/3530762/Aproximación_a_la_producción_cinematográfica_rosarina_1900-1940_2003_> [Acceso 25.06.2018]
- PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Ed. Biblos, 2012.
- SCAGLIA, Alfredo y Fernando G. Varea. *Rosarinos en pantalla*. Argentina: Editorial CEPIC (Centro de Estudio, Perfeccionamiento e Investigación Cinematográfica), 2008.
- ZACCARÍA SOPRANI, Camilo. *Argumento de “Mujer, tú eres la belleza”*. Edición del autor (fecha desconocida).

Ficha técnica¹⁰

Título del film: *Mujer, tú eres la belleza*

Año: 1928

País: Argentina

Formato: original en 35 mm; restauración digital en 3k

Género: Documental

Argumento y Dirección: Camilo Zaccarías Soprani

¹⁰ Los datos de la ficha técnica fueron recogidos por la autora, al no encontrarse ésta publicada en sitio alguno.

Producción: Camilo Zaccaría Soprani

Cámara y Fotografía: (?) Benedetto

Compaginación: Camilo Zaccaría Soprani

Fecha de recepción: 22 de noviembre de 2018

Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2018

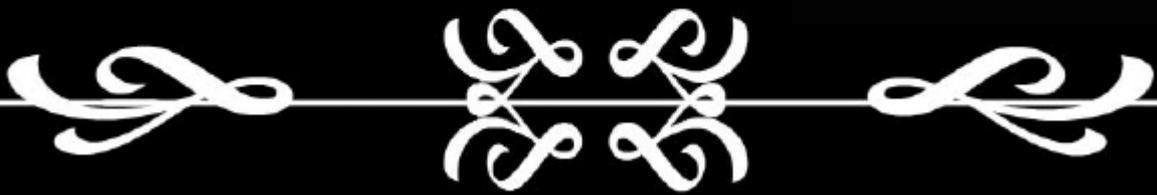
Para citar este artículo:

ELIZALDE, Sofía, “*Mujer, tú eres la belleza* (Camilo Zaccaría Soprani, 1928, Argentina)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 270-282. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/199>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Sofía Elizalde** es egresada de la Escuela Provincial de Cine y Televisión (Realizadora Audiovisual) –donde también trabajó en el archivo institucional– y de la Escuela Superior de Museología (Conservadora de Museos) de Rosario. Actualmente cursa la Diplomatura en Preservación y Restauración Audiovisual (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires y Centro Cultural Paco Urondo). En 2017 cursó la *Film Preservation and Restoration School Latinoamérica* (CINAIN, L’Immagine Ritrovata, Cineteca di Bologna, FIAF). Fue Becaria del proyecto “*Cine: Modernidad y Memoria, Taller/Estancia para la Preservación Digital de Materiales Fílmicos no Ficción Latinoamericanos*” coordinado por Fernando Osorio Alarcón, ganador en la categoría B de la I° Convocatoria de Proyectos de Preservación, Acceso y Salvaguarda del Patrimonio Sonoro, Fotográfico y Audiovisual del Programa Ibermemoria Sonora y Audiovisual. En 2018 recibió una beca de Apoyo a la Producción Cultural del Programa Espacio Santafesino para realizar esta práctica profesional en la Cineteca Nacional de México. E-mail: so.elizalde@gmail.com



ENTREVISTAS



“Mirarnos en nuestro pasado y en la otredad”

Entrevista a José María Serralde Ruiz

Lorena Bordigoni*



FIC Silente México 2017. Foto: Julio César Quiterio

José María Serralde Ruiz se presenta como “pianista concertista, artista multidisciplinario y consultor tecnológico para las artes, las humanidades y la educación desde 1999”. Formado en la Escuela Nacional de Música de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), trabaja en la musicalización en vivo para funciones de cine silente desde 1996. En 1998 funda el “Ensamble cine mudo” y participa en la creación de música para diversos espectáculos. A partir de su experiencia como intérprete y de su investigación sobre historia de la música para cine (en especial su tesis de 2004: *Música y músicos en los cines de la Ciudad de México 1910-1916*)¹ forjó un método personal de preparación de improvisaciones guiadas, que

¹ SERRALDE RUIZ, José María. *Música y músicos en los cines de la Ciudad de México 1910-1916*. Tesis para obtener el título de Licenciado en piano, Escuela Nacional de Música, Universidad Autónoma de México, 2004.

combina creación e investigación histórica. Actualmente dirige el “Taller de improvisación musical en vivo para cine (mudo y de archivo)” en la UNAM y es pianista invitado regular del festival de cine mudo de Pordenone², en Italia, siendo el músico latinoamericano con mayor presencia en ese prestigioso evento.³

En esta entrevista repasa su carrera, su metodología de trabajo y brinda un detallado panorama de la escena actual del cine (que él llama) de archivo, en América Latina y el mundo. Su punto de vista resulta privilegiado por lo multifacético de su recorrido profesional a lo largo de las últimas dos décadas, pero su análisis nunca deja de lado la pasión original musical y cinéfila.

Lorena Bordigoni: ¿Cómo surgió tu interés por el cine mudo?

José María Serralde Ruiz: Mi principal formación es de pianista concertista. Cuando estaba en la universidad formamos un cineclub universitario con otros colegas. En ese entonces la única forma de acceder de manera sostenida a un cine alternativo era la filmoteca de la UNAM, que concentraba mucho material. Lo bonito era que, además, en esa época la Filmoteca prestaba mucho las copias, así que comenzamos por restaurar un proyector de 16 mm y empezamos a proyectar. Así entramos en el circuito cineclubista en los '90.

Éramos muy “ñoños” como decimos aquí en México, así que para los primeros ciclos hicimos una revisión de la historia del cine apegándonos mucho al libro de Georges Sadoul.⁴ Las copias no tenían ninguna banda de sonido y como Sadoul decía que esas películas se musicalizaban en vivo mis amigos “me aventaron” al instrumento. En nuestra primera función solo había dos personas en la sala. A la segunda, directamente no vino nadie, era un ciclo sobre Georges Méliès. Entonces decidimos sacar un piano y el proyector de 16 mm al patio e improvisar una función al aire libre esa misma noche. Allí fue donde descubrimos esta experiencia tan especial del

² Festival de cine mudo de Pordenone: <http://www.giornatedelcinemamuto.it/>.

³ Para más info véase el blog de José M. Serralde: <http://blog.joseserralde.org>.

⁴ SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI, 1972.

contacto con el público y con la película. De ahí en más no lo dejé de hacer.

Como éramos pocos los pianistas que tocábamos para cine mudo, me fueron llamando de las cinetecas cada vez más. Así conocí a Aurelio de los Reyes, quien luego dirigió mi tesis sobre la música en el cine en la ciudad de México entre 1903 y 1917. Luego me gradué y hoy en día trato de repartir mi tiempo entre la musicalización para películas y la investigación. Hace siete años que ya no toco en salas de concierto y me dedico a tocar exclusivamente para cine.



Giornate del Cinema Muto 2015. Masterclass. Foto: Valerio Greco

LB: ¿Cómo es el proceso previo a los espectáculos? ¿Cómo prepararás los cine-conciertos?

JMSR: Yo creo que la musicalización del cine mudo tiene que tener una conexión con lo que era el ejercicio del cinematógrafo en la época, con la escena concertística de aquel tiempo, con la escena de las diversiones públicas y con la música y los sonidos de las grandes ciudades donde se desarrolló. En la carrera de concertista nos forman para tocar, por ejemplo, Chopin y nos enseñan a investigar e imaginar la sensibilidad de un polaco, exiliado por motu proprio, que escribe para un piano del s. XIX. Esa reflexión que hacemos en los conservatorios yo la trasladé al cinematógrafo. Casi como una obsesión escolar insistí con mis compañeros para armar una metodología de musicalización basada en fuentes históricas.

LB: ¿Cómo se combinan los aspectos creativos con esta intención recreacionista?

JMSR: Pues, al principio fue un desastre, durante mucho tiempo todo fue un experimento porque yo no tenía referentes. Uno de los pocos a los que tuve acceso fue William Perry⁵. Mi propia aproximación consiste en conseguir fuentes historiográficas sobre la realización de la película, reconstruir los vínculos entre los realizadores del film y sus músicos y, finalmente, la especulación, que yo llamo nuestra “farsa justificada”; farsa, porque no tenemos ningún registro realmente confiable de cómo era la música, “justificada”, porque nos basamos en fuentes y especulaciones acerca de la realidad de los músicos y el ejercicio de un intérprete en el espacio de exhibición de esos cines.

LB: ¿Qué es lo más difícil?

JMSR: Nuestro trabajo como músico de cine mudo requiere una dosis de pensamiento

⁵ William Perry es pianista, compositor de música para cine y audiovisual. Durante doce años hizo música para la colección de cine silente del Museum of Modern Art en Nueva York. Produjo, entre otros, el ciclo “The silent years” en el que Orson Welles y Lillian Gish presentaban clásicos del cine silente, musicalizados por Perry. El programa fue emitido en Estados Unidos por el canal PBS entre 1971 y 1975 y tuvo difusión en México también. Véase https://en.wikipedia.org/wiki/William_P._Perry.

crítico y una carga de alteridad; pero esto a veces esto no es lo suficientemente apreciado. Otras problemáticas tienen que ver con aspectos materiales: es un trabajo muchas veces no pago, está desapareciendo la exhibición en película y eso hace de esta una época muy oscura para el cine de archivo. Los espacios para desarrollar este tipo de trabajo se han vuelto muy exigüos. De todas maneras, en el festival de Pordenone encontré que muchos músicos a nivel internacional hacen un trabajo similar al mío.

LB: Respecto de esta tensión Jean François Zygel, que es maestro de improvisación y trabaja mucho con cine mudo, dice que mientras en una función normal una película es la misma en cualquier sala del mundo, en un cine-concierto no se puede ver la misma película dos veces, es decir, que nunca dos funciones con música en vivo son exactamente iguales.⁶ Sin embargo, según él, la misión del músico no es que el público salga pensando “qué buen pianista” sino “qué gran película”. ¿Vos qué opinás al respecto?

JMSR: Yo creo que en el cinematógrafo hay siempre un cuerpo colegiado de intérpretes, el público, que va a reaccionar ante el espectáculo de maneras imprevisibles. El público y el músico, ambos interpretan la película al mismo tiempo. Puede pasar que frente a una escena el músico hizo una lectura muy solemne mientras que el público reacciona con risotadas. ¿Qué hay que hacer en estos casos? Pues la idea musical deberá dialogar con este cuerpo colegiado que opina a la par de uno. El músico no debe intermediar entre el público y la película sino participar del espectáculo junto con ellos. Debemos perdernos en la multitud, hasta desaparecer. El elogio máximo para un músico de cine es “de pronto se me olvidaba que estabas ahí”.

Por un lado pienso que es maravillosa esta idea de perderse, pero por otro lado me asombra lo sensible que puede ser el público de cine con música en vivo. Cuando uno revisa, por ejemplo, los blogs de los amateurs y críticos de un festival como Pordenone uno nota que la gente está muy atenta, identifica todo tipo de citas y alusiones

⁶ Véase “Entrevista a Jean François Zygel”. En: France Inter. Disponible en: <https://www.franceinter.fr/emissions/la-recreation/la-recreation-23-decembre-2016>. Acceso: 10 de octubre de 2018.

musicales así como la relación con el trasfondo histórico de la película y todo el trabajo de preparación que yo realizo. Y es para mí también es un elogio enorme.



FIC Silente México 2018. Taller de improvisación musical analítica para cine mudo.

LB: Hablás de la recepción del público en Pordenone, pero ¿no se trata de un público muy especializado?

JMSR: La formación de concertista está impregnada de preconceptos de muchos siglos como la alta cultura y la baja cultura, pero a mí esta profesión me enseñó que no hay un público mejor que otro. Todo está impregnado de alteridad. Por ejemplo hace unos días toqué en un sitio muy alejado, en Tierras Negras, Celaya, en un atrio de iglesia al aire libre. Hicimos *Que viva México*, de Sergei Eisenstein. Cuando terminó la película se acercó una muchacha y me dijo que ella había identificado las sandungas, en el fragmento donde se habla del istmo porque su familia era de allí y

que la música le había traído el recuerdo de su abuela.

El público de Pordenone es preciosista, pero el cine y la música generan contactos con el público en ejes muy diversos que uno no se imagina. Por eso la musicalización tiene que estar sensiblemente preparada. Si uno tocara en Alemania debería cuidarse de la elección de himnos y de cantos tradicionales que luego se vincularon con el tercer *Reich*. Siempre se está tocando para un público particular y todos tienen su sensibilidad específica y compleja.

Hace poco me preguntaron qué haría si tuviera que musicalizar una película oriental o de algún país que conozco poco o de una cultura que me es ajena. Yo respondí que como músico siempre somos una alteridad. Desde mi lugar como mexicano casi siempre estoy tocando para la otredad, porque se conserva muy poco cine mexicano mudo. Las grandes producciones cinematográficas sean de Estados Unidos, Alemania o Francia se distribuyeron por todo el mundo y fueron musicalizadas mayoritariamente por “otros”, así que yo soy siempre “el otro lado”.

LB: ¿Por qué pensás que el s. XXI es un momento oscuro para el cine de archivo?

JMSR: Bueno, en realidad, en muchos lugares (principalmente en Europa y América del Norte) hay un renacimiento del cine con música en vivo, pero esto contrasta con Latinoamérica. Para América Latina el siglo XXI fue mucho peor en cuanto a la conservación, exhibición, circulación y fomento. En este continente la conservación de los archivos está mayormente en manos de sus aficionados y sin ellos no tendríamos mucho de lo que se conserva. La preservación es un asunto de activismo.

En América Latina está todo desconectado. No hay trabajos de investigación sobre la música del cine en la región, fuera de mi tesis y otros ejemplos aislados. El mundo se está reconfigurando, existe Netflix, por ejemplo, que controla lo que “se tiene que ver”. Hoy el acceso a la cultura está mediado por los algoritmos y en ese contexto nuestra situación se complica. El trabajo de las filmotecas y archivos es muy importante, también. Pero en Europa, Reino Unido y Estados Unidos hay exhibidores

independientes que se especializan en cine de archivo y tienen programas de música en vivo. Las cinematecas tienen muchos recursos pero no son el único circuito de distribución.

Los músicos en Europa son contratados, viajan para estas funciones y les pagan bien. Un joven músico europeo, con tres años de experiencia, puede musicalizar hasta ocho veces más películas que yo, con más de 20 años de experiencia. Por eso en nuestro proyecto de ensamble nos convertimos en nuestros propios curadores y exhibidores, porque las cinematecas no tienen los recursos para contratarnos a largo plazo. Así yo hago relaciones públicas, estudio los formatos, los sistemas de distribución con sus tecnologías, preparo la música, etc. Creo que el escenario en América Latina está en crisis pero tenemos que enfrentarla, tenemos que crear una alianza con los archivistas, el cine tiene que volver a convertirse en espectáculo y creo que los músicos podemos ser unos buenos aliados en eso.



FIC Silente México 2017. Foto: Julio César Quiterio

LB: Vos hablás de crisis, pero los problemas que viven las cinematecas, la falta de políticas y presupuesto para la preservación de bienes culturales y la dificultad de acceso no son un fenómeno reciente y novedoso sino que son el resultado de un proceso de muchas décadas, ¿o no?

JMSR: Sí, ahora que lo mencionas, el siglo XXI está difícil pero el siglo XX tampoco fue fácil para América Latina. Sin embargo, en el caso concreto de México la reducción de espacios en términos absolutos como relativos es visible. Entre 1999 y 2000, la Cineteca Nacional tenía un programa en el cual se proyectaba cine mudo, en esa época ni se pensaba exhibir en digital. Y hoy que la exhibición en DCP es en apariencia “más fácil” hay muchas menos funciones. En aquella época, en la ciudad de México había al menos tres pianistas que musicalizaban películas en vivo; hoy en día seguimos siendo los mismos tres pero el resto no se dedica exclusivamente a eso. Los músicos, los curadores, los archivistas y el público todos tenemos que estar muy alertas para que en este gran sur las cosas no sigan empeorando, pase lo que pase con la situación socio-política, siempre tan imprevisible, en este inmenso Sur que somos.

Dipesh Chakrabarty decía que el pensamiento europeo es y va a seguir siendo indispensable pero es inadecuado como referencia, tenemos que poner a Europa un poco al margen. Obligatoriamente tendremos que dialogar con su cine y su pasado para conocernos cabalmente. Pero musicalizar el cine de “los otros” es un acto político. Al menos así lo vivimos en México. Hace poco me invitaron a preparar una improvisación guiada para una película del archivo Prelinguer, un documental que pretendía retratar un día a través de la vida en la ciudad de México. Originalmente fue musicalizada con alusiones a las mañanitas y el conjunto tenía una visión totalmente estereotipada y colonizadora, propia de la relación entre Estados Unidos y México en los '40. Nosotros le quitamos el sonido original e hicimos una contrapropuesta totalmente diferente y anticolonial, con música mexicana. “Les devolvimos el favor”.

Una función de cine mudo es una ocasión para mirarnos en nuestro pasado y al mismo tiempo mirarnos en una otredad radical. Dialogar con algo totalmente distinto de nosotros y al mismo tiempo empatizar. Esto para la formación de un artista es profundamente enriquecedor.



FIC Silente México 2018. Foto: Capilla del Arte, UDLAP

LB: ¿Qué opinás del contexto de los festivales? No solo los especializados como Pordenone, Lyon o Bolonia crecieron mucho, sino que los festivales más generales como Cannes, Venecia o Berlín tienen secciones estables dedicadas a cine mudo y cine restaurado.

JMSR: Yo creo que los grandes festivales pueden ser el mejor amigo para este tipo de proyectos o su peor enemigo. Un gran festival como Cannes, o Guadalajara o Morelia aquí en México puede ser un buen aliado porque tienen recursos y aparato de prensa para difundir, pero también pueden tomar la decisión política de integrar el espectáculo como una pequeña parte más de su programación y devorárselo. Yo celebro que todos esos festivales incorporen estos espectáculos y que se amplíen los públicos. Pero, por ejemplo, en nuestro ensamble la política es que solo participamos de grandes festivales si podemos financiar nuestro propio aparato de prensa y

difusión, para el cual tenemos un equipo formidable. Porque si no la función se pierde entre otros eventos, las visitas de las estrellas, las figuras internacionales, etc., y acabamos en un horario menor, en una sala ínfima, con diez o veinte espectadores que cayeron por casualidad y a los que les cambiamos la vida. Eso está muy bien, pero no basta.

Los verdaderos festivales de cine restaurado son auténticas fiestas. Bolonia, por ejemplo es una fiesta internacional, no proyecta sus películas en una pequeña sala de 20 personas, el cine de archivo está en el centro de su programación. La distribución de cine mudo no es simplemente una más. Tenemos que trabajar para reconstruir los festivales y resignificarlos para que las funciones logren ser este ejercicio de reinterpretación colectiva del que hablo. Una buena iniciativa en este sentido es la de Arcadia,⁷ la muestra organizada por al UNAM para la cual pudimos organizar talleres y formar estudiantes. También el festival FICUNAM⁸ tiene una importante vocación por el cine de archivo, experimental y contemporáneo y por ello el diálogo con ellos es diferente. Por eso repito: solo el activismo y este tipo de iniciativas salvará al cine de archivo. Y en este sentido, hay una iniciativa mexicana en Puebla sostenida desde hace tres años, a cargo de jóvenes académicos y entusiastas: el Festival Internacional de Cine Silente México. El certamen alberga eventos académicos, proyecciones y cine-conciertos de cine mudo de los primeros tiempos, pero también una competencia internacional de cine silente contemporáneo. Es asombroso como con recursos limitados como los de muchos festivales nacionales, ha logrado reunir vigorosos apoyos de instituciones, de investigadores, archivistas y restauradores de América Latina. Enrique Ceballos, su director y un gran equipo integrado por mujeres principalmente, han acogido mi propuesta de conducir un taller de improvisación razonada para cine mudo en cada edición, y este año en particular, albergaron el estreno de mi partitura para *Santa* (Luis G. Peredo, México, 1918) en el marco de una gran celebración multidisciplinaria por su centenario. Para esta función integramos ex-profeso un

⁷ Arcadia, Muestra Internacional de Cine Rescatado y Restaurado: <https://www.arcadia.unam.mx/>.

⁸ FICUNAM, Festival Internacional de Cine UNAM: <https://www.ficunam.unam.mx/>

pequeño ensamble⁹ inspirado en la Orquesta típica de Lerdo de Tejada, agrupación mexicana que musicalizó las funciones de su estreno, incluyendo por lo tanto salterio y bandolones mexicanos, instrumentos históricos para los cuales jamás había escrito. Con esta experiencia, una de las más significativas de mi carrera, confirmé que no sólo necesitamos más investigadores, curadores y programadores, sino también más eventos curatoriales como éste, que posibiliten la exploración profunda del espectáculo del cine mudo desde nuestros países, para nuestros países latinoamericanos. Amo el llamado FIC Silente MX porque como los mejores romances, me tiene la cabeza llena de futuro.



FIC Silente México 2018. Ensamble del taller de música para cine mudo

⁹ El Ensamble Santa estuvo integrado por Atlas Saldivar, salterio; Elizabeth Mares y Oscar Olmedo, bandolones; Alfonso Vargas, contrabajo, Lorena Ruiz, percusiones, JMSR, piano y dirección. Todos aportaron en la ejecución históricamente informada de estos instrumentos

Es necesario ampliar los espacios, diversificar y conquistar públicos nuevos. Solo remarco que un espacio pequeño y prestado en un festival gigante no es suficiente, necesitamos más. Tenemos que abandonar el romanticismo del cine de archivo como algo muy bonito pero “de nicho”. Para eso necesitamos formar a las nuevas generaciones y transformar la mirada. Por ejemplo, con mis alumnos del taller de improvisación visitamos las instalaciones de la filmoteca de la universidad, vieron cómo se restaura una película, cómo se revelan, y entraron en contacto con los materiales. Solo eso puede realmente generar una nueva conciencia en las nuevas generaciones.

Algo que me gusta de Pordenone es ver a otros colegas mucho mayores que yo, de países como Estados Unidos, que comenzaron con su activismo hace décadas, atravesaron períodos difíciles y ahora están donde están. Nosotros necesitamos un cambio más radical, no extremista sino “de raíz”.

LB: Voy a cambiar un poco el eje de la reflexión y salir un poco de lo regional para volver a una mirada más global. Tengo la impresión que en los últimos años, en paralelo al auge del *streaming* y del consumo mediado del que hablás se desarrolló una nueva sensibilidad respecto de los espectáculos en vivo en general, respecto del cine y del cine-concierto en particular. Los festivales especializados crecieron, los festivales grandes incorporaron los cine-conciertos a la agenda anual de la distribución internacional y los espectáculos en sí crecieron también, ya no se trata de un pianista solo en un rincón sino que hay orquestas, bandas de rock, conjuntos de música electrónica mezclada en vivo y combinaciones de todo lo anterior. No solo el cine de los primeros tiempos se difunde con música en vivo. Hoy hay cine-conciertos de películas como *Titanic* (James Cameron, 1997), *La guerra de las Galaxias* (George Lucas, 1977) o *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972). Nadie puede decir que *Titanic* resulta un film difícil de conseguir, el público tiene la posibilidad de verlo en su casa en la televisión, mirarlo en una computadora o hasta en un teléfono. Pero en vez de eso decide salir de casa, pagar una entrada generalmente más cara y llevar su corporalidad a una sala para que vibre con el resto del público, los músicos presentes,

y todo lo que implica un espectáculo vivo, lo efímero y lo impredecible. Esto yo lo veo como algo muy propio del s. XXI y, en este paisaje, la figura del músico-intérprete no aparece perdida sino que tiene una gran importancia, es central, a diferencia de lo que sucedía en la década de 1990 donde creo que la verdadera estrella, lo único que importaba era la película. ¿Vos estás de acuerdo con esto?



Giornate del Cinema Muto 2018. Foto: Valerio Greco.

JMSR: Es interesante, es posible. Puede ser que los músicos hayan cobrado más importancia y es verdad que cada vez somos más. Carl Davis era una figura muy reconocida de la música para cine mudo en la década de 1980 pero ahora es famosísimo. Muchos músicos como Stephen Horne hoy en día anuncian sus espectáculos como “Steven Horne musicaliza tal película”, es decir, su nombre encabeza el cartel. Yo mismo era apenas un pianista antes y ahora algunos me llaman “El Maestro Serralde”, tuve la oportunidad de dar un pequeño taller de improvisación en Brasil y luego de mucho esfuerzo y batallar logré que la universidad aquí en México reconozca la importancia de la improvisación de estilo.

Quizás esta nueva sensibilidad nos de más chances de convertirnos en activistas, en *hackers* del flujo cultural. Te invitamos a un cine-concierto, que suena atractivo y especial y te sorrajamos una dosis infame de Escuela de Brighton, de D. W. Griffith, Friedrich Murnau o de cine de terror de la década de 1920, sin que te des cuenta. Formamos parte de *show business* y proyectamos a Eisenstein. Tenemos esa oportunidad. Hoy quizás se dé algo comparable a lo que pasaba en las primeras décadas del siglo: el que tenga la orquesta más grande y el show más deslumbrante tiene el mejor espectáculo. Y ese mejor espectáculo puede incluir una película de archivo.

Referencias bibliográficas

“Entrevista a Jean François Zygel”. En: France Inter. Disponible en:
<https://www.franceinter.fr/emissions/la-recreation/la-recreation-23-decembre-2016>.

Acceso: 10 de octubre de 2018,

SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI, 1972

SERRALDE RUIZ, José María. *Música y músicos en los cines de la Ciudad de México 1910-1916*. Tesis para para obtener el título de Licenciado en piano, Escuela Nacional de Música, Universidad Autónoma de México, 2004.

Para citar este artículo:

BORDIGONI, Lorena, “Mirarnos en nuestro pasado y en la otredad. Entrevista a José María Serralde Ruiz”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 283-297. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/183>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Lorena Bordigoni** es Licenciada y Profesora en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires. Master en Gestión de Patrimonio Audiovisual por el Instituto Nacional del Audiovisual (Bry sur Marne, Francia). Trabaja desde 2013 en diferentes proyectos sobre archivos, preservación y restauración de películas entre Buenos Aires, París y Lisboa. E-mail: lorena.bordigoni@gmail.com.

“A la conquista de un sueño”: Historiografía y preservación del cine en Nicaragua

Entrevista con Karly Gaitán Morales¹

Rielle Navitski*



Karly Gaitán Morales . Foto Uriel Molina - Gentileza de Karly Gaitán Morales

Karly Gaitán Morales es escritora, periodista e historiadora del cine. Nacida en Managua, Nicaragua en 1980, es columnista en el diario *La Prensa* y productora del documental *Hasta con las uñas. Mujeres cineastas en Nicaragua* (Tania Romero, 2016). Gaitán Morales nos habló de su trayectoria como investigadora y del desarrollo de su libro *A la conquista de un sueño. Historia del cine en*

¹ Esta entrevista ha sido condensada. La transcripción fue realizada por Daniela Tijerina Benner y Rielle Navitski.

*Nicaragua*². Este estudio, que es el primer acercamiento cabal a la cultura cinematográfica en ese país, empezó como una monografía de licenciatura en la Universidad Centroamericana de Managua. A continuación, la autora nos comenta los vaivenes y desafíos de la preservación y la historiografía del cine en Nicaragua.

Karly Gaitán Morales: Tenía información muy vaga, basada únicamente en testimonios orales y mi maestro me dijo que esas fuentes primarias orales no eran suficientes para reforzar un trabajo de investigación tan científico y académico como es una tesis. Entonces me lo tomé como una misión, me extendí más y no presenté la tesis en el año que correspondía sino dos años y medio después. Pero ya tenía una gran curiosidad, ya había entrado en ese tema, ya conocía la biblioteca, ya conocía a la gente —estamos hablando como del año 2008— y continué trabajando para hacer el libro. Con el tiempo me di cuenta de que lo que yo estaba haciendo era un trabajo pionero.

Comencé a publicar en periódicos y revistas de aquí y, desde el exterior, comenzaron a pedirme artículos y trabajos, revistas de España, Costa Rica, Guatemala, México... En el año 2008 fui al primer Congreso del Arte y la Cultura en México y me invitaron a hacer una ponencia. Allá me di cuenta de que era en un foro enorme y con un público como de mil personas, un foro de estudiantes interesados en un tema específico, porque Nicaragua fue muy famosa en los años ochenta por su producción fílmica. En el año 1990 la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos), había declarado que el archivo fílmico de Nicaragua era el cuarto archivo más grande, más completo y de mayor importancia de América Latina. Es decir, que este pequeño país que no tenía prácticamente cinematografía, estaba atrás de México, de Cuba, de Brasil, países que tenían grandes filmografías, una cosa increíble.

Entonces, basándome en esas informaciones, basándome en toda esa fama que tenía Nicaragua, yo preparé una ponencia. Fue allí donde le comencé a dar importancia al

² GAITAN MORALES, Karly. *A la conquista de un sueño. Historia del cine en Nicaragua*. Managua: FUCINE, 2014.

libro y solicité una beca a la Fundación para la Cinematografía y la Imagen (FUCINE), y ellos me dieron una beca de cinco años, una beca completa, para que yo me dedicara día y noche, sábado y domingo a escribir, investigar y escribir.

Así fue como el libro salió publicado en el año 2014, diez años después de que comencé y es este libro de casi quinientas páginas. Llegó un punto en el que tenía 1.500 páginas en Word y tenía que presentar un libro final ante mis editores que era impublicable. Entonces hablando con ellos, entendí que había que cortar. Cualquier párrafo se sentía como una mutilación horrible. Me desarrollaba demasiado en las biografías de algunas personas y entonces corté esos datos y así llegué a un borrador de unas 800 páginas. Después, corté todas las sinopsis y todas las críticas, los análisis de las películas y ya me quedé con 400 páginas en Word y se pudo editar. Ahora, todo eso que corté se convirtió en un proyecto, ahora libro, que se llama *400 películas del cine en Nicaragua*.³ Y las biografías que corté quedaron en carpetas con fotos, cartas, y ese libro se llama *120 personajes del cine en Nicaragua*.⁴

Todos corresponden a un proyecto al que yo le he llamado “Historia del cine en Nicaragua”, un proyecto de edición de libros que reúne diferentes ángulos y puntos de vista de la historia del cine. Y es un trabajo que no lo está haciendo nadie. Como este libro de la historia del cine, no hay otro. Y tampoco hay otra historiadora del cine nicaraguense.

Rielle Navitski: ¿Has observado si este libro ha abierto un camino para estudiantes o para otros historiadores? ¿Puedes comentar un poco si hay otros trabajos u otras investigaciones que se estén llevando a cabo, o si realmente sigues siendo la única en el campo?

³ GAITÁN MORALES, Karly. *400 Películas del cine en Nicaragua. Fichas y comentarios. 1897-2017. 120 años de arte filmico*. Naples, FL: Editorial LM Gallery, 2018.

⁴ GAITAN MORALES, Karly. *120 Personajes del cine en Nicaragua. Semblanzas y perfiles*. Naples, FL: Editorial LM Gallery, 2018.

KGM: Aquí los textos que se han escrito son monografías para pre-grado. Son de estudiantes que se están graduando de la licenciatura y, de pronto, deciden escribir algo sobre cine. Son trabajos que quedan dentro de la biblioteca de una universidad, donde normalmente solo ingresan los estudiantes. No circulan entre el público en general, no son libros que van a estar en una librería y que los puede comprar cualquiera que los vea y le gusten. También hay críticos de cine, existe un mundo bien dinámico en ese campo porque hay festivales y hay muestras de cine cada año y algunos estudiantes o periodistas hacen crónicas de las películas y las comentan. Entonces hay otra gente escribiendo sobre cine pero no sobre historia del cine. En ese sentido, sigo siendo hasta ahora la única. No ha surgido otro.



Karly Gaitán Morales y la cineasta Heydi Salazar en la presentación de *A la conquista de un sueño* en Chinandega. Foto gentileza de Karly Gaitán Morales

RN: Para mí uno de los aspectos más impresionantes del libro es justamente el trabajo de archivo, a partir tanto de colecciones públicas como bibliotecas privadas. Quisiera saber un poquito sobre los recursos para la investigación de esta historia, tu

acercamiento al tema, los desafíos de trabajar en archivos de Nicaragua. ¿Cómo es la situación allí?

KGM: Mira, yo cuando comencé a investigar me di cuenta de que la entrevista no era el recurso más eficaz. Porque normalmente la gente que yo estaba entrevistando eran personas que habían escuchado ciertas historias sobre el cine en Nicaragua. Entonces la información se iba transformando. Además, la persona cambia su recuerdo, cambia su memoria y, por ende, era todo muy limitado. En 1897, llegó a Nicaragua la primera persona que filmó, no hubo proyección, después, en 1899 vino alguien con un cinematógrafo y, en enero de 1900, se hizo una exhibición, pero eso, ya nadie lo recuerda. No hay gente viva para recordar eso. La semana pasada, por ejemplo, estuve entrevistando a Julio Díaz Landeros, tiene 97 años, es el hijo del primer realizador que nosotros tuvimos acá en los años 20, Adán Díaz Fonseca. Este señor era el más pequeño de sus siete hijos y él no recuerda nada. Sus primeros recuerdos del cine son de los años 30.

Me di cuenta entonces que iba a tener que hacer un recorrido por todos los periódicos y revisé página por página, libro por libro, todas las colecciones de periódicos que existen en la Hemeroteca Nacional de Nicaragua. Al comienzo, como el cine no era muy popular, ni muy desarrollado y era caro, salían dos o tres líneas, en una punta del periódico, por allá abajo, muy chiquito: “hoy se va a exhibir cine en el teatro tal”, “mañana vayan a la película tal”. Y se publicaba un anuncio de esos cada mes o cada dos meses. Entonces, eso a mí me dio mucha luz, porque allí podía ver cómo se publicaba el cine, cuánto costaba la entrada, qué orquestas eran las que tocaban en el cine cuando era silente, qué músicos, cuánto cobraba el músico. Vi el desarrollo del cine porque empecé desde cero –comencé a revisar periódicos desde 1896– y fui viendo la evolución del teatro al cine. En un principio había una proyección cada dos meses, chiquita y, de pronto, comenzó a entrar en las carteleras. Luego empecé a ver que los grandes teatros emblemáticos tenían cine dentro de su programación. Entonces, esa parte de archivo a mí me sirvió mucho.

Luego de eso, en el año 2006, 2007, revisé todo el archivo fílmico. Fui a la Cinemateca de Nicaragua, el director me apoyó, me puso un televisor y yo podía llegar todas las tardes y ver las películas. Como tenía una beca completa, podía ir de ocho a cinco a todas las bibliotecas, pensar en cine, llegar a mi casa, procesar algo y pensar en cine, día y noche. Además de revisar el archivo fílmico, realicé entrevistas. Yo lo voy escalonando así: primero archivos –depuración de periódicos como fuente primordial, al menos en Nicaragua–; lo segundo ver todas las películas que se puedan ver porque hay muchas que no existen –las cintas no existen pero sí hay pruebas de que existieron y que se hicieron–; y lo tercero, las entrevistas. Las entrevistas me ayudaron a reforzar ciertas épocas. En el Instituto Nicaragüense de Cultura están adscritos el Archivo Fílmico Nacional –que está en la Cinemateca de Nicaragua–, el Archivo General de la Nación, la Biblioteca Nacional y la Hemeroteca Nacional. Esos son los archivos que yo consulté por muchos años. Por supuesto sin ese apoyo, sin estas personas que me recibieron y me atendieron, no hubiera escrito el libro.

RN: ¿Puedes describir un poco qué es lo que sobrevive de las películas de la época muda pero también de otras épocas de producción cinematográfica en Nicaragua?

KGM: Bueno, ahora te voy a contar la tragedia. En el año 90 fue que la FIAF declaró el archivo de Nicaragua como el cuarto más grande de América Latina, el de mayor importancia, porque tenía las películas más antiguas conservadas con un cuarto frío, muy bien acondicionado, donado por el gobierno de Suecia. Después tuvimos una donación del gobierno de Japón, un telecine de formato 16 y 35 milímetros a video Betacam. Con todos esos proyectos, Nicaragua era el cuarto archivo más grande. Pero aquí han pasado varias catástrofes. Tuvimos un terremoto en el año 1931 en Managua y se destruyó completamente la ciudad. Entonces se destruyó el archivo, se destruyeron archivos personales. Después tuvimos otro terremoto en el año 1972 en el que murió el 2 por ciento de la población de Managua. Estamos hablando de una ciudad de 410.000 habitantes en ese tiempo y murieron por lo menos unos 10.000. Y por supuesto que allí también se arruinaron archivos, la gente tenía sus películas, hubo un incendio de toda la ciudad, o sea, tragedias graves, casi un apocalipsis.

Además, recién en 1979 tuvimos por primera vez un Instituto Nicaragüense de Cine. El gobierno sandinista fue el primero que se preocupó por nacionalizar el cine, convertirlo en una industria que se alimentara con presupuesto de la República. Antes del año 1979 teníamos personas que, de forma individual y particular, producían cine. Nunca tuvimos un estudio de posproducción y esa es la razón por la que muchas de nuestras películas quedaron en México, en Guatemala, en Cuba, en Estados Unidos o en Chile. Incluso hay una o dos películas que se pos-produjeron en España, entonces quedaron copias en esos laboratorios.

Adán Díaz Fonseca, que es el primer realizador nacional, desarrolló su carrera entre 1922 y 1933. Sus filmaciones existen, se han localizado y se han restaurado. Eso es lo más antiguo que tenemos. Están en Guatemala porque él era socio de un estudio de cine que se llamaba Estudios Cinematográficos Matheu, perteneciente a Carlos Matheu, un empresario guatemalteco y allí pos-producían. Él llevaba todos sus materiales y regresaba con la película ya en positivo para exhibirla. Entonces esos materiales, todos los *rushes*, todo quedaba en ese estudio. Él en el año 1939, vendió al gobierno de Guatemala su archivo y se convirtió en lo que es hoy la Cinemateca de Guatemala, que maneja la Universidad de San Carlos. Allí, en el año 2005 hicieron una restauración y subieron esas películas a YouTube.⁵ Se pueden ver esos cortos, son algunos cortos y otros un poco más largos, todos documentales, todos en blanco y negro, todos silentes. Y esos cortos, irónicamente, no los tienen en la Cinemateca de Nicaragua porque la Cinemateca tendría que hacer un convenio con el gobierno guatemalteco para repatriar esos archivos. Los podemos ver por YouTube pero no tenemos ni los derechos ni son nuestros. Entonces lo que la Cinemateca tiene es el archivo de lo que se filmó en los años 80 –porque esos films le pertenecen– y algunos materiales que se han podido restaurar.

En el año 1993, 1994 hubo una gran crisis económica acá porque estábamos saliendo de la guerra y de la revolución, había un cambio monetario, veníamos de varias

⁵ Para más información véase la página de la Cinemateca Universitaria “Enrique Torres” de la Universidad de San Carlos de Guatemala (<<http://cuet2012.wixsite.com/cuet>>) y su canal de Youtube (<https://www.youtube.com/channel/UC3KSl7f9qTXD-qtIFXV_QPQ>) [Acceso: noviembre de 2018].

devaluaciones. Entonces, aprovechando esa pobreza, el Archivo Nacional puso anuncios en los periódicos diciendo que compraban películas. Las familias, la gente que todavía conservaba archivos familiares fueron allí y cedieron su material a cambio de dinero. Era la única manera de recaudar. Y así aparecieron películas de mundiales de fútbol, de mundiales de béisbol, sobre la construcción de edificios históricos que fueron destruidos por el terremoto de 72. Fue así que se enriqueció la colección.

Nicaragua tuvo una intervención militar, económica y política de Estados Unidos entre 1912 y 1933. Los Marines trajeron sus cámaras y filmaron. Yo estuve en Washington durante seis meses para dedicarme a investigar el archivo fílmico que hay en la Biblioteca del Congreso sobre Nicaragua. No está clasificado, pero tienen allí todos los archivos. Yo descubrí que hay 46 horas filmadas en Nicaragua entre 1909 y 1933. Los que sabemos de cine, sabemos el valor que tienen hasta dos segundos, el valor que tiene un minuto de cine de esa época. Allí por supuesto uno lo puede ver y es una utopía y un gran sueño pensar que el gobierno de Nicaragua va algún día a negociar con Washington para que esos archivos sean repatriados. No va a suceder, soy realista, no negativa, no va a suceder esa negociación. Porque además, ¿qué le interesaría a ellos que nosotros le demos para que haya un intercambio, si todo lo nuestro lo tienen ellos, hasta más?

Entonces este archivo, que en el año 1990 era muy grande y muy amplio, en 1996 se arruinó. El cuarto frío se descompuso, había una gran crisis económica y costaba millones de dólares repararlo. Hacer una restauración costaba otro millón de dólares. Los japoneses donaron el telecine pero no donaron otras cosas, que había que pedírselas. Entonces, el telecine no lo ocuparon. Algunos archivos se digitalizaron, que son los pocos que quedaron, y las cosas se fueron arruinando. En 2004 vino alguien de la FIAF, de la Universidad Nacional Autónoma de México, que se llama Fernando Gaitán y era el presidente de laboratorios de la FIAF. Vino a Nicaragua para hacer un estudio, para ver si había posibilidades de que el gobierno mexicano, junto con el gobierno nicaragüense, trabajaran en la restauración del archivo. Hizo un

diagnóstico, revisando qué servía y qué no servía y, desde el año 1996 al 2004, se había arruinado el 80 por ciento del archivo fílmico.

RN: Sí, también por las condiciones climáticas, ¿no? Es aún más difícil preservar las películas allí.

KGM: Sí, además el laboratorio estaba en un lugar de techo bajo, con láminas de zinc, y en Managua las temperaturas son de 30 grados todo el año. El material además es súper sensible, como vos sabés. No servía la luz, se dañó el techo, después se inundó, les cayó agua a las cintas. Gaitán fue cinta por cinta, las cosas que estaban muy tóxicas no las revisó por cuestiones de salud, y declaró que no funcionaban.

En 2009, el gobierno de Venezuela, a través de un proyecto que se llama “La Villa del Cine”, hizo un donativo de un cuarto frío a la Cinemateca de Nicaragua. Y me acuerdo muy bien, como efecto historiadora, que fue el cinco de diciembre de 2009, cuando se celebraban los 30 años de la Cinemateca de Nicaragua (fundada el 5 de diciembre de 1979). Con la fiesta de ese día, se inauguró el cuarto frío donado, un cuarto que está en el sótano del Palacio Nacional de la Cultura, con toda la ambientación del último modelo, todo lo más sofisticado. El único problema es que no hay qué guardar. Tenemos un cuarto frío para guardar lo poco que queda. Entonces yo me acuerdo que llegaba allí y decía, “bueno, es que quiero ver tal película y aquí ando investigando” (porque la Biblioteca Nacional y la Hemeroteca Nacional y el Archivo General, todo eso está dentro del mismo complejo, en un palacio). Entonces, iba al tercer piso, a la Hemeroteca y pasaba saludando a los muchachos en el sótano donde está la Cinemateca y ellos me preguntaban “¿quieres Coca-Cola?” y la iban a sacar al cuarto frío. O sea, lo tenían como refrigerador porque no hay archivos que guardar, pero tenemos un cuarto frío que está apagado. El material que hay se puede guardar en un lugar más pequeño. Entonces, viendo esa situación, el gobierno de Venezuela donó un cuartito y el cuartito está junto al cuarto frío. El cuarto frío no se enciende para no generar gastos y los archivos están en el cuarto pequeño. Ya tenemos archivo pero no tenemos que guardar. Esa es la situación.

RN: Quisiera hacer una pregunta en especial porque eres productora del documental de Tania Romero, *Hasta con las uñas*. Me interesa saber si hay, por ejemplo, un hilo histórico en la participación de mujeres en el cine de Nicaragua.



Karly Gaitán Morales y Tania Romero en Cannes para la presentación de la película *Hasta las uñas*.
Foto gentileza de Karly Gaitán Morales

KGM: Mira, hay una historiadora costarricense, María Lourdes Cortés, que escribió el libro *La pantalla rota*⁶ y ella dice en su libro que María José Álvarez, nacida en Nicaragua, es, en los años ochenta, la primera mujer realizadora de Centroamérica. Cuando leí esa afirmación yo dije, pero si hay 85 años perdidos en la historia del cine, no es posible, tiene que haber otra mujer. Yo encontré, entonces, a otra cineasta que se llama Matilde Díaz. Ella comenzó su vida adulta prácticamente a los trece años, que fue cuando comenzó trabajar con su papá como asistente de producción, como su ayudante. Viajaban a Guatemala para ir a post-producir. Yo entrevisté a su hermano menor, Julio Díaz Landeros, que me dijo que ella era de carácter fuerte, bien imponente, que mandaba a su papá y a su hermano y fue la líder de la familia. Al final

⁶ CORTES PACHECO, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. México: Santanilla Ediciones, 2005.

ella se quedó con el estudio porque el papá se volvió diplomático. Comenzó a trabajar como encargado de negocios de la embajada de Cuba y ella se convirtió en la directora del estudio. Ella es la primera mujer que ha participado en la realización de films. Fue en los periódicos, que fui encontrando evidencias de la trayectoria de Matilde. Aquí hay una señora que está haciendo un libro de mujeres emblemáticas a lo largo del siglo veinte. Ella me dijo, “Mira, yo encontré que Matilde era más que una fotógrafa, más que una directora y dueña de un estudio de fotos. Yo encontré que ella fue la primera mujer que tuvo un programa de radio.” Tenía una radio en su casa, era pequeña, no tenía un gran alcance pero tenía una radio, tenía programas culturales, escribía artículos, ensayos y ella fue, junto con su papá, la que fundó la primera academia de cine en Nicaragua en 1926. La academia se llamó Academia Cinematográfica Nicaragüense y ella era la directora. Por supuesto no era una escuela de cine como la conocemos hoy, era para aprender a criticar películas, un poco de apreciación cinematográfica, maquillaje para blanco y negro y después agregaron unas clases de dramaturgia. Se enseñaba expresión teatral, expresión de cine, cómo funciona una cámara y ella era la profesora y directora de esa academia.

Entonces para mí ella es la primera realizadora. Tal vez si sigo investigando encuentre alguna otra mujer. Había por ejemplo en 1913 en una ciudad, aquí en Matagalpa, una asociación de cine –así la llamaban, pero eran unos socios que tenían cines y teatros– y había una muchacha que se llamaba Concepción Ernesto. Ella era parte de la junta directiva de esa asociación. Le pregunté a un historiador de cine, que es especialista en esa ciudad, y me dijo que probablemente era dueña socia pero no tuvo mayor participación. Esta fue la primera mujer que encontré dentro del mundo del cine. Siempre los dueños de teatro y los dueños de cine eran varones.

En la época de la revolución, la mujer tuvo, por supuesto, una gran participación como directora, productora, editora, realizadora. Lo único que no hicieron fue dirección de fotografía o cámara, ahí sí eran sólo varones. Pero ellas tenían también cargos de dirección, porque una mujer dirigía el departamento de video, la directora del departamento de producción era una mujer, la administradora general del

Instituto era una mujer, las directoras del departamento del proyecto eran mujeres. De eso trata también la película de Tania, habla de todas estas mujeres que hicieron cine. Por eso se llama *Hasta con las uñas*, porque si el cine en Nicaragua se hace hasta con una uña, es aún más difícil para ellas que eran mujeres, o sea les cuesta el doble. Si cuesta hacerlo, por ser mujer cuesta más. Y lograron hacerlo porque en Nicaragua ocurre un fenómeno que no ocurre en otros países de Centroamérica –y ese fue el punto de vista de Tania–, que es que aquí hay actualmente más mujeres que hombres que hacen cine. Son las que dominan.

RN: Quisiera preguntarte algo tal vez un poco abstracto. ¿Cómo ves el valor o la relevancia de la historia del cine, por ejemplo, de la crítica cinematográfica o la producción, en lo que está pasando ahora en el mundo. ¿Hay una conciencia histórica o está más volteado al futuro, a lo que está por construirse?

KGM: Aquí se domina mucho la parte de la época de la revolución sandinista, porque todos esos cineastas, que en ese momento tenían entre dieciocho y veinte años, aún viven y tienen ahora más o menos sesenta años. Tienen una filmografía y están aquí con nosotros. Ellos son la única generación que tuvo formación en el Instituto Nicaragüense de Cine, que prácticamente funcionó por 10 años. Durante los otros seis, de 1990 a 1996, existía, pero no tenía funciones. Entonces esa es “la memoria”. Como historiadora, lo que critico es que esta generación siempre habla como si el cine hubiera nacido con ellos. Sostienen que ellos son los primeros y, en parte, tienen razón porque son los que estuvieron allí, los que trabajaron en cine pero, a la vez, eso va modificando la historia oral del cine, porque ellos en todos sus foros, en todos sus encuentros, anulan completamente todo lo que ha existido de producción o exhibición o de lo que sea antes de ellos. La historia comienza con ellos. Pero esa es una cosa normal de la condición humana, me parece. Siempre se quiere anular el pasado.

En mi libro yo hago una propuesta cultural, más que un proyecto personal. Es un aporte al patrimonio cultural de la nación. Por supuesto pueden venir personas en el

futuro que encuentren errores y que quieran ahondar, incluso, en temas en los que yo no ahondé pero estoy procurando agotar todos los rincones y todos los vacíos que pudieron haber quedado en ese libro y me van surgiendo nuevas cosas. Entonces no quiero ser, digamos, la dueña del tema del cine porque no lo soy, pero sí hasta ahora soy la única autora que me he interesado porque ya debería haber otros trabajos, una continuación de lo que yo hice o una ampliación de temas que yo no amplié.

Se ha incentivado hacer más monografías porque a mí me ha tocado ser tutora de estudiantes y he visto que hay inquietud. También hay varias universidades acá que tienen interés de abrir por primera vez una escuela de cine que tenga un reconocimiento académico, que otorgue un título universitario, porque aquí ha habido como te mencioné esa escuela en los años 20, que te daba un diploma pero no un título universitario. En la historia de nuestras universidades nunca existió la carrera de cine. Hay mucha gente joven inquieta pero hay poca educación cinematográfica, poca educación sobre apreciación cinematográfica, y en el caso de la historia y de la memoria histórica cinematográfica, es aún peor. Los que saben son gente que ha estado cerca del cine o gente que ha leído cosas diversas, porque no hay ninguna educación formal. Mis conferencias se llenan y no porque sea yo interesante ni nada, sino porque el tema es tan nuevo para ellos, que todos quieren ir a escuchar como era el cine, como se hacía, desde cuándo, en qué fechas, saber quiénes eran los cineastas, verle la cara a esos pioneros y, como yo resumo el libro, obtienen los conocimientos sin la necesidad de leerse las quinientas páginas del libro. Allí, pueden ver la amplitud y la dimensión del trabajo de investigación, que es una locura, vos lo sabés, es como meterse en un manicomio completamente y la verdad es que no sé como lo hice. Entonces, por allí va más o menos la situación nacional en cuánto pasado y presente.

Referencias bibliográficas

CORTES PACHECO, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. México: Santanilla Ediciones, 2005.

GAITAN MORALES, Karly. A la conquista de un sueño. Historia del cine en Nicaragua. Managua: FUCINE, 2014.

_____. *400 Películas del cine en Nicaragua. Fichas y comentarios. 1897-2017. 120 años de arte filmico*. Naples, FL: Editorial LM Gallery, 2018.

_____. *120 Personajes del cine en Nicaragua. Semblanzas y perfiles*. Naples, FL: Editorial LM Gallery, 2018.

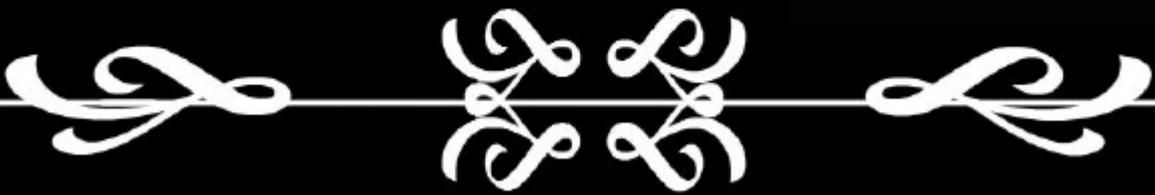
Para citar esta entrevista:

NAVITSKI, Rielle, “A la conquista de un sueño’: Historiografía y preservación del cine en Nicaragua. Entrevista con Karly Gaitán Morales”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 298-311. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/197>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Rielle Navitski** es Profesora Asistente en la Universidad de Georgia (EEUU). Se doctoró en Cine y Medios por la Universidad de California, Berkeley. Su investigación desarrolla perspectivas comparadas sobre la imagen en movimiento y la cultura visual en América Latina, con un enfoque en los cruces entre el cine y la prensa en las primeras décadas del siglo XX. Es autora de *Public Spectacles of Violence: Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil* (Durham: Duke University Press, 2017) y coorganizadora de *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America* (Bloomington: University of Indiana Press, 2017). Email: rnavitsk@uga.edu



DOCUMENTOS



A 40 años de Brighton, 1978

Latinoamérica en el 34° Congreso de la FIAF

“Cinema 1900-1906”¹

Andrea Cuarterolo, Ángel Miquel, Fabián Núñez y Georgina Torello*



Entre el 28 de mayo y el 2 de junio de 1978, sesionó en Brighton el 34° Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) titulado “Cinema 1900-1906”, un encuentro que jugó un papel fundamental en el desarrollo y avance de los estudios europeos y norteamericanos sobre el “cine de los primeros tiempos”. En ese ámbito se proyectaron por primera vez, en forma conjunta 548 films de este período –considerado como vital y formativo para el cine–, traídos especialmente de quince archivos cinematográficos de todo el mundo. La curaduría estuvo a cargo de un grupo de especialistas provenientes de cinco países,

¹ Queremos agradecer muy especialmente a Jorge Sala, Fabricio Felice, Christophe Dupin, Mercedes Vásquez, Flavia Cesarino Costa, Sandra Cuesta, Eduardo Correa y Cristina Ferrari por los contactos, datos, documentos o ideas aportadas a este informe.

que seleccionaron los exponentes más relevantes de entre 1000 películas preservadas en los más importantes acervos del planeta, nunca antes exhibidas simultáneamente y que, en muchos casos, eran absolutamente desconocidas.² La exhibición de estos films para un grupo de especialistas internacionales, muchos de ellos jóvenes graduados universitarios deseosos de desarrollar un nuevo acercamiento a la materia, fue una verdadera revelación que obligó a estos autores a reorganizar muchas de las concepciones establecidas por la historiografía clásica respecto al cine temprano. Como sugiere Tom Gunning, quizás uno de los más activos participantes del evento y de muchas de las iniciativas que surgieron del mismo, “el ‘proyecto Brighton’ permitió a los especialistas ver y discutir estos films, en lugar de apoyarse en las descripciones canónicas y los relatos evolucionistas de las historias tradicionales del cine”.³ En esta misma línea, Jan Christopher Horak, otro asistente al congreso que se convertiría en un importante exponente de la nueva generación de investigadores dedicada a este período, sostiene que este evento “cambió para siempre la forma de ver el cine temprano”⁴ y se convirtió en la base para una nueva historiografía que, alejándose de las presunciones teleológicas sostenidas por los historiadores clásicos que calificaban a este cine de primitivo o inmaduro, comenzaron a apoyarse en la investigación empírica, el análisis intrínseco de los films y las fuentes escritas.

² Según relata Tom Gunning, dos decisiones prácticas fundamentales guiaron la selección de los films. En primer lugar se resolvió fijar como fecha de inicio del corpus el año de 1900, dejando de lado los films producidos en el siglo XIX con el propósito de evadir las múltiples controversias sobre las atribuciones de invención del cine que dominaron el estudio del “cine de los primeros tiempos” durante décadas, con frecuencia derivando en disputas nacionalistas sin sentido. En segundo lugar se decidió concentrar la atención sólo en los films de ficción, pues la producción de no ficción era en ese momento un campo mucho más inexplorado que conllevaba dificultades para datar, rastrear e identificar las películas. Véase GUNNING, Tom. “Before documentary. Early nonfiction films and the ‘View’ Aesthetic (1997)”. En: Kahana, Jonathan. *The documentary film reader. History, Theory, Criticism*. New York: Oxford University Press, 2016, pp. 52-63. Sobre el proceso de selección de estas películas véase HOLMAN, Roger (comp.). *Cinema 1900-1906. An analytical study by the National Film Archive (London) and the International Federation of Film Archives*. Bruselas: FIAF, 1982 especialmente el fascinante ensayo de Eileen Bowser, líder del equipo norteamericano titulado “Preparation for Brighton. The American Contribution”, pp. 3-16.

³ GUNNING, *op. cit.*, p. 52.

⁴ HORAK, Jan Christopher “FIAF Brighton 1978”, artículo publicado en el *Archival Spaces blog* de la UCLA Film and Television Archive. Disponible en: <<https://www.cinema.ucla.edu/blogs/archival-spaces/2018/06/08/fiaf-brighton-1978>> [Acceso: Noviembre de 2018]

Como sugiere Giovanna Fossati, en el marco de la nueva historiografía del cine temprano, el congreso de Brighton ha ganado, con el tiempo, “un estatus casi mítico”,⁵ convirtiéndose incluso, en palabras de Phillippe Gauthier, “en el mito fundante de la nueva historia del cine”.⁶ A 40 años de este histórico evento, el propósito de este informe es reunir una serie de documentos de época que nos permitan reflexionar sobre la participación y el impacto que tuvo este encuentro en América Latina. ¿Quiénes fueron los representantes latinoamericanos que asistieron? ¿Cuál fue el rol de los archivos de la región en el marco de las discusiones que tuvieron lugar a lo largo de las cuatro jornadas del congreso? ¿Qué importancia tuvo la participación en el evento en el posicionamiento de los archivos latinoamericanos en el mapa internacional y en la formación de alianzas regionales? ¿Qué impacto tuvieron las proyecciones y los debates en torno a ellas en los posteriores estudios sobre el temprano cine latinoamericano? Estas son algunas de las preguntas que intentamos responder en estas páginas.

A partir de los documentos recopilados, muchos de ellos conservados por la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, sabemos que fueron seis los latinoamericanos que participaron del congreso: Pastor Vega representando a la Cinemateca de Cuba, Manuel González Casanova por la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Rodolfo Izaguirre y Rodolfo Restifo por la Cinemateca Nacional de Venezuela, Cristina Ferrari –esposa de Manuel Martínez Carril– por la Cinemateca Uruguaya y Cosme Alves Netto por la Cinemateca del Museo de Arte Moderno (MAM) de Río de Janeiro.⁷ La Cinemateca Argentina, que inicialmente iba a participar, finalmente se excusó y su director, Guillermo Fernández Jurado, envió a la Cinemateca Uruguaya como representante.⁸

⁵ FOSSATI, Giovanna. *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009, p. 104.

⁶ GAUTHIER, Philippe “The Brighton Congress and Traditional Film History as Founding Myths of the New Film History”, ponencia presentada en la 2012 SCMS Conference, Boston, Disponible en: <https://www.academia.edu/1795860/_In_English_The_1978_Brighton_Congress_and_Traditional_Film_History_as_Founding_Myths_of_the_New_Film_History>_ [Acceso: Noviembre de 2018].

⁷ Véase “Lista de delegados del 34th FIAF Congress “Cinema 1900-1906”, incluida en este informe.

⁸ Véase “Informe de la Primera Sesión de la Reunión General del 34th FIAF Congress ‘Cinema 1900-1906’”, incluido en este artículo. Sobre el envío de la Cinemateca Uruguaya como representante véase

No todos estos archivos tenían el mismo estatus dentro de la FIAF. Sólo la Cinemateca de Cuba y la Filmoteca de la UNAM eran miembros plenos con derecho a voto⁹ mientras que la Cinemateca Nacional de Venezuela, la Cinemateca Uruguaya y la Cinemateca del MAM participaban en carácter de observadores, una categoría más baja en el escalafón de la membresía que no gozaba de voto en las discusiones generales de la asociación. En este sentido, el congreso de Brighton fue un hito importante para varios de estos acervos que en el marco del evento vieron considerablemente mejoradas sus posiciones dentro de la FIAF. En efecto, en la primera sesión de la Reunión General se aprobó la entrada de la Cinemateca del MAM a la federación, luego de cuatro años de participar en carácter de observadora.¹⁰ Este movimiento de aproximación de la institución carioca a la FIAF continuaba la

FERRARI, Cristina. “La FIAF sesionó en Brighton, Inglaterra”. En: *Cinemateca Revista*, n. 10, agosto 1978, p. 38. Si bien la Cinemateca Argentina no participó del congreso, esta presentó a la FIAF su informe anual para 1977, que también incluimos en este artículo. En dicho texto se menciona la visita a Buenos Aires de Edward Perry y la colaboración de la Cinemateca en la elaboración de su informe para la Comisión de Archivos en Países en Desarrollo.

⁹ La Cinemateca Brasileira, en San Pablo, había sido desligada como miembro pleno de la asociación a raíz del estado catatónico en el que se encontraba desde mediados de los años 60. Sin embargo, en los años 70, una nueva generación formada por discípulos de Paulo Emílio Salles Gomes estaba comenzando a reestructurarla y para el congreso siguiente de la FIAF, llevado a cabo en Suiza, en la ciudad de Lausana, la institución paulistana retornaría a las filas de la Federación.

¹⁰ Durante la reunión, el Secretario de la FIAF, Raymond Borde presentó la petición formal de Alves Netto para la membresía completa y, destacó que si bien el archivo tenía los méritos para convertirse en miembro y que recientemente había sido visitado por Edward Perry, director del Departamento de Cine del MoMA, que había realizado un informe muy favorable, Alves Netto aún no había cumplido con una de las condiciones exigidas por la asociación que era la visita de las instalaciones del acervo por un miembro del Comité Ejecutivo. En la reunión se le consulta a Alves Netto por su relación con la Cinemateca de San Pablo y este asegura que las relaciones son excelentes y que incluso están planeando montar un laboratorio conjunto para la restauración de films. También se lo interpela acerca de sus actividades en la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL) y Alves Netto responde que se trata de una asociación regional cuyo objetivo es establecer contacto entre los archivos latinoamericanos pero que no es tan estructurada como la FIAF y espera poder discutir más sobre las relaciones entre ambas instituciones en el foro abierto. Por último, se lo interroga sobre la autonomía del archivo fílmico dentro del Museo de Arte Moderno y el brasileño asegura que es muy satisfactoria ya que tienen un presupuesto y personal propios y que, como director, él es absolutamente responsable por su trabajo. Alves Netto es invitado a retirarse y el Comité Ejecutivo propone que se admita a la Cinemateca del MAM como miembro a condición de que sea visitada por un miembro antes de la próxima reunión general y se aprueba la moción con 30 votos a favor, uno en contra y dos abstenciones. Véase “Informe de la Primera Sesión de la Reunión General del 34th FIAF Congress”, *op. cit.*

acción de otras cinematecas latinoamericanas, como la Argentina o la Uruguay, que se habían retirado de la federación a comienzos de la década de 1960 en apoyo y solidaridad al rompimiento de la Cinemateca Francesa con la FIAF. Asimismo, durante esta primera reunión, se informó la aprobación de ingreso a la FIAF de la Cinemateca Nacional de Venezuela¹¹ y de la Cinemateca Uruguay¹² en carácter de observadoras, luego de que ambas presentaran informes peticionando ser admitidas en esta categoría.¹³

Durante el evento tuvo lugar otro importante hito para Latinoamérica cuando se presentó el informe que elaboró Edward Perry, director del Departamento de Cine del MoMA, para la Comisión de Archivos de Países en Desarrollo de la FIAF, luego de ser invitado por la Cinemateca Argentina a visitar varios acervos de la región en Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro.¹⁴ En base a un cuestionario general diseñado por Perry, el informe, que reproducimos a continuación, relata las principales dificultades y características de los archivos de los países emergentes y plantea una serie de recomendaciones de acción a futuro para la comisión. En el marco de la segunda reunión del Comité Directivo, de carácter cerrado, se decidió integrar a dos nuevos miembros a esta Comisión, uno de ellos fue Cosme Alves Netto,

¹¹ Borde afirma que la Cinemateca de Venezuela había presentado un informe que cumplía con las condiciones para afiliarse a la asociación. Dicho informe se incluye en este artículo.

¹² Durante la reunión, Borde explica que la Cinemateca Uruguay estuvo asociada a la FIAF como miembro “correspondiente” por muchos años y que había debido retirarse por dificultades económicas. Sin embargo argumenta que su actual desarrollo le había permitido volver a la federación. El secretario también destaca el impresionante acervo de la entidad y menciona a Martínez Carril –a quienes varios miembros ya conocen– y a la propia Ferrari que se encuentra presente. El informe de la Cinemateca Uruguay también se encuentra incluido en este artículo.

¹³ Cabe destacar que la aceptación de archivos como miembros observadores no era automática ni sencilla. En la segunda reunión del Comité Directivo, de carácter cerrado, se decide de hecho explusar de esta categoría a la Cinemateca Mexicana del INAH por no entregar su informe y cotización anual y por presentar una situación institucional incierta por la partida de su director M. Gómez-Gómez. Véase “Proces-verbal de la 2e Reunion du Comité Directeur”, FIAF, Brighton, 1 de junio de 1978, p. 3 Disponible en: <<https://www.fiafnet.org/pages/History/Digitised-Documents.html>> [Acceso: noviembre de 2018].

¹⁴ La visita de Perry a la Cinemateca del MAM y su favorable opinión sobre esta institución que, como mencionamos, jugó como argumento a favor para la entrada de ese archivo a la Federación, tuvo lugar en el marco de la elaboración de este informe.

para entonces flamante miembro de la Federación.¹⁵ En dicha reunión también se resolvió enviar al brasileño como delegado de la FIAF a la reunión de la UNESCO, que tendría lugar en Argentina en octubre de ese mismo año, dando cuenta de un voto de confianza al más nuevo integrante de la institución.

Con respecto al impacto que tuvieron las proyecciones y discusiones en los asistentes latinoamericanos, la información resulta difícil de reconstruir cuatro décadas después. Sin embargo, una nota publicada por Cristina Ferrari a su llegada de Brighton (aquí reproducida) permite recuperar algunas de las impresiones que el evento produjo en los participantes de la región. El vívido relato de Ferrari resalta algunas de las conferencias y películas que más la cautivaron (en particular por la espectacularidad de sus colores) así como la interacción con una serie de importantes figuras del medio como Noël Burch, Freddy Buache o Luis García Berlanga, nuevo presidente de la Filmoteca Nacional de España. Pero su crónica prioriza, sin dudas, la parte más archivística del evento deteniendo especialmente su atención en la mencionada Comisión de Archivos para Países en Desarrollo y en la futura reunión de la UNESCO en Buenos Aires. Ferrari concluye que “la mayor utilidad de los congresos de la FIAF es el permitir contactos, concretar acuerdos entre cinematecas para la circulación de muestras o para complementar trabajos de búsqueda y preservación. En ese aspecto la Federación cumple el cometido de facilitar o mejorar el trabajo de sus miembros y los congresos anuales [...] se constituyen en el lugar de reunión y de intercambio de informaciones”.¹⁶

Todavía nos debemos como región un verdadero debate sobre la real operatividad que las ideas, categorías y metodologías de la nueva historiografía del cine temprano, surgidas a partir de este mítico congreso, tuvieron –y aún siguen teniendo– en los estudios sobre el cine latinoamericano de este período. Sin embargo, podemos concluir que en lo inmediato el impacto del Congreso de Brighton en América Latina parece haber tenido mucho más que ver con el posicionamiento de los archivos

¹⁵ Véase “Proces-verbal de la 2e Reunion du Comite Directeur”, *op. cit.*, p. 6.

¹⁶ FERRARI, *op.cit.*, 38

regionales en el mapa mundial que con una influencia teórica o metodológica que, quitando tal vez el caso de México y Brasil, parece haberse comenzado a reflejar mucho más tarde en los estudios fílmicos locales. Antes de Brighton, el congreso de la FIAF sólo había tenido lugar en Latinoamérica en 1976, cuando se realizó en la ciudad de México el 32º encuentro de la federación titulado “El Cine latinoamericano, realidad o ficción”. Apenas cuatro años después de Brighton, México volvería a ser sede del encuentro de la FIAF, que tuvo lugar en la ciudad de Oaxtepec en 1982. El título del simposio fue *El cine olvidado de América Latina/Which Future for the Past? Keeping Cinema Alive*, es decir, un tema directamente ligado al temprano cine latinoamericano. La elección de este tópico era al menos sintomática, y nos permite pensar en una influencia de las temáticas y discusiones surgidas en Brighton, sobre todo si la comparamos con la del simposio realizado durante el congreso de 1976, cuando los debates y proyecciones giraron en torno al llamado *Nuevo Cine Latinoamericano*, un asunto mucho más a tono con la realidad política de la región, que en ese período estaba en buena parte dominada por dictaduras militares.

Entre los participantes del congreso de Oaxtepec había investigadores, críticos y archivistas latinoamericanos como Jorge Miguel Couselo, Maria Rita Galvão, Pedro Susz, Héctor García Mesa, Hernando Salcedo Silva, Henry Segura y Aurelio de los Reyes. Durante el evento, se realizó, además, una muestra de films silentes de América Latina. El simposio fue una de las actividades de un encuentro de carácter regional, realizado con apoyo de la UNESCO, que había tenido lugar una semana antes del congreso de la FIAF, titulado *II Seminario Latinoamericano y del Caribe de Archivos de Imágenes en Movimiento* y que había reunido a profesionales de catorce países latinoamericanos y dos africanos (Angola y Mozambique), como observadores. Se trató de un evento sumamente importante para región que buscó discutir cuestiones técnicas relacionadas con los archivos audiovisuales de los países en desarrollo. El debate sobre las condiciones de los acervos regionales puso en evidencia las dificultades de encarar investigaciones sobre nuestro pasado cinematográfico, en especial, en lo que concernía al más remoto período silente. En más de un sentido, sería tentador pensar al congreso de Oaxtepec como un “Brighton

latinoamericano” pero lo cierto es que la nueva historiografía suscitaría sus efectos en la región algunos años después y en este fenómeno tendría un papel crucial un actor ausente en el marco de estos encuentros: las universidades.¹⁷ Sin embargo, en el mapa archivístico global, el congreso de 1982 significó el definitivo fortalecimiento de la posición de Latinoamérica en el marco de la federación, iniciado en Brighton. Luego de esa fecha la FIAF seleccionaría a esta región como sede de su congreso en cinco ocasiones más: en La Habana en 1990 (“Film Archiving in Developing Countries/The Ibero-American Film of the 1930s, 40s and 50s), en Montevideo en 1992 (“Programming in Film Archives”), en Cartagena en 1997 (“Out of the Attic: Archiving Amateur Film”), en San Pablo en 2006 (“The Future of Film Archives in a Digital Cinema World: Film Archives in Transition”) y en Buenos Aires en 2009 (“The Cinematheques in Search of Their New Audiences”).¹⁸ En todas estas oportunidades, como vemos, los temas de los congresos siguieron ligados a las agendas y urgencias propias de los países latinoamericanos, logrando mantener en el debate mundial las problemáticas propias de nuestra región.

Referencias bibliográficas

BOWSER, Eileen. “Preparation for Brighton. The American Contribution”. En: Holman, Roger (comp.). *Cinema 1900-1906. An analytical study by the National Film Archive (London) and the International Federation of Film Archives*. Bruselas: FIAF,

¹⁷ Como señala Paulo Paranaguá, la investigación sobre la historia del cine en América Latina depende de dos tipos de institución: la filmoteca y la universidad. “Ambas (...) tienen misiones y prioridades diferentes e incluso a veces conflictivas. Cada una de esas instituciones está asimismo atravesada por una tensión, a veces una contradicción entre distintas misiones. (...) En la filmoteca, la contradicción entre conservación y presentación de las obras ha caracterizado a casi toda la membresía de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF)”. En este sentido, resulta significativo que, tal como sugiere este autor, algunos de los principales avances historiográficos de la región hayan tenido como focos a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y a la Universidad de São Paulo (USP) pues la primera dispone de su propia Filmoteca y la segunda tiene vínculos históricos con la Cinemateca Brasileira, desde la actuación de Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977) en ambas instituciones”. PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2015). “Memoria e historia del cine en América Latina”. En: De los Reyes, Aurelio y David Word (coords.). *Cine mudo latinoamericano: Inicios, nación, vanguardias y transición*. México: UNAM, p. 24.

¹⁸ En el 2020, el congreso de la FIAF volverá a tener sede en México y la institución anfitriona será la Filmoteca de la UNAM.

- 1982, pp. 3-16. Disponible en: <<https://www.fiafnet.org/pages/History/Digitised-Documents.html>> [Acceso: noviembre de 2018].
- FERRARI, Cristina. “La FIAF sesionó en Brighton, Inglaterra”. En: *Cinemateca Revista*, n. 10, agosto de 1978, pp. 38-39. Disponible en: <<http://www.cinemateca.org.uy/bibliografiacineuruguayo.html>> [Acceso: noviembre de 2018].
- FOSSATI, Giovanna. *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009, p. 104
- GAUTHIER, Philippe “The Brighton Congress and Traditional Film History as Founding Myths of the New Film History”, ponencia presentada en la 2012 Society for Cinema and Media Studies (SCMS) Conference, Boston. Disponible en: <https://www.academia.edu/1795860/_In_English_The_1978_Brighton_Congress_and_Traditional_Film_History_as_Founding_Myths_of_the_New_Film_History_> [Acceso: noviembre de 2018]
- GUNNING, Tom. “Before documentary. Early nonfiction films and the ‘View’ Aesthetic (1997)”. En: Kahana, Jonathan. *The documentary film reader. History, Theory, Criticism*. New York: Oxford University Press, 2016, pp. 52-63
- HOLMAN, Roger (comp.). *Cinema 1900-1906. An analytical study by the National Film Archive (London) and the International Federation of Film Archives*. Bruselas: FIAF, 1982
- HORAK, Jan Christopher “FIAF Brighton 1978”, artículo publicado en el Archival Spaces blog de la UCLA Film and Television Archive. Disponible en: <<https://www.cinema.ucla.edu/blogs/archival-spaces/2018/06/08/fiaf-brighton-1978>> [Acceso: noviembre de 2018]
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2015). “Memoria e historia del cine en América Latina”. En: De los Reyes, Aurelio y David Word (coords.). *Cine mudo latinoamericano: Inicios, nación, vanguardias y transición*. México: UNAM, p. 24.
- “Proces-verbal de la 2e Reunion du Comite Directeur”, FIAF, Brighton, 1 de junio de 1978, p. 3 Disponible en: <<https://www.fiafnet.org/pages/History/Digitised-Documents.html>> [Acceso: noviembre de 2018].

Índice de documentos

<p>1. Lista de delegados del 34th FIAF Congress “Cinema 1900-1906” (Brighton 28 de mayo-2 de junio de 1978) con su respectivo estatus, incluida en el programa del evento.</p>	<p>322-325</p>
<p>2. “Informe de la Primera Sesión de la Reunión General del 34th FIAF Congress ‘Cinema 1900-1906’” en Cuaderno de Minutas, Brighton 28 de mayo de 1978 donde se discute:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Reporte de la Comisión de Archivos de Países en Desarrollo ● Discusión sobre el ingreso de la Cinemateca del MAM a la FIAF ● Discusión sobre la aceptación como miembros observadores de la Cinemateca Uruguay y de la Cinemateca Nacional de Venezuela 	<p>326-336</p>
<p>3. “Informe anual de 1977 de la Cinemateca Argentina presentado a la FIAF”</p>	<p>337-338</p>
<p>4. “Informe anual de 1977 de la Filmoteca de la UNAM presentado a la FIAF”</p>	<p>339-344</p>
<p>5. “Informe anual de 1977 de la Cinemateca Nacional de Venezuela presentado a la FIAF”</p>	<p>345-346</p>
<p>6. “Informe anual de 1977 de la Cinemateca Uruguay presentado a la FIAF”</p>	<p>347-350</p>
<p>7. “Informe de la Comisión de Archivos de Países en Desarrollo”</p>	<p>351-352</p>
<p>8. “Cinematecas en congreso”: Artículo de la <i>Cinemateca Revista</i> sobre la inminente participación de la Cinemateca Uruguay en el Congreso de Brighton.</p>	<p>353</p>
<p>9. “La FIAF sesionó en Brighton, Inglaterra”: Artículo de Cristina Ferrari en <i>Cinemateca</i> relatando su participación en el Congreso de Brighton como delegada de la Cinemateca Uruguay.</p>	<p>354-355</p>

1. “Lista de delegados del 34th FIAF Congress ‘Cinema 1900-1906’”, Brighton 28 de mayo al 2 de junio de 1978 incluida en el programa del evento, pp. 1-4. Disponible en FIAF Archive: Digitized Archival Documents [Acceso: noviembre de 2018].

DELEGATES	
<u>Executive Committee</u>	
Mr. Jan de Vaal, Nederlands Filmmuseum	Amsterdam
Mr. Vladimir Pogacic, Jugoslovenska Kinoteka	Belgrade
Mr. Wolfgang Klaue, Staatliches Filmarchiv der D.D.R.	East Berlin
Mr. Istvan Molnar, Magyar Filmtudományi Filmarchivum	Budapest
Mr. Freddy Buache, La Cinémathèque Suisse	Lausanne
Mr. David Francis, National Film Archive	London
Mr. Robert Daudelin, Cinémathèque Québécoise	Montreal
Mrs. Eileen Bowser, Museum of Modern Art	New York
Mr. Jon Stenklev, Norsk Filminstitutt	Oslo
Mr. Todor Andreykov, Bulgarska Nacionalna Filmoteka	Sofia
Mr. John Kuiper, International Museum of Photography, George Eastman House	Rochester, New York
Mr. Raymond Borde, Cinémathèque de Toulouse	Toulouse
 <u>Members</u>	
Mr. John Laijckx, Nederlands Filmmuseum	Amsterdam
Mrs. Eva Orbanz, Stiftung Deutsches Kinemathek	West Berlin
Dr. Heinz Rath sack, Stiftung Deutsches Kinemathek	West Berlin
Mr. Jacques Ledoux, Cinémathèque Royale de Belgique	Brussels
Mr. Marin Paraiianu, Arhiva Nationala de Filme	Bucharest
Ms. Aura Puran, Arhiva Nationala de Filme	Bucharest
Mr. Ray Edmondson, National Library of Australia	Canberra
Mr. Pastor Vega, Cinemateca de Cuba	Havana
Mr. Seppo Huhtala, Suomen Elokuva-Arkisto	Helsinki
Mrs. Lia van Leer, Archion Israeli Leseratim	Jerusalem
Mrs. Karen Jones, Det Danske Filmmuseum	Copenhagen
Mr. Ib Monty, Det Danske Filmmuseum	Copenhagen
Mr. Manuel Félix Ribeiro, Cinemateca Nacional	Lisbon
Mr. Florentino Soria Heredia, Filмотека Nacional de España	Madrid
Mr. Luis Garcia Berlanga, Filмотека Nacional de España	Madrid
Mr. Manuel Gonzalez Casanova, Filмотека de la U.N.A.M.	Mexico
Mr. Vladimir Dmitriev, Gosfilmofond	Moscow
Mr. Sergey Khomutov, Gosfilmofond	Moscow
Mr. Jon A. Gartenberg, Museum of Modern Art	New York
Mr. Robert Summers, Museum of Modern Art	New York
Mr. Sam Kula, National Film Archives	Ottawa
Mr. Myrtil Frida, Ceskoslovensky Filmovy Archiva	Prague
Dr. Slavoj Ondrousek, Ceskoslovensky Filmovy Archiv	Prague
Mr. Kim Chol Yong, National Film Archives of D.P.R.K.	Pyong Yang
Mr. Kim Yong Sok, National Film Archives of D.P.R.K.	Pyong Yang
Mr. Pak Sun Tae, National Film Archives of D.P.R.K.	Pyong Yang
Dr. Lodoletta Lupo, Cineteca Nazionale	Rome
Mr. Rolf Lindfors, Svenska Cinemateket	Stockholm
Mrs. Anna-Lena Wibom, Svenska Cinemateket	Stockholm

- 2 -

Mrs. Anna Chodnikiewicz, Filmoteka Polska	Warsaw
Mr. Roman Witek, Filmoteka Polska	Warsaw
Dr. Lawrence F. Karr, American Film Institute	Washington
Mr. Win Sharples, Jnr., American Film Institute	Washington
Mr. Paul Spehr, Library of Congress	Washington
Miss Dorothea Gebauer, Deutsches Institut für Filmkunde	Wiesbaden
Mr. Ulrich Pöschke, Deutsches Institut für Filmkunde	Wiesbaden
Dr. Walter Fritz, Oesterreichisches Filmarchiv	Vienna
Dr. Ludwig Gesek, Oesterreichisches Filmarchiv	Vienna
Dr. Alfred Lehr, Oesterreichisches Filmarchiv	Vienna
Mr. Peter Konlechner, Oesterreichisches Filmmuseum	Vienna
Mr. Peter Kubelka, Oesterreichisches Filmmuseum	Vienna
Mr. Einar Lauritzen, Film-Index	Stockholm
Dr. Herbert Volkmann, Staatliches Filmarchiv der D.D.R.	East Berlin

Associates

Mr. Clive Coultass, Imperial War Museum	London
Mr. Roger Smither, Imperial War Museum	London
Mr. Terence Watson, Imperial War Museum	London

Observers

Mr. Frantz Schmitt, Service des Archives du Film du Centre National de la Cinémathographie	Bois d'Arcy
Mr. Donatien Mbaloula, Cinémathèque Nationale Populaire et Musée du Cinéma	Brazzaville
Mr. Ahmed Al Hadary, Al-Archive Al-Kawmy Lil-Film	Cairo
Mr. Rodolfo Izaguirre, Cinemateca Nacional	Caracas
Mr. Rodolfo Restifo, Cinemateca Nacional de Venezuela	Caracas
Mr. H. Misbach Yusa Biran, Sinemathek Indonesia	Jakarta
Professor Robert Rosen, U.C.L.A. Film Archives	Los Angeles
Ms. Cristina Ferrari, Cinemateca Uruguayaya	Montevideo
Mr. Cosme Alves Netto, Cinemateca do Museu de Arte Moderna	Rio de Janeiro
Mr. Roh Young Suh, Korean Film Archive Incorporated Foundation	Seoul

Secretariat

Mrs. Brigitte van der Elst	Brussels
Ms. Corrine Ramming	Brussels

International Index to Film Periodicals

Miss Frances Thorpe	London
---------------------	--------

- 3 -

Symposia AdvisersCinema 1900-1906

Mr. Noel Burch, film historian and writer
 Mr. Tom Gunning, film historian
 Mr. Barrie Salt, Department of Film, The Slade School of Fine Art
 Mr. Zdenek Stabla, Ceskoslovensky Filmovy Archiv
 Dr. Mario Verdone, Department of Film, University of Rome

Film to Videotape and Videotape to Film: the Present and the Future

Mr. Bernard Happé, technical consultant
 Mr. Roderick Snell, Learning Resources Centre, Brighton Polytechnic

Some Other Participants

Miss Maxine Baker, Granada Television Ltd.
 Mr. John Barnes, Barnes Museum of Cinematography
 Mr. William Barnes, Barnes Museum of Cinematography
 Mrs. Raymond Borde
 Mr. Jean-Pierre Brossard, International Federation of Film Societies
 Mrs. Freddy Buache
 Mr. Michael Chanan, The Polytechnic of Central London
 Dr. Klaas Compaan, Philips Co. Ltd.
 Ms. Susan Dalton, Wisconsin Center for Film and Theater Research
 Mr. J. Dumont, Institut National de l'Audio Visuel
 Ms. Marguerite Engberg, University of Copenhagen
 Mr. Stanley Forman, Educational & Television Films Ltd.
 Mr. André Gaudréault, Université Laval

Mr. H. M. Karim, Information Department of the Republic of Indonesia
 Mrs. Lawrence Karr
 Mr. and Mrs. Jerome Kuehl
 Miss Karol Kulik, National Film School
 Mr. David Lance, International Association of Sound Archives
 Mrs. Einar Lauritzen
 Mr. Gus MacDonald, Granada Television Ltd.
 Dr. Kurt Maetzig, International Federation of Film Societies
 Mrs. Madeleine Malthête-Méliès
 Miss Janet McBain, Scottish Film Council
 Mrs. Aglyea Mitropoulis, Cinémathèque de Grèce
 Mrs. Ib Monty
 Miss Monty
 Ms. Orly Ofrat
 Mr. Liam O'Leary
 Mr. Enno Patales, Münchner Stadtmuseum
 Mrs. Vladimir Pogacic
 Miss Seona Robertson, Manchester Polytechnic

Mr. Henk de Schmitt,
 Mr. Ronald Shields, International Federation of Film Societies

- 4 -

Mr. Charles Turner
Mrs. Audrey Wadowska
Professor Rune Waldekranz, University of Stockholm
Mr. Tjitte de Vries
Mrs. Jan de Vaal

Congress Organiser

Mr. David Francis

Congress Co-ordinator

Miss Vanessa Hinton

National Film Archive Staff in Attendance

Mr. Jeremy Boulton
Mr. Harold Brown
Miss Janette Faull
Mr. Roger Holman
Mr. Clyde Jeavons
Miss Christine Kirby
Miss Clare Pickett

Technical Advisers, Regional Department, British Film Institute

Mr. Charles Beddow
Mr. Chris Ellicott

Administrator, Brighton Film Theatre

Mr. Anthony Needham

House Manager, Brighton Film Theatre

Mrs. Roni Harris

Press Officer, British Film Institute

Mrs. Caroline Audemars

2. "Informe de la Primera Sesión de la Reunión General del 34th FIAF Congress 'Cinema 1900-1906". En: *Cuaderno de Minutas*, Brighton 28 de mayo de 1978, pp. 1-11. Disponible en FIAF Archive: Digitized Archival Documents [Acceso: noviembre de 2018].

FIRST SESSIONMay 28, 1978, 9.30 a.m.

1. OPENING AND CONFIRMATION OF THE STATUS AND VOTING RIGHTS OF THE MEMBERS PRESENT OR REPRESENTED

The President, Mr Pogacic, welcomed all the attending delegates in Brighton and immediately started the General-Meeting's business by the first point on the agenda. He therefore gave the word to the Deputy-Secretary-General, Mr Raymond Borde.

Mr Borde read out the list of the members present, also indicating in each delegation the name of the voting delegate (underlined).

Members and their delegates

Amsterdam	Nederlands Filmmuseum	<u>J. de Veal</u>
Beograd	Jugoslovenska Kinoteka	<u>V. Pogacic</u>
Berlin (DDR)	Staatliches Filmarchiv	<u>W. Kleue</u>
Berlin (BRD)	Stiftung Deutsche Kinemathek	<u>H. Rathsack</u> <u>E. Orbanz</u>
Bruxelles	Cinémathèque Royale de Belgique	<u>J. Ledoux</u>
Bucuresti	Arhiva Nationala de Filme	<u>M. Parsieniu</u> A. Puran
Budapest	Magyar Filmarchivum	<u>I. Molnar</u>
Canberra	National Film Archive/National Library of Australia	<u>R. Edmondson</u>
Habana	Cinemateca de Cuba	<u>P. Vega</u>
Helsinki	Suomen Elokuva-Arkisto	<u>S. Huhtala</u> P. von Bagh
Jerusalem	Archion Israeli Leseratim	<u>L. van Leer</u>
Kobenhavn	Det Danske Filmmuseum	<u>I. Monty</u> K. Jones
Lisboa	Cinemateca Nacional	<u>A. Seixas Santos</u>
London	National Film Archive	<u>D. Francis</u> C. Jeavons
Madrid	Filmoteca Nacional de España	<u>L. Berlanga</u> F. Soria
Mexico	Filmoteca de la U.N.A.M.	<u>M. Gonzales-Casanova</u>
Montréal	Cinémathèque Québécoise	<u>R. Daudelin</u> P. Véronneau

2.-

Moskva	Gosfilmofond	<u>V. Dmitriev</u>
New York	Department of Film/Museum of Modern Art	<u>E. Bowser</u> <u>J. Gertenberg</u> <u>R. Summers</u>
Oslo	Norsk Filminstitutt	<u>J. Stenklev</u>
Prague	Ceskoslovensky Filmovy Ustav/Filmovy Archiv	<u>S. Ondroucek</u> <u>M. Frida</u>
Pyeong Yang	National Film Archives of the D.P.R.K.	<u>Pak Sun Tae</u> <u>Kim Chol Yong</u> <u>Kim Yong Sok</u>
Rome	Cineteca Nazionale	<u>G. Cincotti</u>
Sofia	Bulgarska Nacionalna Filмотека	<u>T. Andreykov</u>
Stockholm	Cinematekat/Svenske Filminstitutet	<u>A.-L. Wibom</u> <u>R. Lindfors</u>
Toulouse	Cinémathèque de Toulouse	<u>R. Borde</u> <u>C. Borde</u>
Warszawa	Filмотека Polska	<u>R. Witek</u> <u>A. Chodnikiewicz</u>
Washington	Motin Picture Section/Library of Congress	<u>P. Spehr</u>
Washington	Archives/American Film Institute	<u>L. Karr</u>
Wien	Oesterreichisches Filmarchiv	<u>W. Fritz</u> <u>L. Gesek</u>
Wien	Oesterreichisches Filmmuseum	<u>P. Konlechner</u> <u>P. Kubelka</u>
Wiesbaden	Deutsches Institut für Filmkunde	<u>U. Pöschke</u> <u>D. Gebauer</u>

Mr Buache from Cinémathèque Suisse, Mr Comencini from Cineteca Italiana and Mr Kule from the National Film Archives in Ottawa were expected to arrive some time later. Apologies for absence had been received from Mr V. Privato Vice-President of FIAF, and from Ms Adriana Prolo from the Museo Nazionale del Cinema in Torino who had given her vote to Mr Comencini.

Associates

London	Imperial War Museum	<u>C. Coultass</u> <u>R. Smither</u>
--------	---------------------	---

Mr Coultass raised a question to know whether, following the new Statutes, he now had the right of vote. Mr Borde referred him to art. 17 of the statutes which said: "Each associate has the right to vote on all matters except those arising from the application of Statutes and Rules."

3.-

Observers

Brazzaville	Cinémathèque Nationale Populaire	D. Mbaloula
Carecas	Cinemateca Nacional	R. Izaguirre R. Restifo
Jakarta	Sinemathek Indonesia	H. Misbach Biren H.A. Karim
Los Angeles	U.C.L.A. Film Archives	R. Rosen
Rio de Janeiro	Cinemateca do Museu de Arte Moderna	C. Alves Netto
Rochester	Department of Film/I.M.P.	J. Kuiper
Seoul	Korean Film Archive Incorporated Foundation	J.H. Lee

Apologies for absence had been received from Mr Schmitt from Bois d'Arcy, Mr Fernandez Jurado from Buenos Aires, Mr Reynel Santillana from Lima and Mr Graham Shirley from Sydney.

Honorary Members

Mr Einer Lauritzen, Stockholm, Sweden
Mr H. Volkmann, Berlin, Deutsche Demokratische Republik.

Visitors

Mr Borda greeted a certain number of other guests to the Congress who had already arrived, among which :

Mr J. Dumont, International Federation of Television Archives

Ms Dalton, Wisconsin Center for Film and Theater Research

Mr D. Lance, International Association of Sound Archives

Mrs A. Mitropoulos, Cinémathèque de Grèce

Mr Liam O'Leary

Mr E. Patalas, Münchner Stadtmuseum

Mr R. Shields, International Federation of Film Societies

Mr M. Verdone, Conseil International du Cinéma et de la Télévision

Mr. R. Waldekrantz, University of Stockholm

Mr T. Watson, Imperial War Museum, London

4.-

2. ADOPTION OF THE AGENDA AND OF THE VOTING PROCEDURE

The President underlined that a new agenda, different from the one which had been sent out in advance, had now been drafted by the Executive Committee and been distributed to all delegates. It read as follows :

FIRST SESSION28 May, 9 a.m. - 12.30 p.m.

1. Confirmation of the status and voting rights of the members present or represented.
2. Adoption of the agenda and of the voting procedure
3. Approval of the minutes of the preceding General Meeting
4. Report of the President
5. Adoption of the budget for 1979
6. Questions on the Commissions' reports

FIRST SESSION - Part II (reserved to member)

7. Status of members - Admission of new members (ratification by the General Meeting)
8. Discharge of the administration of the outgoing Executive Committee

SECOND SESSION28 May, 2 p.m. - 4.30 p.m.

9. Open Forum

THIRD SESSION (For members and associates only) 29 May, 9.00 a.m. - 1 p.m.

10. Report from M. Ledoux on his resignation as Secretary-General
11. Election of the new Executive Committee
12. Organisation of the next FIAF Congresses in 1979 and 1980
13. Points on the agenda on which discussion was not complete, projects, and any other business

Mr Ledoux protested because the General Meeting had been shortened to only three sessions. He thought this was much too short and deprived the General Meeting of the possibility to discuss thoroughly all the items on the agenda or to get better informed on any other FIAF matters which the members had the right to know.

Mr Pogacic said he also regretted the very short time allowed to the General Meeting but this was due to the organisational problems of the two Symposia which were to follow the General Meeting. He added that the Executive Committee had no intention whatsoever to restrain the members' possibilities for discussion and that we would hold longer sessions if necessary.

5.-

Mr Kleue asked to include in pt 13 a report on the main FIAF projects. This was agreed. The agenda, thus amended, was then unanimously adopted.

3. APPROVAL OF THE MINUTES OF THE PRECEDING GENERAL MEETING

The Minutes of the XXXIIIrd General Meeting in Verne, which had been sent to all affiliates, were unanimously approved save for one abstention.

4. REPORT OF THE PRESIDENT

The President, Mr Pogacic, read out a report which he presented as a report of the activities of FIAF's Executive Committee during the past year (annex 2). He ended by evoking the grave problem of the Secretary-General's resignation but reminded the members that an opportunity would be given specially to discuss this problem during the 3d session on the next day. There being no questions or comments on this report, Mr Pogacic then gave the word to FIAF's Treasurer for the next item on the agenda.

5. ADOPTION OF THE BUDGET FOR 1979

All the affiliates had received the FIAF accounts and balance for the year 1977 together with the auditor's report. (annex 3). As there were no questions on these accounts, the Treasurer, Mr de Vaal, started to comment on the draft budget for 1979 which all the delegates had in their file (annex 4). He explained that, at its meeting in Perpignan, the Executive Committee had decided to raise the Executive Secretary's salary, the reasons therefore being that the resignation of Mr Ledoux had given her additional responsibilities and more work, and also because it felt that FIAF now functioned as a real international organisation and its staff salaries should therefore be adapted.

All the other items on the budget showed only some normal inflation and they gave rise to no particular comments. As for the P.I.P., Mr de Vaal announced some new information but before giving the word to Mrs Bowser on that point, he asked for the comments of the members on the first part of the budget.

Mr Ledoux said he protested with the Treasurer and the Executive Committee because he had not been consulted about the raise of salary granted to Mrs van der Elst. As national member in the country where the FIAF Secretariat is established, he felt this would have been only normal. He also thought this raise was unjustified and said the Executive Secretary did not have more work because of his resignation.

Mr Daudelin replied that the Executive Committee's decision had **not** been merely to raise the Secretary's salary but to readjust it after a careful examination, in the Statutes and Rules, of her responsibilities and duties which were much more than those of a simple office employee. The members had considered that she should be treated as a person working in an international bureau whose functions did not exactly coincide with the definitions existing in the Secretariat's country of establishment.

6.-

Mr Dorde and Mr de Vaal both supported Mr Daudolin's argument and confirmed that the Executive Secretary did have more responsibilities, and also more work, now that Mr Ledoux had resigned as Secretary-General. The President then gave the word to Mrs Bowser to comment on the P.I.P. budget. She explained that, as it was drafted here, the P.I.P. budget showed a deficit of more than 300.000 Belgian francs but that the Executive Committee in Perpignan had agreed to finance it by 200.000 BF. The remaining sum was to be raised some way or another by the Documentation Commission or the project would, regretfully, have to be cancelled ! The Commission had then tried very hard to find a solution to this crisis and had come up with some proposals which Mrs Bowser would explain later, but, just before this General Meeting, it had received the news that the Bulgarian Ministry of Culture had decided to allow a three year grant to the P.I.P. which would save it for at least that period.

Mr Andreykov was asked to read the letter in which Mrs Jivkova, Minister of Culture of Bulgaria, explained why she had decided on this grant of \$ 4000 for 1978 and more for 1979 and 1980. Mr Pogacic, Mrs Bowser, Mr de Vaal and Mrs Thorpe all expressed their thanks to Mr Andreykov for this generous grant and Mr Klaus suggested to modify the 1979 budget proposal accordingly. This was agreed and the 1979 budget, thus modified, was put to the Assembly's vote. It was unanimously adopted, save for one abstention.

6. REPORT OF THE SPECIALIZED COMMISSIONS

a) Preservation Commission

Mr Volkmann reminded the members that the last report of the Commission had recently been published in the FIAF Bulletin. He had hoped to be able to distribute the draft report on the "Preservation and Restoration of Colour and Sound in Films" here at the General Meeting but some mishaps in its printing had postponed its publication by a few weeks. The members would however receive it before the end of July.

In answer to a question of Mr de Vaal, Mr Volkmann explained that he would personally prepare a slightly revised version of the first part of the Preservation Manual, i.e. 'the preservation of black and white films' mainly for the benefit of film archives in developing countries. This revised version of about 80 - 100 pages should be printed in 100 copies.

Mr Gonzalez Casanova immediately proposed to have this new version translated into Spanish at his archive in Mexico for the benefit of the Latin American Archives. This proposal was gratefully accepted.

b) Cataloguing Commission

All the participants had before them a written report on the work of this Commission during the past year (annex 5).

Mr Klaus briefly summarized its main points and added that the publication date of the Manual had now been postponed one more month.

7.-

c) Legal and Copyright Commission

Mr Kuiper, chairman of the Commission, read out the following report :

"Because of the change in archive positions of the Chairman and the resignation of M. Ledoux, the Committee held no formal meeting during the past year. However, the executive Committee as a whole, the President of the Federation, and several individual members of the Executive Committee carried on the work of the Commission. Notably in Yugoslavia in November 1977, there was a meeting held in Belgrade on the preservation of moving images. This meeting of a group of experts was called together by UNESCO and followed an initial meeting held in Berlin in September 1976. The object of this meeting was to review the technical and legal aspects of film preservation and to examine the practical and administrative problems flowing from these two aspects. Mr Pogacic, Mrs Bowser, Mr Volkmann, Mr Kula, and Mr Roads, all members of the Federation, were present.

A final report from this meeting is being distributed at this time for discussion by the delegates in Brighton and the Chairman of the Commission believes it is important for the Federation to arrive at a firm position on the matters discussed in the UNESCO report especially on the topics of :

- legal deposit
- problems of selection
- problems of the usage of collections
- changes in international copyright laws
- technical recommendations for preservation.

Relations with FIAPF also got the attention of the commission.

In July 1977 Mr BRISSON of FIAPF wrote the Secretary General that FIAPF was prepared to discuss with our Federation an agreement on the acquisition and use of films but that such a discussion could only be based upon the type of contract that had already been established and had been sent to many of our members. Instead of merely revising the existing FIAPF contract, the Secretary General offered to prepare a paper to be called, "A declaration of General Principles On the Preservation of Moving Images" in the hope that the Federation and FIAPF could agree first on general principles and later move on to satisfactory specific agreements.

At the time of his resignation, the Secretary General had not been able to complete this statement of principles. After the discussion in Brighton, the Commission intends again to take up this work on the declaration for use vis-a-vis FIAPF.

In addition, it is recommended that considerable time be set aside at the next Congress to hold a wide-ranging discussion of the problems enumerated at the Belgrade Conference of UNESCO. This discussion should be held even if it is necessary to replace or reduce the time normally set aside for a symposium."

Mr Kuiper then added that the members would already have the opportunity during the second session of this Congress, Open Forum, to discuss a very important UNESCO document concerning the safeguarding and preservation of moving images, which again raised the main issues enumerated here-above.

8.-

Mr Kleus underlined that the Copyright Commission was at present composed of only three members, out of which one member was about to resign. He thought this was too small a group to undertake the heavy tasks which lied before the Commission and he suggested to enlarge it. Mr Kuiper agreed to make proposals for the appointment of new members at the next Executive meeting.

d) Documentation Commission

All the participants had before them a written report from the Documentation Commission (annex 6).

Concerning the International Index to Film Periodicals, Mrs Bowser added that, further to the recent information about the Bulgarian grant, the Commission had discussed various means to put the project on a better financial basis and had decided to study the possibility of expending it to the most important television periodicals, and to make this new index available either in combination or separately from the film periodical card service, at the additional cost of 300 Swiss francs. She asked for an indicative show of hands from those archives who would be interested in this new service. Eighteen archives answered positively which Mrs Bowser found quite encouraging. She said the Commission would now study the application of this project more in details.

e) Commission for archives in developing countries

Mr Pogacic, chairman of the Commission, regretted the unforeseen absence of its rapporteur, Mr Perry. However, the members all had before them his written report (annex 7), together with a summary of the answers received from 19 countries to a questionnaire, which had been mailed to 55 countries not yet connected with FIAF, to discover what were their specific needs in the field of film preservation. The results of this questionnaire would be discussed during the Open Forum.

To conclude, Mr Pogacic suggested to enlarge the Commission to 5 members, now that its three first members : Mr Mbaloula, Mr Perry and himself, had completed the preliminary tasks. The General Meeting agreed and asked the Executive Committee to appoint two new members at its next meeting.

The President then allowed the Meeting to break up for a few minutes after which the members only re-assembled for the next item on the agenda :

7. MEMBERSHIP QUESTIONS - ADMISSION OF NEW MEMBERS

Mr Pogacic gave the word to the Deputy-Secretary-General to introduce the discussion on two candidatures for membership.

a) Department of Film of the International Museum of Photography at George Eastman House (Rochester)

Mr Borde reminded the members that this old and well-known film archive, formerly member of FIAF but separated from the Federation since 1960, had been admitted last year as Observer with the proviso that it should put an

9.-

end to all legal proceedings which had opposed it to FIAF in former years. Mr Kuiper had officially renounced to any claims by a letter dated December 20, 1977, and this matter was now closed.

Mr Borda added that the Executive Committee had carefully examined the documents submitted by Mr Kuiper for his archive's application for membership and especially the points concerning the Film Department's degree of autonomy within the International Museum of Photography, and that the members had found these informations quite satisfactory. The archive had a remarkable collection of films and documents and very interesting public activities.

Mrs Bowsor had visited the archive on several occasions and confirmed the very good relations and the cooperation which existed between the Film Department of George Eastman House and the other American archives. She strongly recommended its admission as Member of FIAF.

Mr Kuiper was then asked to join the meeting and answer question from the delegates.

Mr Ledoux asked him for more detailed explanations on the autonomy of the film Department within the I.M.P. Mr Kuiper said that, as Director of the Department, he was totally responsible for the direction and policies of that Department and for the motion picture collection. The archive also was a separate budget and is responsible for the programming of its theatre.

There being no other questions, Mr Kuiper then withdrew and the President instructed the vote by secret ballot to be taken (with Ms Gebauer, Ms Puren and Mr Gertenberg as scrutineers) on the admission of the Film Department of I.M.P./G.E.H. as member of FIAF.

The results of the vote were :	For the motion	20
	Against	4
	Abstention	-

b) Cinemateca do Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro)

Mr Borda said that the Cinemateca of Rio de Janeiro, which had been an Observer in FIAF for 4 years, was now applying for full membership.

Mr Alves Netto had submitted an application in good form from which it appeared that this archive was becoming one of the most important film archives in Latin-America. It has an interesting collection of films among which many Brazilian films and organize numerous public activities. This archive is also an active member of UCAL (Union de Cinematecas de America Latina).

Unfortunately, one of the formalities required by FIAF for the admission of members had not yet been fulfilled, i.e. a visit of the archives premises by a member of the Executive Committee. Mr Perry, director of the Department of Film of the NMA in New York, had however recently visited the archive and had made a very favourable report.

10.-

The Executive Committee therefore recommended the admission of Cinemateca do Museu de Arte Moderna as a Member, with the proviso that a visit be paid to that archive as soon as possible and at the latest, before next General Meeting.

Mr Alves Netto then joined the meeting. To a question of Mr Bordo, he answered that the relations of his archive with Cinemateca Brasileira in Sao Paulo were excellent and that they were even planning to run in common a laboratory for the restoration of films.

Mr Ledoux having asked for some details about his activities in UCAL, Mr Alves Netto explained that this association was much more a regional organization than FIAF, aimed at establishing contacts between the various Latin-American archives and helping them to exchange programs, experiences, etc ..., but that it was certainly not as structured as FIAF. He hoped to be able to talk more about the relations between FIAF and UCAL during the Open Forum.

Mr Ledoux also put some questions about the archive's autonomy within the Museu de Arte Moderna, to which Mr Netto answered that this autonomy was most satisfying : the archive has a separate budget, separate staff and the archive's director is entirely responsible for all its work.

Concerning the problem of a visit to the archive by a member of the Executive Committee, Mr Netto confirmed that he was ready to receive this member as soon as possible.

Mr Luis Berlanga reported that he had visited the archive of Rio in recent years and he thought that it had every reason to become full Member of FIAF.

Mr Alves Netto then withdrew.

There being no other questions or comments from the Assembly, the President instructed the vote by secret ballot to be taken on the following motion: that Cinemateca do Museu de Arte Moderna be admitted as Member under the condition that a visit by a member of the Executive Committee be made to the archive's premises at the earliest possible date.

The results of the vote (33 members voting) were :

For	30
Against	1
Abstention	2

Mr Alves Netto was informed of this decision and congratulated, but he would have no right of vote at the G.M. until the last condition was fulfilled.

11.-

c) Observers

Mr. Borde informed the General Meeting that the Executive had accepted two candidatures for observership during the past year :

1) Cinemateca Nacional de Venezuela (Caracas)

That archive, directed by Mr Izaguirre, fulfilled all conditions to become affiliated to FIAF and Mr Borde briefly summarized the information which its director had given the Executive Committee to support its candidature (Annex .8).

2) Cinemateca Uruquaya

This archive had already been affiliated to FIAF for many years as "correspondent" but economic difficulties had caused its temporary withdrawal from the Federation in 1972. Its development now allowed it to come back and Mr Borde gave some examples of its present activities, (Annex 9). He added that the list of films held by the archive was also very impressive. The archive is directed by a group of Executive directors, among which Mr Martinez Carrill, whom many members have already met, and Ms Cristina Ferrari, who represented the archive here at the Brighton Congress.

3) Reconfirmation of Observers

Mr. Borde reported that following Article 9 of the Statutes the Executive Committee had proceeded to the reconfirmation of the Observers' Status but that several Observers had not sent in their annual report this year. Considering that the information contained in this report must serve as the basic document for the Observers' reconfirmation, the Executive Committee had decided to postpone these archives' reconfirmation.

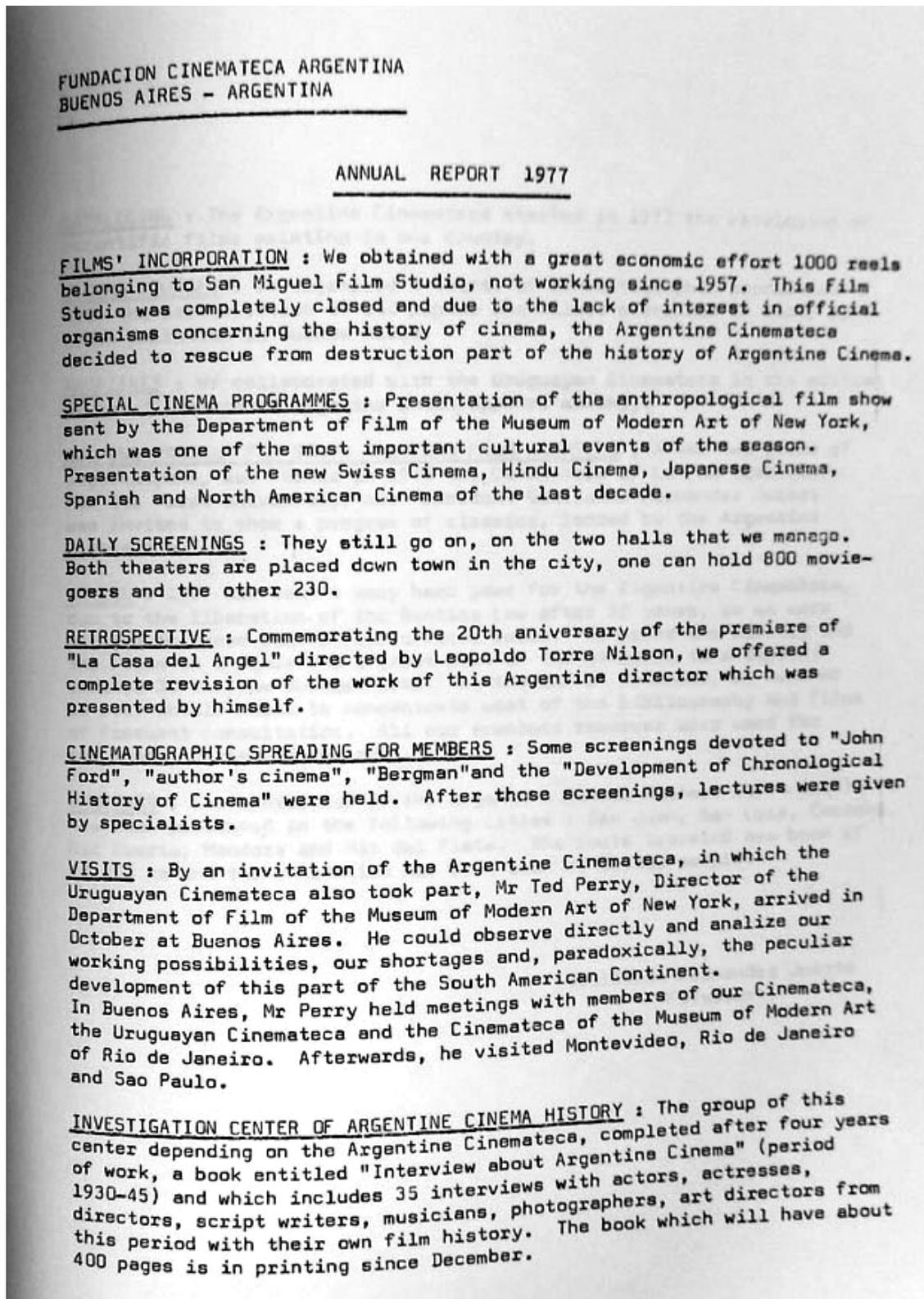
Mr Ledoux having asked what had happened with the reconfirmation of the Observers which had been postponed last year in Varna for the same reasons, Mr Borde answered that only Film Kesh Melli Iran had not sent its report in spite of the Secretary-General's letter to remind them of this duty. There was again no report from Tshran this year but Mr Borde expected to see Mr Gaffery here in Brighton and to hear some explanation for his silence.

8. DISCHARGE OF THE ADMINISTRATION OF THE OUTGOING EXECUTIVE COMMITTEE

The President asked the General Meeting to give its discharge to the retiring Executive Committee, and this was agreed unanimously.

This finished the business of the first session.

3. "Informe anual de 1977 de la Cinemateca Argentina". En: *Cuaderno de informes del 34th Congress "Cinema 1900-1906" de la FIAF, Brighton 28 de mayo al 2 de junio de 1978. Filmoteca de la UNAM.*



CATALOGING : The Argentine Cinemateca started in 1977 the cataloging of scientific films existing in our country.

CINEMA COURSES : We organized a course of cinematographic production with the participation of 160 pupils who filmed exercises in Super 8, about pollution in Buenos Aires.

MAGAZINES : We collaborated with the Uruguayan Cinemateca in the edition of the "Cinemateca" magazine which appears monthly.

HELPING PROGRAM FOR SOUTH AMERICAN FILM ARCHIVES : After two years of negotiations, was formed in 1976 the Cinemateca of La Paz (Bolivia). For its first anniversary, our President Guillermo Fernandez Jurado was invited to show a program of classics, lended by the Argentine Cinemateca.

MOVING : 1977 has been a very hard year for the Argentine Cinemateca, due to the liberation of the Renting Law after 30 years, so we were obliged to leave some of our offices rooms. We moved the library and the files to a place and a great part of the material to a deposit located 30 km from Buenos Aires. At the end of December, we decided to rent an old house to concentrate most of the bibliography and films of frequent consultation. All our economic reserves were used for the repair works and the rent.

SHOWINGS : The exhibition of the Argentine Cinema Posters (1934-1964) has been presented in the following cities : San Juan, San Luis, Cordoba, Rio Cuarto, Mendoza and Mar del Plata. The route traveled has been of 12.000 km and the exhibition has been seen by 25.000 people.

Guillermo Fernandez Jurado
President.

4. "Informe anual de 1977 de la Filmoteca de la UNAM". En: *Cuaderno de informes del 34th Congress "Cinema 1900-1906" de la FIAF*, Brighton 28 de mayo al 2 de junio de 1978. Filmoteca de la UNAM.

FILMOTECA DE LA UNAM

Last December (8-XII-1977), the institutional life of our Film Archive received a new and decisive momentum when -in a solemn ceremony before the Rector and in the presence of the authorities of the National University of México- an new agreement was read in which the future activities of our Film Archive were extended and stabilized in a permanent form. The transcribed agreement will be included in this report. During this ceremony Maestro Manuel González Casanova, who founded the Film Archive in 1960, was ratified by the authorities of the National University to continue directing the Film Archive.

A G R E E M E N T

Considering that:

The University must make an effort to formulate plans and programs and to hold activities that contribute positively to the spread of cultural benefits.

The University is not only the place where education is developed, taught and cultural spread, but a specific form of human interaction which can be seen in the free concentration of wills as a modality and in the truth as an object of creation and distribution inside and outside the University.

It is necessary to impose measures in accord with the essential purpose of permitting a greater interaction of the University with society, providing cultural services for the benefit of the National Community.

The Film Archives of the UNAM, a part of the office of University Extension, has been doing an important job among which we can mention, the cataloging

- 2 -

conservation, compilation, and difusion of Cinematographic materials.

The Film Archives activites, should contribut, within the work of University Extension, to a greater and greater degree to all the sectores for a more integral and dinamic vision of man and the world, inside the framework of historial and cultural reality, starting with the cinematographic image that corresponds to a vast social significance for it's cultural content and the support that it could give to the docent programs and research.

By order of the Rector, henceforth the activities of the Film Archive of the UNAM, shall be the following:

- 1.- The localization, compilation, restoration, and conservation of film and television material that are desireable due to their quality and artistic, historical, scientific, humanistic or documental interest.
- 2.- The conservation of originals, the intertypes produced and acquired by the UNAM, as necessary.
- 3.- The registering and cataloging of materials that have been mentioned in the previous paragraphs, with the purpose of making access to information and usefull knowledge for teaching, research, and University Extension easy.
- 4.- The development and encouragement of the cinematography and television through:
 - a).- The difusion of pertinent materials through the elaboration of films and television programs.
 - b).- The organization of expositions, conferences, short courses, seminars and symposiums with themes directly related to the cultural aspects the conservation,

- 3 -

restoration, and cataloging of film material.

c).- The projection of pictures that contribute to the development and technical difusion of the materials in the Film Archive.

d).- Support service for the General Direction for Cultural Difusion that has been aproved by the office of University Extension.

5.- Exchange and colaboration with National and International organizations that persue similar purposes.

6.- To gave regular information and service to students of film and television, so they can take advantage of the technical and artistic experience of the past and the present.

7.- The compilation, publication and difusion of documents related to cinematography, pedagogy, research, documentation and education, such as books, scripts, research papers, magazines, newspapers, and other special documents.

8.- The realization and publication of historical and technical research that is necessary for a better knowledge of the characteristics of the general and specific techniques of the restoration and conservation of cinematographic and video material.

9.- The conservation and registry photographic of cinematography images related to.

10.- The conservation of the recorded voices of the persons related to movies and television; interviews, radio programs dedicated to movie and television,

- 4 -

original sound tracks and specially music writing for them.

The Film Archive of the UNAM, should have a Director that will be named and removed by the Rector when the Coordinator of University Extension proposes such nomination of removal.

As an immediate consequence of the foregoing agreement, an ambitious extensive plan of development for the Film Archive has been elaborated.

- 0 -

Our impressive exposition "80 Years of Cinema in México" remains open to the public and has awakened interest among numerous visitor. The exposition will remain open for a few months more during 1978, and it will be complemented with lectures and parallel activities. In early 1977, a book about the exposition appeared in the series that is published by this Film Archive.

The loaning of films to Film Clubs and Cultural organizations increased during the year, and the Film Archive has continued its daily showings at the Lumiere Auditorium at the Casa del Lago. In addition, various film cycles were organized in faculty auditoriums of the National University, the outstanding one being, in November, a cycle of Bulgarian Films done with the collaboration of the National Bulgarian Film Archive and

- 5 -

our colleague Todor Andreikov and the Bulgarian Film maker Ludmil Staikov.

We have inaugurated a public auditorium, an annex to the museum where we present "An Exposition of 80 Years of Film in México" in which we show recent productions, particularly those considered to be from the vanguard. The annex is called Cinematografo del Chopo.

On the other hand, work in our recently created Department of Film Research has increased. This department is currently conducting 23 different research projects on the Cinema in México.

Taking advantage of the knowledge acquired by our colleague Jaime Tello who attended a summer course in Copenhagen on documenting and cataloguing cinematographic documents, we have started to organize our archives with the intention of putting in order the documents and photographs accumulated during our 17 years of existence.

In regard to the cataloguing of our films by computer, we have taken the first steps by utilizing the experience of our curator Francisco Gaytán who visited the Sweddish Film Archives in 1976. Our system differs in various aspects from that employed by Sweddish Film Archives, but we expect that by May 1978, we shall be able to integrate our film records so as to cross reference them and facilitate the handling of our materials.

Through our search for Mexican films of the silent era, we have continued to increase our files, although not as rapidly as we would like to. In 1977 we had the

- 6 -

great fortune of finding six reels, a little damaged of the Mexican picture "Terrible Nightmare" 1928 of which we already had four reels. Now, after repairing and copyng, we are editing them, in order to recover as much of the film as possible.

On the other hand, in the city of Pachuca, approximately 100 kilometers from México City, we found a short documental feature produced by the México City Police and Transit Departament in 1926. The film is a comic attempt at educating pedestrians and drivers of motor vehicles, to gasoline. The principal actor and promotor of the film, Francisco Guasco Milanés, also kept the film in his possession. In addition, Mr. Guasco Milanés turned out to be a nephew of the Alba brothers, important pioneers of the documental film in México.

5. "Informe anual de la Cinemateca Nacional de Venezuela para aplicar como miembro observador de la FIAF", Anexo 8 del *Cuaderno de minutas del 34th Congress "Cinema 1900-1906" de la FIAF*, Brighton 28 de mayo al 2 de junio de 1978. Disponible en: [FIAF Archive: Digitized Archival Documents](#) [Acceso: noviembre de 2018].

CINEMATECA NACIONAL / CARACAS

Buts

La Cinémathèque Nationale du Venezuela a comme but de remplir les tâches suivantes :

- a. rassembler, cataloguer et préserver des films, photos, scénarios, musiques de film et autres objets se rapportant au cinéma et possédant quelque valeur culturelle ou historique;
- b. préserver des équipements techniques de valeur historique;
- c. tenir une bibliothèque spécialisée ;
- d. publier des écrits sur le cinéma;
- e. promouvoir par tous les moyens dont elle dispose la culture cinématographique dans les couches les plus larges de la population;
- f. stimuler la production nationale.

Ressources économiques et activités

La Cinémathèque Nationale du Venezuela a été créée en mai 1966 grâce aux subsides de l'Institut National de Culture et des Beaux-Arts (INCIBA), organisme officiel de culture le plus élevé en Venezuela.

La Cinémathèque en ce sens dépend du principal organe culturel officiel du pays. Pratiquement, elle dépend du Conseil National de la Culture (CONAC) institut qui a remplacé l'INCIBA.

La Cinémathèque reçoit ses fonds et subsides annuels du CONAC. Ce budget annuel est de l'ordre d'un million de Bolívares, subside qui, pour l'année 1978 sera porté à 2 millions.

La cinémathèque possède une collection de films vénézuéliens qui s'enrichit à mesure que s'affirme l'industrie cinématographique nationale. Elle possède près de 180 titres vénézuéliens et quelques 200 titres étrangers.

Elle possède une extraordinaire collection de documents sur le cinéma (photos, pressbooks, articles, affiches) qui composait l'archive Amy Courvoisier, critique de cinéma français résident au Venezuela de puis plusieurs décades. Cette collection a une valeur inestimable et offre une riche documentation.

La Cinémathèque possède plus de 10.000 photos.

La bibliothèque dispose, en plus de la collection Courvoisier, de quelque 400 livres et de centaines de revues spécialisées.

La cinémathèque possède environ 800 affiches.

Elle possède en outre de fiches filmographiques, notes et programmes se rapportant à plus de 1000 films projetés en sa salle de cinéma.

Elle jouit de locaux propres situés dans le Musée de Sciences Naturelles de Caracas, (bureaux et dépôt de films) et dans le Musée National d'Art où se trouve sa salle de projection.

La Cinémathèque organise des projections quotidiennes (sauf le lundi) à 19 et 21 h. Les dimanches, elle organise en plus une séance pour les enfants.

Les programmations obéissent à des critères d'orientation basés sur l'importance des films pour le développement du cinéma en tant qu'expression artistique.

La recette est de 8000 bolivars par mois, le prix des billets est de 2 et 4 bolivars et la salle a une capacité de 360 sièges.

Moyenne des films projetés annuellement : 160.

Pour chaque séance, une documentation sur le film projeté est mise à la disposition des spectateurs.

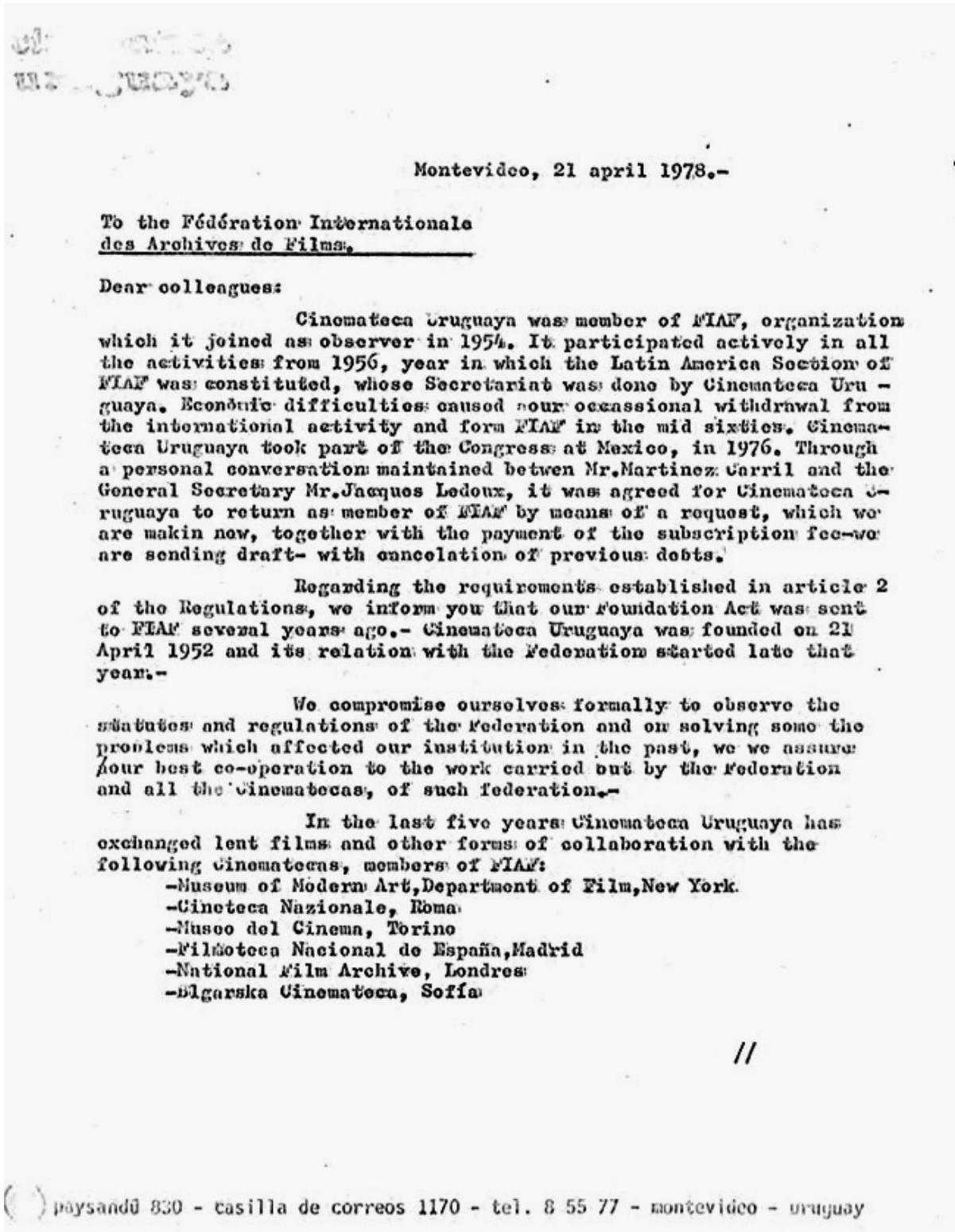
La cinémathèque suscite et soutient les activités de diffusion culturelle cinématographique des cinéclubs.

A cet égard, elle aide environ 40 cinéclubs dans tout le pays.

Elle donne des conférences sur le cinéma; elle organise des cours et des séminaires de formation technique et artistique au sein des cinéclubs.

Elle fait partie de l'U.C.A.L.

6. "Informe anual de la Cinemateca Uruguaya para aplicar como miembro observador de la FIAF", Anexo 9 del *Cuaderno de minutas* del 34th Congress "Cinema 1900-1906" de la FIAF, Brighton 28 de mayo al 2 de junio de 1978. Disponible en FIAF Archive: Digitized Archival Documents [Acceso: noviembre de 2018].



cin. uruguay
Uruguay

- Gosfilmofond, Moscú
- Archiva Nationala de Film, Bucarest
- Cinematoteca Universitaria, México
- Cinematoteca do Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro
- Cinematoteca Argentina, Buenos Aires
- Cinematoteca Universitaria, Lima
- Cinematoteca Universitaria, Guatemala
- Cinematoteca Brasileira, Sao Paulo
- Cinematoteca Universitaria, Santiago de Chile (hasta 1973)
- Cine Arte del Sode, Montevideo

Independently from that, Cinematoteca Uruguaya has established forms of collaboration and complementation with different production organizations, both private and official, national or foreign.-

As for our present activity is as follow:

- i) Archive and preservation: Limited and scarce means for preservation are available: a refrigerator for the nitrate films. Works of copying on safety films are limited but permanently carried out. Uruguayan films dating from 1914 onwards have been recuperated and copied on safety film. Recuperation and copying on safety film of Uruguayan short films made between 1898 and 1916 have already been done. Total amounts to 30 films.
- ii) Exhibitions: Cinematoteca Uruguaya is at present running for cinema halls in Montevideo, 2 up-country and is about to inaugurate early in June a modern building which will lodge two film halls (thus increasing to six the number of halls in Montevideo). Besides, this is going to be the site of the Library, Archive of Documents and the School of Cinema.
- iii) Research: This is centred on three aspects: a) history of the Uruguayan cinema; b) history of the cinematographic culture in Uruguay; c) cinematographic review in the River Plate. Cinematoteca has made some publications on this respect.
- iv) Publications: Nine issues of "Cinematoteca Revista" have been published since 1977. Three numbers of "Cuadernos de Cinematoteca" a monographic publication of irregular issue have been published so far.

//

paísandú 830 - casilla de correos 1170 - tel. 8 55 77 - montevideo - uruguay

cin. latino
uruguay

Approximately 1.500 programmes describing and analyzing every programme exhibited are published annually.

v) Teaching: The first School of Cinema established in Uruguay was created by Cinemateca Uruguaya in 1975; it has been working as a School since January 1977. There are almost 300 pupils registered. Technical and Practical teaching is given at 4 levels.

vi) Production: Cinemateca Uruguaya has produced so far 4 short films, 16 mm gauge, sound. One of them was done in colour and at present a medium length film is under preparation. Through an agreement with Hochschule of Munich a major work will be done late in 1978. It is foreseen that by 1981 the first feature film produced by the Production Department of Cinemateca Uruguaya, created in December 1977, will be under way.

Mr. Ted Perry who visited Cinemateca Uruguaya in 1977 can inform about this activity and others (diffusion through radio programmes and TV, in charge of Cinemateca Critics, etc.).

Relations of Cinemateca with other cinematographic organizations in Uruguay are very limited, because, among other reasons, those cinematographic organizations are non-existent. Collaboration is maintained with the Film Archive of SO-DRE and the Department of Technical Means of the University, both official organizations. In practice, however, it can be stated that all the cultural activity in what films are concerned depends nowadays on what Cinemateca can do in that task.

As for the description of the relations which Cinemateca Uruguaya can hold with members of FIAP (apart from the ones already maintained by our organization) it is obvious that they are the normal and usual ones.

We also point out that all the resources of Cinemateca come from the mass of members (at present approximately 7.000) and from borderaux of shows with films from the Cinemateca Archive in our own film halls. Cinemateca has no other type of assistance, subvention or exemption from the Government.

//

Ⓢ paysandú 830 - casilla de correos 1170 - tel. 8 55 77 - montevideo - uruguay

Uruguay

It is a private institution looking at it from the juridical point of view, non-profit seeking, juridically recognized by the Government.

Finally and to complete the information requested by the FEAF regulation we compromise ourselves, again, to observe the statutes and rules of the Federation, collaborating with the members and the Federation itself, within our power and resources. We are at the same time enclosing payment for our subscription for 1978.

We remain sincerely yours,

p. Cinemateca Uruguay

Henry Sagura

Eduardo Poser

Cristina Ferrari

(Executive directors)

M. Martínez Carril

Luis Eibert

P.S. Due to lack of time and printed issues (especially up to date ones) we are enclosing only a typed list of the films held as property or in long term loan, in our film archive.

Ⓞ paysandú 830 - casilla de correos 1170 - tel. 8 55 77 - montevideo - uruguay

7. "Informe de la Comisión de Archivos de Países en Desarrollo", Anexo 7 del Cuaderno de minutas del 34th Congress "Cinema 1900-1906" de la FIAF, Brighton 28 de mayo al 2 de junio de 1978. Disponible en FIAF Archive: Digitized Archival Documents [Acceso: noviembre de 2018].

F.I.A.F.
Report of the Commission on Archives in Developing Countries

Ted Perry
May, 1978

The report is being submitted in time for the Executive Committee meeting, and for the General Assembly, It represents primarily my own opinions and should be supplemented in discussion by comments from the other members of the Commission.

During this formative year of the Commission, a great deal of time was spent in preparing a questionnaire for mailing to non-FIAF archives and film organizations in developing countries. In addition, I was kindly invited by the Cinematheca Argentina to visit several archives in Latin America, which I did, staying briefly in Buenos Aires, Montevideo, and Rio. Larry Kardish, an associate curator of the Department of Film at The Museum of Modern Art in New York, also visited Brazzaville, the Congo, where he had discussions with a member of the Commission and visited the archive.

Enclosed with this report are 1) the abbreviated questionnaire which was in fact mailed out by the Secretariat, 2) a list of the places to which the questionnaire was sent, 3) the longer more detailed questionnaire from which the abbreviated questionnaire was taken. The Commission would like to receive comments on the questionnaires and also other names and addresses to which the new questionnaire should be sent.

The report consists of general observations about archives in developing countries and some more specific recommendations for the future work of the Commission.

First, it is obvious that many of the archives in the developing countries are run by people of great commitment and passion. They work long hours with little financial remuneration; their entire lives revolve around the archive, the cinematheque, and what can be done to advance the cause of film culture in their country. More often than not, such people know quite well what is needed in their own country and the role of FIAF and/or an archive in a more developed country is not to tell such people what to do, or to define for them what an archive or cinematheque is, but rather to aid them in obtaining the goals and definitions which they have laid out for themselves. In this respect, one should be careful not to lump all archives together, for instance those on a particular continent or subcontinent, as if they were identical. Archives and cinematheques are peculiar to the national situation in which they exist.

In the developing countries the archives are rarely devoted exclusively to film preservation. Instead they are intimately bound up with the development of film culture in that country, to the nurturing of films, filmmakers, and audiences. To concentrate solely on film preservation with no regard for the development of films, filmmakers and film audiences would be wrong. Such archives are all-purpose film institutions dedicated to promoting film culture as broadly defined. They must not ignore film preservation but it is only one part of their mission.

In some of the developing countries, there is little concern about the preservation of nitrate because: 1) there is no nitrate in the country, 2) there is only a little national production in nitrate and that has all been preserved, 3) no lab in the country will handle nitrate and no carrier will ship it out of the country. Perhaps therefore the stress of some of the larger archives on nitrate preservation is unrealistic for some of the archives in developing countries. Certainly we must not drop the emphasis

upon nitrate and color preservation, but it must not be used as the ultimate criterion: what is an archive, since many archives have no nitrate nor any way to preserve nitrate, nor are they any farther behind in preserving color than most of the archives in the developing countries.

Also, in those countries where there is nitrate but no lab to handle nitrate, one assumes that the archive will screen that nitrate for the public so that as long as it can be projected the nitrate will be shown to those who want to see it.

In most archives in developing countries there is, and will continue to be, a problem of censorship and customs. Archives exist within those realities and they will not be changed overnight. In many cases the censorship is in the hands of officials who know little about and have little interest in the cinema.

The current fee structure and membership categories would seem to make FIAF more distant and less useful to archives in developing countries. What might a young, in many cases struggling, archive hope to gain in return for its membership dues and for the expenses of travelling to FIAF congresses? In a small budget such expenses loom quite large whereas in the budgets of the larger archives such expenses represent a smaller percentage of the budgets. Indeed, it would seem that when a young archive most needs the help of FIAF, that archive can least afford to pay its dues and membership expenses. Given the difference in cost, for instance, what really is to be gained by becoming a full member and not an observer? What can one say that the young archives get for their FIAF dues, especially in proportion to what they feel that they need to do with the little money which they have to help their own situation?

Most of the archives in developing countries have an urgent need for more and more films from all over the world to share with their public, particularly as they want to promote film culture, affect the making of films, and change the perceptions of the film audience.

In addition to the recommendations which are inherent in the observations made above, some other activities are suggested by the experiences thus far of the Commission:

1. It must be understood that given the financial limitations of FIAF itself, and its members, there are only a few ways in which the Commission can be helpful to archives in developing countries. The Commission should not be obligated in any given year to perform a certain number of duties in order to justify its existence. Rather the Commission should stand to serve as a focus for the inquiries from archives in developing countries, lending assistance and direction where possible, informing FIAF itself about the needs of such archives. The annual reports of the Commission to the FIAF membership should continually serve the purpose of relating to the members those issues and problems which exist in the archives in developing countries. The existence of the Commission signals the concern of FIAF itself for the international growth of film archives, particularly those in developing countries.

2. In the fall of 1978 the Commission will make a report, to a UNESCO meeting, on the problems of archives in developing countries.

3. Whenever possible the FIAF members should be ready and willing to send experts to archives in developing countries to lend technical assistance, to lecture, and to otherwise aid such archives. The Commission can serve as a way of relaying such requests directly to the Executive Committee who, in turn, can suggest particular persons and archives who might be able to lend such assistance. For instance, the Commission recommends to the Executive Committee that it seek a mechanism whereby archives with particular technical expertise might be authorized to provide assistance in setting up laboratories in countries where no laboratories are handling nitrate.

8. “Cinematecas en congreso”. En: *Cinemateca Revista*, n. 8, abril de 1978, pp. 4-5. Disponible en: *Cinemateca Uruguaya*. [Acceso: noviembre de 2018].

Cinematecas en congreso

Entre el 28 de mayo y el 2 de junio, en Brighton (Inglaterra), tendrá lugar el XXXIV Congreso de la FIAF (Federación Internacional de Archivos de Films). Según informa el National Film Archive de Londres, que organiza el Congreso, “Brighton es una estación balnearia situada a 54 millas de la capital. Un tren cada hora parte de Victoria Station en Londres y en una hora llega a Brighton. El aeropuerto internacional de Gatwick está a 20 millas de Brighton y de allí corre un tren rápido”. La cinemateca británica explica flemáticamente que “de prácticamente todos los rincones del mundo, es posible llegar directamente a Gatwick por avión”. El lugar del congreso será un edificio de la época victoriana, el Metropole, pero los simposios serán en el British Film Theatre, una de las nueve sub sedes regionales que el archivo británico ha instalado en ciudades del interior a los efectos de repetir los ciclos de Londres.

La Asamblea General de la FIAF coexistirá con un doble simposio de modo

que los delegados que lleguen a Brighton “de todos los rincones del mundo” tengan sus días ocupados desde las 9.30 de la mañana hasta altas horas de la noche, lo más indicado para un descanso “en una estación balnearia” a 54 millas de Londres. La Asamblea estudiará temas prácticos: preservación y contrapaje de films en color, relaciones con la FIAFF (Federación Internacional de Productores), situación de las propuestas sobre royalties y copias y contactos a nivel de UNESCO, cuestiones administrativas y elección del Comité Director. En los simposios se estudiarán trabajos de investigación sobre el cine entre 1900 y 1906 (un asunto más bien retrospectivo) y una propuesta de la Stiftung Deutsche Kinemathek sobre “Del film al video y del video al fin, presente y futuro” (materia quizás de futurología). En algunos minutos libres los delegados de cinematecas de FIAF ocuparán su tiempo en una visita guiada a la Sede Central del British Film Institute, luego a los estudios de la BBC (y en particular al departamento cinematográfico) y finalmente a las dependencias de la cinemateca británica donde, fuera de Londres, a 18 millas apenas, se realizan (por computadora) los trabajos de mantenimiento, preservación, restauración y contrapaje de films. Allí —se dice— se emplea la tecnología más avanzada mundialmente: el archivo británico completó hace algunos años el estudio técnico de condiciones de humedad y temperatura para nitrato, acetato, bases color; la cinemateca ha desarrollado un laboratorio químico especializado y cuenta con sus propios laboratorios para el tiraje de copias: tiene funcionando un politécnico especializado en conservación de películas.

Una delegación de Cinemateca Uruguaya viajará previamente a varias cinematecas europeas, renovando acuerdos vigentes de intercambio y complementación, asistirá luego a Brighton y posteriormente hará escala en New York, invitada por el Department of Film del Museum of Modern Art. Un informe posterior ocupará algunas páginas de *Cinemateca Revista*.

9. FERRARI, Cristina. "La FIAF sesionó en Brighton, Inglaterra". En: *Cinemateca Revista*, n. 10, agosto 1978, pp. 38-39. Disponible en: *Cinemateca Uruguay* [Acceso: noviembre de 2018].

CONGRESOS

La FIAF sesionó en Brighton, Inglaterra

El Congreso de FIAF (Federación Internacional de Archivos de Films) se reunió en Brighton-Asistieron representantes de cinematecas de todo el mundo. Esta nota es un resumen somero de lo que allí ocurrió, escrito para esta revista por la delegada de Cinemateca Uruguay: Cristina Ferrari es uno de los directores de la entidad desde 1975



El 34o. Congreso de FIAF (Federación Internacional de Archivos de Films) se reunió en Brighton entre el 28 de mayo y el 3 de junio. Paralelamente al Congreso se realizó un simposio sobre "El cine entre 1900 y 1906" con material seleccionado de varios archivos, no sólo del National Film Archive (que organizaba el Congreso), sino también de los archivos de New York, Toulouse y otras cinematecas. Otro simposio mostró los avances del copiado en video y se abrió una exposición de afiches del Österreichische Filmarchiv. En el Congreso estuvieron representadas cinematecas de los más diversos países, incluyendo delegados de Indonesia, Corea, Congo y otros países exóticos. De América Latina asistieron las cinematecas de Brasil, México, Venezuela, Uruguay y Cinemateca Argentina (representada por Uruguay). En total el Congreso recibió a 136 representantes de todo el mundo, entre ellos personalidades como Mario Verdone, Luis García Berlanga (nuevo presidente de la Filmoteca Nacional de España), Noel Burch, Lindsay Anderson, Raymon Borde, Freddy Buachd. Parte de esa multitud arribó directamente de Cannes, que se cerró poco antes de Brighton.

CONGRESO TECNICO. — La UNES-

CO sigue preocupando a la FIAF. Por tercer año una comisión especializada cumplió gestiones de nexos con el organismo de las Naciones Unidas que también ha demostrado serio interés por la preservación de películas y por las cinematecas de FIAF. Un informe de UNESCO elaborado durante los últimos meses propone una recomendación a todos los gobiernos para apoyar la labor de las cinematecas. Esa recomendación deberá ser sometida a una próxima asamblea general. Las cinematecas de FIAF deberán previamente informar sus puntos de vista sobre el trabajo de la UNESCO para ser incorporados como elementos útiles para el trabajo del organismo. Otra atención de la UNESCO sobre las cinematecas se orienta a la ayuda necesaria para el desarrollo de los archivos de films en países subdesarrollados o en vías de desarrollo. Con ese motivo la UNESCO creó una comisión especializada que sesionará en Buenos Aires en octubre próximo y recibirá a los delegados de FIAF y de cinematecas latinoamericanas, en especial del Cono Sur, para iniciar los trabajos. Las preocupaciones de los dos organismos, FIAF y UNESCO, se extiende a los problemas técnicos sobre métodos de preservación y duplicación

de los films.

Otras comisiones de FIAF presentaron informes de trabajo sobre métodos de preservación, catalogación y gestiones con los productores sobre el tema de los copyrights. Estos trabajos fueron examinados a nivel técnico, con intervención de delegados de varios países.

La mayor utilidad de los congresos de FIAF es el permitir contactos, concretar acuerdos entre cinematecas para la circulación de muestras o para complementar trabajos de búsqueda y preservación. En ese aspecto la Federación cumple el cometido de facilitar o mejorar el trabajo de sus miembros y los congresos anuales (el próximo será en Lausanne, Suiza) se constituyen en el lugar de reunión y de intercambio de informaciones.

EL SIMPOSIO. — La apertura de ese acontecimiento que se centró en el National Film Theatre de Brighton, una de las filiales que la cinemateca británica posee en el país, estuvo a cargo de Sir John Read, quien recordó que en Brighton nació el cine como lenguaje y que los pioneros fueron los que se anticiparon a la obra de creadores posteriores. La primera de las exposiciones, al día siguiente, estuvo a cargo de Clyde Jeavons. En las exhibiciones se vieron algunos tesoros admirables: primitivos coloreados a mano y contrapados en negativo color, el descubrimiento de obras como *Sueño en la luna* (Reve a la lune) que lució un especial colorido. En la muestra de primitivos se vieron films británicos, franceses y norteamericanos.

La segunda sesión fue una sucesión de imágenes filmadas desde primitivos hasta películas de ficción más reciente, donde se da una imagen cinematográfica de Brighton. Títulos tan dispares como una réplica de la *Llegada de un tren a la estación* (de Brighton) y *El joven Scarface* y *Nube de verano*. De los largometrajes se proyectaron los fragmentos más propicios para que en ellos asomara Brighton, sus lugares y ambientes.

La tercera sesión del simposio se dedicó a estudiar los problemas y las perspectivas de futuro del traspaso de películas a video-tapes. Este procedimiento relativamente reciente presenta la dificultad de que se desconoce todavía cuánto tiempo puede permanecer registrada la imagen en video sin que se pierdan sus valores plásticos y visuales. Tiene la ventaja de la comodidad, simplicidad y mucho menor costo. Los experimentos de laboratorio permiten avizorar un porvenir al sistema pero falta todavía completar los trabajos. El informante fue Bernard Happé.

El cuarto, quinto y sexto capítulo del simposio se concentraron de nuevo en las revisiones de tesoros de las cinematecas que prestaron su colaboración a la serie de revisiones del cine entre 1900 y 1906.

EN LONDRES. — El National Film Archive es uno de los más avanzados en cuanto a la preservación y a los métodos técnicos empleados. El sistema de fichaje se realiza por medio de computadoras con un grado óptimo de

precisión. La preservación de copias del archivo se concentra en Aston Clinton y en Berkhamsted, distantes del centro de Londres. Los block-houses con un alarde de técnica, con empleo de estabilizadores de humedad y control de temperatura que en algunos casos debe ser de cero a tres grados centígrados para los originales en color y en condiciones parecidas para los de base en nitrato. Estos films se mantienen sólo para la preservación y se circulan los contratipos en acetato y copias de seguridad. Las disposiciones de mantenimiento son las ideales y se acepta que el archivo de Londres es uno de los más avanzados a nivel mundial. ♦
Cristina Ferrari

Para citar este artículo:

CUARTEROLO, Andrea, Ángel Miquel, Fabián Núñez y Georgina Torello, “A 40 años de Brighton, 1978. Latinoamérica en el 34° Congreso de la FIAF ‘Cinema 1900-1906’”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 312-356. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/209>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Andrea Cuarterolo** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y como docente en la Universidad de las Artes. Se especializa en el estudio del cine silente y la fotografía en Argentina y Latinoamérica y es autora del libro *De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840-1933* (CdF Ediciones, 2013) y co-editora de los volúmenes *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (Imago Mundi/Cinemateca Nacional de México, 2017) y *Diez miradas sobre el cine y audiovisual* (Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2018). Desde 2016 co-dirige el Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE). Es directora, junto a Georgina Torello, de la revista *Vivomatografías* y co-directora del Festival de Cine de la Latin American Studies Association (LASA). E-mail: acuarterolo@gmail.com.

Ángel Miquel estudió Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y es profesor-investigador en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Se especializa en el estudio de la cultura mexicana de la primera mitad del siglo veinte. Entre sus libros se encuentran biografías de cineastas del periodo silente y ensayos acerca de las relaciones entre cine y literatura. Sus libros más recientes son *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México 1910-1916* (Filmoteca de la UNAM, 2013), *Entrecruzamientos. Cine, historia y literatura 1910-1960* (Ficticia Editorial y UAEM, 2015) y *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948* (Filmoteca de la UNAM, 2016). E-mail: miquel@uaem.mx.

Fabián Núñez es Profesor Asociado del Departamento de Cine y Vídeo de la Universidad Federal Fluminense (UFF), donde también está acreditado al Programa de Pos-Graduación en Cine y Audiovisual (PPGCine). Su formación académica tuvo lugar enteramente en la Universidad Federal Fluminense (UFF): Licenciado en Comunicación Social (Habilitación en Cine); Maestro en Comunicación, Imagen e Información y Doctor en Comunicación. Actualmente, desarrolla el proyecto de investigación “Cinema, memoria y política: la formación y los disensos en la Unión de

Cinematecas de América Latina (UCAL)", en el Programa de Investigador Colaborador de la Universidad de San Pablo (USP). E-mail: fabian_nunez@id.uff.br.

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

Una biografía ilustrada de Dolores del Río en la revista chilena *Ecran* (1934)

Angel Miquel*

Publicada por la editorial Zig-Zag, *Ecran* comenzó a aparecer en Santiago de Chile el 15 de abril de 1930. Fungían como directores Carlos Borcosque en Hollywood y Roberto Aldunate en Santiago, aunque a partir del número 11 (24 de agosto de 1930), Borcosque quedó como único director por un largo tiempo, hasta que en 1933 fue acompañado de nuevo en ese cargo por Enrique Kaulen primero y Francisco Méndez después. El semanario, que aparecía los martes, se enfocó en sus primeros años en la promoción de las estrellas de Hollywood. Presentaba atractivas portadas –que con frecuencia se reproducían a color– en las que se mostraban fotografías o dibujos de los rostros de los intérpretes; en los interiores aparecían abundantes imágenes en blanco y negro de producciones norteamericanas recientes y sus principales participantes. Textos cortos, crónicas y entrevistas a actores y actrices secundaban a las imágenes en ese trabajo publicitario. Como el público del *fan magazine* era fundamentalmente femenino, la información cinematográfica era complementada con secciones de costura, moda, cosméticos, etc.

Como parte de su promoción del *star-system* norteamericano, entre 1930 y 1934 aparecieron en *Ecran* noticias y fotografías de los tres principales intérpretes mexicanos que habían destacado en Hollywood desde los, aún no tan lejanos, tiempos del cine silente: Dolores del Río, Ramón Novarro y Lupe Vélez. Tal vez quien recibió mayor atención en este periodo fue la primera. Su celebridad había sido impulsada por sus participaciones como protagonista en las cintas mudas *What Price Glory* (*El precio de la gloria*, Raoul Walsh, 1926), *Resurrection* (*Resurrección*, Edwin Carewe, 1927) y *The Loves of Carmen* (*Los amores de Carmen*, Raoul Walsh, 1927), a las que siguieron, en la

época de transición al sonoro, actuaciones en películas musicadas como *Ramona* (Edwin Carewe, 1928) y *Evangeline* (*Evangelina*, Edwin Carewe, 1929), y después dialogadas como *Bird of Paradise* (*Ave del paraíso*, King Vidor, 1932) y *Flying down to Rio* (*Volando a Río*, Thornton Freeland, 1933). Como ocurrió también con la de su famoso primo Ramón Novarro, la carrera de Del Río no resintió en exceso el difícil paso del “arte del silencio” al cine sonoro.¹



Ecran, 12 de julio de 1932, p. 8 y 14 de diciembre de 1930, p. 35.

Durante largo tiempo, *Ecran* publicó imágenes propagandísticas proporcionadas por las compañías productoras junto a entrevistas, notas o reportajes de la artista mexicana. Otro de esos instrumentos publicitarios fue una curiosa biografía, ilustrada con dibujos, que bajo el título de “El camino de la gloria. Relato íntimo

¹ Sobre la estrella véanse DE LOS REYES, Aurelio. *Dolores del Río*. México: Condumex, 1996; RAMÓN, David. *Dolores del Río*. México: Clío, 1997, 3 vols. y HERSHFIELD, Joanne. *The invention of Dolores del Río*. Minneapolis: University of Minnesota, 2000.

auténtico de la vida de Dolores del Río”, apareció semanalmente en la revista entre el 21 de agosto y el 13 de noviembre de 1934. Es posible que esta serie fuera parte de los materiales promocionales de *Madame Du Barry* (William Dieterle, 1934), protagonizada por Del Río y que se estrenó el 9 de octubre de ese año en el cine Central de Santiago.



Ecran, portada del 29 de marzo de 1932 y 3 de octubre de 1933, p. 3.

La serie constaba de doce (o trece)² breves capítulos, integrados por un texto que al final se revelaba obra de Edward Robinson y obras gráficas del dibujante que tenía el seudónimo WIN. El “relato íntimo y auténtico” de la vida de la mexicana estaba

² Las doce entregas que se reproducen en este artículo se publicaron en este orden en los siguientes números de *Ecran*: n. 187 (21 de agosto de 1934), n. 188 (28 de agosto de 1934), n. 189 (4 de septiembre de 1934), n. 190 (11 de septiembre de 1934), n. 191 (18 de septiembre de 1934), n. 192 (25 de septiembre de 1934), n. 193 (2 de octubre de 1934), n. 195 (16 de octubre de 1934), n. 196 (23 de octubre de 1934), n. 197 (30 de octubre de 1934), n. 198 (6 de noviembre de 1934), n. 199 (13 de noviembre de 1934). Hay un salto en la serie en el número del 2 de octubre de la colección consultada.

estructurado de forma cronológica y hacía un recorrido de alrededor de treinta años, desde su nacimiento en Durango como Dolores Asúnsolo en 1904 (el texto daba el dato equivocado de 1905), hasta que, casada con su segundo marido, el escenógrafo Cedric Gibbons, se preparaba en 1934 a “pasar las próximas vacaciones en el Oriente, que es la única parte del mundo que ella todavía no conoce”.³ Entre estos dos puntos, el periodista daba cuenta de episodios como su infancia durante la Revolución; sus largos viajes de adolescencia por Italia, Francia y España; su elección profesional como bailarina; su noviazgo y matrimonio con Jaime del Río, de quien tomó el apellido para sustituir el paterno; su lanzamiento como actriz de películas por el productor Edwin Carewe; su éxito en Hollywood; su divorcio de Jaime y su nuevo matrimonio. En ocasiones Robinson delineaba también rasgos físicos o de carácter de su personaje. El conjunto, presentado con sencillez y claridad, se orientaba a satisfacer las supuestas expectativas de los lectores, expresadas así en la primera entrega: “El interés por las estrellas cinematográficas jamás ha sido tan intenso como ahora. Sus biografías noveladas son buscadas y leídas con ansias. He aquí la de Dolores del Río, una de las mujeres más bellas de Hollywood”.⁴ Por otra parte, el acompañamiento de los dibujos, que acercaba el texto al comic, le prestaba un encanto peculiar, del que carecieron otras obras similares aparecidas previamente en *Ecran*.⁵

³ *Ecran*, 21 de agosto de 1934, p. 56.

⁴ *Ecran*, 13 de noviembre de 1934, p. 61.

⁵ Como una biografía de Greta Garbo, publicada sin dibujos en 1930.

El camino de la gloria

Relato íntimo y auténtico de la vida de Dolores del Río



El interés de las estrellas cinematográficas jamás ha sido tan intenso como ahora. Sus biografías noveladas son buscadas y leídas con ansias. He aquí la de Dolores del Río, una de las mujeres más bellas de Hollywood.

Hace más de un siglo dos audaces y jóvenes aventureros partieron de España hacia Méjico. Estableciéndose en el norte, hicieron fortuna en las minas, en la crianza de ganado, adquirieron haciendas, construyeron imponentes mansiones, echaron al mundo muchos hijos fuertes, vivieron como jefes feudales y dispensaron hospitalidad con mano generosa. Las dos familias estaban unidas cuando el hermoso Jesús Asunsola se casó con la bellísima hija de la casa de López Negrite. Comenzando con una pequeña situación en el Banco de Durango, del cual hoy en día es presidente, Jesús construyó un modesto hogar muy feliz, con un patio bañado por el sol y preparóse para vivir serenamente con su numerosa familia. La abuela Asunsola tenía catorce hijos, la abuela Negrite, doce, e incidentalmente, la vieja Nana, que había criado a los catorce, era también instalada en



el nuevo hogar esperando que llegara la tradicional cigüeña. Los dos recién casados adoraban la música, y las noches eran alegres con risas, cantos y juegos. Ella había vivido una vida reclusa, con profesores privados. El era un mozalbete que había cursado sus estudios en el Seminario de Chihuahua. El día 3 de agosto de 1905, escribió en el diario de su mujer: «Este día de nubes y de sol, de viento y de lluvias, nos ha traído nuestra niña soñada: Dolores».

La vieja Nana entró en un estado de continua adoración por Dolores, que lloraba ante la belleza del fuego de una puesta de sol o ante la vista de una montaña nevada que escapaba humo, o que rubiaba entre hechos reales o imaginados. María leonó la mente impresionable de la niña con leyendas tristes y alegres y la profetizó que su vida sería tan llena de movimiento como un terremoto.

Dolores tenía cinco años de edad cuando la revolución de Madero obligó a la familia a huir, bajo terribles condiciones. La tranquila vida de hogar había sido aplastada por las guerrillas que destruían a Méjico... (Lea la continuación en el próximo número).

El camino de la gloria

Relato íntimo y auténtico de la vida de Dolores del Río

(CONTINUACION)



Dolores y su madre, la vieja Nana, su aya y los hombres que las guiaban, viajaron en lomo de mula o a caballo, y a veces en tren, durante 14 días antes de llegar a la ciudad de Méjico. El infortunado Madero, primo de la señora Asunsola, había llegado a ser Presidente. Un día su madre llevó a Dolores para visitarle. La niña se aterrorizó de los guardias de brillantes uniformes y aun recuerda la barba negra, la voz hueca y los ojos punzantes de Madero, a pesar que las palabras pronunciadas entouces, se han borrado de su imaginación. Un mes después, Madero era asesinado. Dolores, luego entró como externa en el Colegio de San José, donde se distinguió por su devoción a Nuestra Señora de los Dolores, con cuyo nombre había sido bautizada. Su madre venía a buscarla todos



los días y nunca olvidará, cuando una vez la calle se llenó repentinamente de gente, que peleaba entre sí. Una nueva rebelión se había declarado. La casa de Dolores tenía un amplio subterráneo el que llegó a ser el refugio de la familia cuando hausa desorden y combates en las calles. Todos los primos y compañeros de juego se reunían allí y Dolores pensó que sería una gran idea en hacerlos creer que se trataba de una cueva encantada. En una ocasión tuvieron que permanecer cinco días bajo tierra, al cabo de los cuales salieron a la luz del sol, para contar los agujeros de balas que habían alojados entre las paredes... Dolores estuvo en el colegio hasta los quince años. Después le llegó la gran recompensa...

(Continuará en el próximo número)

El camino de la gloria

Relato íntimo y auténtico de la vida de Dolores del Río.

(CONTINUACION)



Dolores había heredado de sus padres el amor por la música, y uno de sus más grandes placeres era asistir los domingos por la tarde a la ópera, en el magnífico templo de arte de la ciudad de México. Cada verano disponía de seis semanas de vacaciones que pasaba generalmente en el rancho de su padre, cerca de San Mateo, con sus primos favoritos, Ramón y Rosario. Nadaban, vagaban por los cerros y tomaban grandes cantidades de leche tibia y espumosa, al pie de la vaca. Por las tardes bailaban, y Dolores se esforzaba al pensar en un futuro cercano, cuando el mundo la admiraría como a una nueva Pavlova.

Aún cuando sus padres no aceptaban la idea de verla convertida en una bailarina profesional, les agradaba verla bailar para sus amistades. Y así pasó el tiempo hasta que ella cumplió los quince años. Entonces su madre la llenó de júbilo al anunciarle que iban a embar-



carse con rumbo a Europa. Primero visitarían el pueblo de Asunsola, cuna de sus antepasados. Una vez a bordo, y a pesar de la vigilancia materna, Dolores encontró medio de echar miradas solapadas

a un joven oficial, alto, moreno, de blanco uniforme, que ella estaba segura debía ser el joven dueño de algún castillo en España. Como no le era permitido conversar, tenían que expresarse por medio de elocuentes miradas, y cuando el barco entró al muelle, Dolores suspiró románticamente al ver deshecho su tierno romance. Llegaron a Asunsola, la ciudad vasca, conocieron a todos los tíos, tías y primos, asistieron a alegres fiestas, y finalmente salieron estanco de París, en un torbellino de besos, lágrimas y adioses... Encontraron a la capital de Francia bajo la nube sombría de la Gran Guerra. Pero a pesar de esto, tuvo Dolores momentos inolvidables como la noche en que fueron por vez primera a la ópera, para ver «Faust», la niña trajecada de amarillo y con zapaticos dorados...

(Lea la continuación en el próximo número).

El camino de la gloria

Relato íntimo y auténtico de la vida de Dolores del Río.

(CONTINUACION)



Dolores fue colocada en un colegio para terminar su educación; se hallaba triste por las calamidades que afligían al mundo, pero ansiaba tomar parte en la loca zarabanda de la Ciudad Encantada. Compartió con entusiasmo delante los regocijos del día del Armisticio — cuando el extraño abrazaba al extraño — todos intoxicados (o) la vana esperanza de una hermandad universal, festejando con salvaje alegría la libertad comprada con la sangre de esa juventud que dormía en los campos de Flandes, entre hileras e hileras de cruces de madera. Dolores y su madre siguieron viaje a Roma, y después de dos años regresaron a la ciudad de México.

Después de este brillante interludio, le fué difícil a Dolores acomodarse nuevamente a la vida sencilla del convento, bregar los trajes de gala por el uniforme escolar, y trezar nuevamente la cabellera sencilla y obscura, como ala de cuervo. El baile, su mayor alegría, no era prohibido, y luego se convirtió en una experta bailarina. De pronto se precisó una primera bailarina para encabezar los bailes espa-



res y una carta volcánica en que pedía le permitiera ir a verla cuanto antes.

(Lea la continuación en el próximo número).

El camino de la gloria

Relato íntimo y auténtico de la vida de Dolores del Río.

(CONTINUACION)



A su vuelta al convento, Dolores aprovechó la ocasión para decir que encontraba ultrajante que la siguieran tratando como colegiala, cuando ella se había convertido en una mujer de sociedad. El domingo siguiente logró verse con Jaime en casa de una tía, y lo mismo ocurrió al domingo subsiguiente, y cuando, ambos temerosos, hablaron a sus padres de los planes que habían hecho para el futuro, tuvieron la deliciosa sorpresa de encontrarse con que todos aprobaban este matrimonio. Menos de dos meses después, apenas el tiempo necesario para confeccionar el trousseau, se casaron en gran pompa y con asistencia de doscientos convidados. Se embarcaron para la luna de miel. Ahora que era libre, Dolores lloró al despedirse de sus padres y hermanas, pero los cuidados infinitos de Jaime para con ella, luego la hicieron olvidar y confesar a su marido que nada deseaba en el mundo fuera de lo que tenía... Viajaron por Francia e Italia y finalmente



se radicaron en una romántica casa de Madrid, donde — según reza la canción — suavemente suspira de amor, la leve guitarra. Fueron presentados a la corte, y se pidió a Dolores que bailara para los soldados heridos, en una fiesta de caridad dada por el rey y la reina. Después de dos años volvieron a Méjico.

En esta ciudad cosmopolita luego se comenzó a hablar de las recepciones ofrecidas por los del Río, de la exótica belleza de Dolores, de la sutil simpatía de Jaime, y la residencia de la pareja pronto se convirtió en el punto de reunión obligado de la joven diplomacia, como también de los pintores, escritores y cantantes. Como resultado de esta unión perfecta de ambos esposos, Dolores cedió su ambición de llegar a ser otra Pavlova, y Jaime su esperanza de convertirse en un escritor notorio. Sin embargo, la conversación estimulante de los artistas que la rodeaban despertaron en Dolores el deseo de hacer carrera, y en ese deseo estaba el comienzo de su tragedia.

(CONTINUARA)

El camino de la gloria

Relato íntimo y auténtico de la vida de Dolores del Río.

(CONTINUACION)



Dolores, que aun era una muchacha, tenía su corte como una reina, y cada palabra de alabanza removía su ambición adormecida. ¿Por qué había de gastar su vida encerrada en el marco estrecho de una mujer de sociedad? ¿Por qué no podía tener ella una carrera? En este momento crítico uno de sus tantos amigos llevó a su casa a Edwin Carwe, director de películas. Dolores nunca había pensado en la posibilidad de actuar en films, ya que esta profesión no era considerada decente para mujeres de su cultura, pero su invitado le aseguró que la fama la esperaba en Hollywood. Llena de entusiasmo corrió a darle estas noticias a Jaime. Este se manifestó dudoso, pero Dolores — obsesionada por la brillante promesa de llegar a ser famosa — insistió diciéndole que si realmente la amaba, no debía poner obstáculos. Con su modo lento, acariador y semi-jocoso, él le respondió que cuando se viera en la necesidad de levantarse a las cinco de la mañana para ir a trabajar, le pesaría el paso que



había dado. Tuvo la sorpresa de ver que sus padres aprobaban su proyecto, aun cuando toda la parentela y los amigos estaban escandalizados. Después de pensarlo, Jaime llegó a la conclusión que después de todo, no era tan mala la idea, y hasta llegó a decir que mientras ella actuara, él podía escribir.

De esta manera llegaron los del Río a Hollywood, trayendo sus sirvientes de Méjico, arrendaron una casa y entraron de lleno en la vida plena de colorido de la ciudad del cine. El primer rol de Dolores fue en «Joanna», una película en que Dorothy Mackall actuó de protagonista. Esta primera aparición de la joven mejicana originó una pequeña conmoción, y los ofrecimientos empezaron a llover de todas partes. Jaime estaba entusiasmado con la nueva vida y con el éxito de su mujer. «Serás una gran actriz, le dijo, y yo escribiré las obras que te harán famosa en el mundo entero». Pero este sueño jamás llegó a realizarse.

(CONTINUARA)

El camino de la gloria

Relato íntimo y auténtico de la vida de Dolores del Río.



Durante un año, Dolores actuó en roles secundarios, y empezaba a creer que su venida a Hollywood había sido una equivocación, cuando le dieron el papel de Charmaine en «El precio de la gloria», con Victor Mac Lagan y Edmundo Lowe. Esto la convirtió en estrella. Todos los estudios comenzaron a solicitarla; las revistas cineísticas publicaron grandes artículos sobre el extraño magnetismo de su exótica belleza, ensalzaron sus manos expresivas y las cadencias acariciadoras de su voz.

La casa de los del Río, en Hollywood se vio asaltada por la gente más interesante — y aparentemente la más interesada — de la ciudad.

La estrella se convirtió en un centro de atracción. Presentaban a Dolores en todas partes y olvidaban el incluir a su marido en la presentación. Jaime estaba orgulloso del éxito de su mujer y trataba, entretanto con gran valentía de hacerse una reputación como escritor, pero por todos lados le rechazaban sus colaboraciones. Esto hirió su sensibilidad.

Quiso entonces que Dolores abandonara su delirante carrera en pos de la fama y le acompañara a Madrid, donde habían pasado días tan



felices, o a París, o a cualquier parte, según contaba ella. Ninguno de los dos comprendía las razones que el otro le daba. Por fin un día hablaron largamente, y decidieron separarse, mientras las relaciones de ambos eran aún amistosas. Se divorciaron y Jaime se embarcó para Berlín.

En menos de dos semanas, llegó la noticia del fallecimiento de Jaime a consecuencia de un embalamiento de la sangre. Dolores quedó sumida en un profundo dolor. Considerándose culpable se retiró en su casa y escribió a su madre pidiéndole que fuera a verla, lo que la buena señora hizo en el acto.

Después de algún tiempo la estrella comprendió que su salvación estaba en el trabajo — trabajar, trabajar — así es que volvió a los estudios. La soledad le resultó espantosa. Decidió entregarse de lleno a la alegre farándula que la rodeaba.

Se la vio ir a menudo al teatro, a las premiéras, y a varios lugares de diversión, pero siempre con diferentes acompañantes.

A pesar de todo, no logró tranquilizar su espíritu.

(Continuará).

EL CAMINO DE LA GLORIA

RELATO ÍNTIMO Y AUTÉNTICO DE LA VIDA DE DOLORES DEL RÍO.



La facultad de Dolores de olvidar su propia personalidad, mientras interpreta un rol, le sirvió de mucho en estas circunstancias, ya que el olvido era lo único que le podía traer la felicidad. Vivía con los nervios tensos como cuerdas de violín.

Una de sus mejores interpretaciones fue la de «Evangelina», la heroína del poema de Longfellow. Además filmó «La bailarina roja de Moscú», «Resurrección» de Tolstói, y «Los amores de Carmen». En medio de los días que pasaban volando vivió a un hombre que le recordó de una manera extraña al joven y hermoso oficial que conoció a bordo durante su primer viaje a España. Dolores se hallaba filmando «Ramona» — la magnífica historia de Helen Hunt Jackson sobre los trágicos amores de un indio por una joven blanca —, cuando conoció a Cedric Gibbons, que ya era considerado como un director artístico de fama. Antes que los murmuradores de profesión tuvieran tiempo de inventar algún chisme, Dolores y Cedric se casaron y zarparon para Hawái en viaje de luna de miel... La estrella creyó que con eso terminaba la



pesadilla de esos últimos años. Se hicieron planes para el arreglo de la futura casa de la feliz pareja; la situaron en el Cañón de Santa Mónica. Un mes después — cuando recién comenzaba a filmar «La paloma» —, Dolores cayó gravemente enferma. Le sobrevino una depresión nerviosa. Durante largos meses permaneció la mayor parte de su tiempo sentada mirando al mar, y sin que nada ni aun los cuidados solícitos de su marido y de su madre, lograra interesarla. Poco a poco, sin embargo, fué recuperando la salud y con ella un nuevo interés por la vida. Una nueva y sana alegría la posesionó por completo... Ella sabía que era a Cedric a quien le debía el poder mirar las cosas de distinta manera — una sensación de tranquilidad, de tolerancia, una actitud benévola e indiferente, y un cariño verdadero por el sol, el viento y toda la ruda naturaleza. Cedric dijo que debían tener una mascota, y le trajo un perrito blanco, lanudo, lindo a fuerza de ser feo. — (CONTINUARA).

EL CAMINO DE LA GLORIA

RELATO INTIMO Y AUTENTICO DE LA VIDA DE DOLORES DEL RIO.



Nunca el mundo le pareció tan hermoso a Dolores como a raíz de su enfermedad. Ella y su marido salían continuamente a excursión a las montañas, como un par de colegiales. El jardín de la casa era perfecto, la biblioteca muy frecuentada por ambos, y los domingos convidaban a sus amistades para jugar tennis, nadar, hacer un poco de música o charlar un rato. Dolores, radiante una vez más, sana física y mentalmente, se reía ahora de cosas que en el pasado la habrían atormentado. Cuando se apasionaba demasiado por cualquier cosa, Cedric le decía: "Modere sus arrebatos, Marquesa".

Un día Cedric y Dolores se estaban bañando en la piscina situada al lado del tennis, cuando se les acercó una muchacha joven y rubia trajeada de la manera más sencilla y usando zapatos con tacones bajos, acompañada por un joven, quien pidió tímidamente permiso para jugar tennis. Dolores se encontró cara a cara



con su idolo, Greta Garbo. Ella sabe ahora que su vecina no es persona misteriosa, y de genio imposible, pero sí, una muchacha modesta, y con gran talento. A continuación Dolores filmó "Ave del paraiso" con Joel Mac-Rea. La compañía fué a Hawai a filmar las escenas de este film. Aun cuando el talento y emotividad de Dolores hicieron del rol de la muchacha nativa algo vivido y movido, la artista echó tanto de menos su casa, que se dió cuenta que el filmar películas no era ya lo que más le interesaba en el mundo. Decidió que de ahí en adelante tuviera o no que trabajar, se quedaría en su casa y también que tampoco aceptaría papeles en que tuviera que usar trajes de campesina o cosas por estilo.

Dolores confiesa que le encantan los lindos trajes y que es sumamente extravagante. La película "La paloma" — interrumpida por su enfermedad —, recibió un nuevo título y fué completamente rehécha. — (Continuará).

EL CAMINO DE LA GLORIA

RELATO INTIMO Y AUTENTICO DE LA VIDA DE DOLORES DEL RIO.



"La paloma" se convirtió en "La muchacha de Río" y Dolores la protagonizó con Norma Foster. A pesar de las alabanzas que ha recibido por su trabajo en los films que ya hemos citado, ella no ceja en su determinación de pedir roles más complicados. Dice que es una joven muy moderna, y como prueba de ello saca a relucir el éxito que corona su carrera y a la vez su vida matrimonial. Es siempre sumamente cuidadosa de su persona y de su indumentaria; ella misma dibuja la mayoría de sus trajes. Tranquila, graciosa, achouillada, pequeña de estatura, Dolores la del pelo como ala de cuervo y de ojos luminosos, mide cinco pies y tres pulgadas y media.

Los regimenes alimenticios no le interesan, porque nunca pasa de los cincuenta y ocho kilos. Cuando conversa con alguien tiene el talento de hacerle creer a su interlocutor que es la persona más importante del mundo. Paso una semana en Nueva York y a pesar del poco tiempo disponible encontró modo de hablar por



radio con sus admiradores y, naturalmente llegaron miles de cartas de todas partes. De Nueva York ella y su marido se embarcaron para Europa, despedidos por los buenos deseos de la prensa y de todos los que ha cautivado con "charme".

Seis semanas después, de vuelta a Hollywood, comenzó a filmar "Volando a Río". Esta película presenta a Gene Raymond como un bazarero director de orquesta que se suamora de Dolores — la lleva en aeroplano a Río —, perdiéndose y aterrizando en camino, en medio de una isla. Ginger Rogers y Fred Astaire contribuyen a la alegría general y Raúl Roulien canta "Orquídeas a la luz de la luna". Todos tanto durante la filmación de la película como fuera de ella se divertieron mucho. Al terminar el trabajo Dolores y Cedric se embarcaron para una de esas famosas excursiones de pesca y caza.

EL CAMINO DE LA GLORIA

RELATO INTIMO Y AUTENTICO DE LA VIDA DE DOLORES DEL RIO.



A Dolores le agradó su rol en "Wonder Bar". Protagonizó a Inez, una tempestuosa ballarina española, teniendo como partenaire a Ricardo Cortez, que hacía de enamorado dominador e infiel y a quien finalmente ella le da su merecido. Es cierto que el papel de la actriz estaba lleno de posibilidades dramáticas y según pensó Dolores esto le daría ocasión de demostrar una nueva faz de su talento que la colocaría más cerca de sus estrellas preferidas, porque Dolores es tan entusiasta del cine como todas las muchachas que van a verla. En su penúltimo trabajo el camarero de Dolores y el de Katherine Hepburn eran vecinos, y el dinamismo y el temperamento devastador de esa estrella, le revolucionaron por completo ideas sobre su modo de actuar.

Además "Wonder Bar" le entusiasmó, porque le dio la primera oportunidad para filmar con el ya antiguo maestro tan exageradamente sentimental, Al Jolson, padre del "Mummy Song".

En la película éste es el dueño de un club nocturno de París, donde



se desarrollan todas las escenas, y a la vez el rival de Cortez en lo que se refiere a Dolores. Dick Powell contribuyó con canciones lánguidas. Dolores se entusiasmó con su trabajo, y no dejó de felicitarle por su lema: "Moderación sobre todas las cosas".

Si Dolores está un poco cansada al caer la tarde, es de un cansancio feliz. Ella y su marido se van en auto camino a la casa escondida entre los árboles, dejando atrás el trabajo y todo lo que se relaciona con él. Algunas veces ella llama a su casa "La Verde mansion", recordando, sin duda, la novela que tanto han leído ambos, y que probablemente ella filmará algún día.

A su llegada Michael les da la bienvenida tan hermosamente como siempre, pero revestido ahora de una nueva dignidad. Tiene su silla especial en la mesa, y una diminuta cama de plata, desde donde ladra a sus amos protestando por la hora en que lo mandan a acostarse.— (Termina en el próximo número).

EL CAMINO DE LA GLORIA

RELATO INTIMO Y AUTENTICO DE LA VIDA DE DOLORES DEL RIO.



A continuación, Dolores filmó "Madame Du Barry", la chispeante favorita del Rey Luis XV de Francia, un rol que hicieron famoso en la escena y en la pantalla. Mrs. Leslie Carter y Pola Negri, respectivamente. Gracias a los trajes espectaculares, Dolores ha dado esta vez no sólo la medida de su talento histriónico, sino también una realización plástica maravillosa, gracias a la belleza de su cara y de su figura. Tuvo la idea original y única de hacerse pegar diamantes sobre los lunares de la mejilla izquierda. Y como se adapta a su temperamento, interpretó siempre dentro de una nota hasta el humor toronado de la seductora marquesa.

Aquí vemos a Madame du Barry rodeada de los peluqueros, costureros, vendedores de perlas, joyas y encajes más afamados de París. En otra escena la vemos sacando de quicio maliciosamente a su real amante. Dolores se divirtió enormemente filmando esta película: con el mismo espíritu de alegría piensa trabajar en su próximo papel — el de una joven china de antigua



y honorable ascendencia, aun cuando es mestiza. Como las escenas tienen que ser tomadas en Shanghai, Dolores y su marido tienen el propósito de pasar las próximas vacaciones en el Oriente, que es la única parte del mundo que ella todavía no conoce. Si estuvieran ustedes hablando con Dolores del Río, en lugar de leer algo sobre ella, los ojos de la actriz mirarían fija y sinceramente los suyos. Si pudieran arrojarse en algunas de las poltronas de la biblioteca de "La Verde Mansion" de los esposos Gibbons se darían cuenta inmediatamente del ambiente de camaradería que flota en esa casa. Verían cómo ambos se interesan por cualquier cosa que valga la pena. Habría careajadas, discusiones. Michael asentiría gravemente moviendo la cabeza. Son brillantes, jóvenes y modernos — Dolores y Cedric — y a la vez un matrimonio corriente, feliz y muy apegado a su hogar.

EDWARD ROBINSON

Referencias bibliográficas

DE LOS REYES, Aurelio. *Dolores del Río*. México: Condumex, 1996.

HERSHFIELD, Joanne. *The invention of Dolores del Río*. Minneapolis: University of Minnesota, 2000.

RAMÓN, David. *Dolores del Río*. México: Clío, 1997, 3 vols.

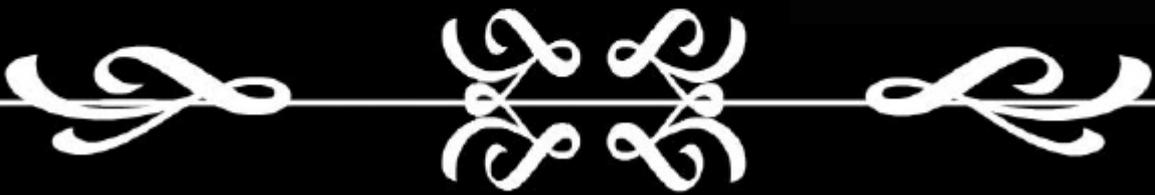
Para citar este artículo:

MIQUEL, Ángel, "Una biografía ilustrada de Dolores del Río en la revista chilena *Ecran* (1934)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 357-367. Disponible en: < <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/151>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Ángel Miquel** estudió Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y es profesor-investigador en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Se especializa en el estudio de la cultura mexicana de la primera mitad del siglo veinte. Entre sus libros se encuentran biografías de cineastas del periodo silente y ensayos acerca de las relaciones entre cine y literatura. Sus libros más recientes son *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México 1910-1916* (Filmoteca de la UNAM, 2013), *Entrecruzamientos. Cine, historia y literatura 1910-1960* (Ficticia Editorial y UAEM, 2015) y *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948* (Filmoteca de la UNAM, 2016). E-mail: miquel@uaem.mx.



RESEÑAS



Sobre Navitski, Rielle. *Public Spectacles of Violence. Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil*

Durham: Duke University Press, 2017, 344 pp., ISBN 978-0-8223-6975-2

Andrea Cuarterolo*

El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directivas que en el cine se harán más precisas e imperiosas, ya que la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes¹



**PUBLIC
SPECTACLES OF
VIOLENCE**

*Sensational Cinema and Journalism in
Early Twentieth-Century Mexico and Brazil*

RIELLE NAVITSKI

Esta frase de Walter Benjamin, publicada por primera vez en 1936 en su pionero ensayo “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” da cuenta de una temprana preocupación por uno de los aspectos fundamentales del cine temprano: el de sus fuertes relaciones con el contexto cultural e intermedial en el que el nuevo medio se insertó. Este eje de análisis, sistemáticamente desatendido por la historiografía clásica, fue rescatado en los ’80 por una nueva generación de historiadores –surgida a partir del, ya mítico, congreso de Brighton de 1978– que puso en evidencia la creciente imposibilidad de abordar al “cine de los primeros tiempos” separadamente de la más amplia y representativa cultura visual de su época. En el campo de los estudios sobre el temprano cine latinoamericano, por décadas centrado en un enfoque nacionalista que tendió a concentrarse en el análisis textual de los escasos films sobrevivientes, este eje intermedial está recién comenzando a ser explorado. En ese sentido, el libro de Rielle Navitski *Public Spectacles of Violence. Sensational Cinema and Journalism in*

¹ BENJAMIN, Walter “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936 (traducción española: “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 31-32).

Early Twentieth-Century Mexico and Brazil –producto de su investigación doctoral llevada a cabo en la Universidad de California, Berkeley– viene a llenar un importante vacío, sobre todo en lo que respecta a las fundamentales relaciones del cine con la prensa popular de fines del siglo XIX y principios del XX. Centrándose en los casos específicos de Brasil y México, los dos países más industrializados de América Latina en ese período, la autora analiza el temprano cine sensacionalista local a través de sus vínculos con la cultura impresa de su época para examinar cómo estas formas visuales abordaron experiencias de la modernidad y nuevos aspectos de la vida pública que estaban siendo moldeados por una violencia generalizada. Navitski admite que si por un lado este abordaje intertextual tuvo el objetivo de explorar las íntimas relaciones que unieron a estos medios en las primeras décadas del siglo, también constituyó un intento por paliar la funesta tasa de supervivencia de los tempranos films regionales. "En lugar de recuperar películas perdidas como evidencia de un cine nacional que se afirma contra el predominio del cine importado (particularmente Hollywood), este estudio analiza los cines sensacionalistas de principios del siglo XX en México y Brasil, a través de sus intertextos en la cultura impresa y el entretenimiento popular, examinando horizontes locales de recepción y producción junto con afinidades regionales e intercambios internacionales".² En este sentido, *Public Spectacles of Violence* pone en evidencia las infinitas posibilidades de estudio que abre este abordaje intermedial en una región irremediamente diezmada por la pérdida de más de un 90 por ciento de su patrimonio fílmico silente.

Alejándose de gran parte de los estudios críticos recientes sobre el impacto del cine y la fotografía en México y Brasil, que han tendido a centrarse en la producción

² "Rather than recuperating lost films as evidence of a national cinema that asserts itself against the dominance of imported film (particularly Hollywood), this study reads the sensational cinemas of early twentieth century Mexico and Brazil, through their intertexts in print culture and popular entertainment, examining local horizons of film reception and production alongside region-wide affinities and international exchanges" NAVITSKI, Rielle. *Public Spectacles of Violence. Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil*. Durham: Duke University Press, 2017, p. 9, traducción de la autora.

literaria y la escritura modernista, la autora se sumerge en las profundas aguas del entretenimiento de masas para bucear en reportajes policiales gráficos, folletines por entrega, revistas ilustradas y películas seriales. El rescate y la puesta en diálogo de esta rica y atractiva cultura popular es, sin duda, uno de los aspectos más novedosos del libro.

El abordaje intertextual también le resulta a la autora extremadamente operativo para encarar otra de las principales características que definieron al cine de los inicios del siglo XX: su inherente hibridez. A medio camino entre la ficción y la no-ficción, entre la narración y las atracciones, los primeros films sensacionalistas combinaban componentes del lenguaje narrativo con elementos documentales e ingredientes espectaculares que ya estaban presentes en la cultura impresa de la época. Navitski identifica dos modalidades fílmicas principales para representar la violencia en estas películas pioneras. La primera de ellas, a la que denomina “actualidades violentas”, se desarrolló entre la primera década del siglo XX y fines de los años ‘20 y consistía en la reproducción o reconstrucción de sucesos reales, incorporando prácticas de producción que combinaban escenas teatralizadas con elementos documentales, como tomas en las locaciones reales o participaciones de los verdaderos protagonistas del evento. El ejemplo más paradigmático de esta primera modalidad es, quizás, *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919), un film serial que se convirtió en uno de los principales éxitos de público del temprano cine mexicano y al que la autora le dedica uno de los más fascinantes capítulos del libro. La segunda modalidad propuesta por Navitski, desarrollada entre fines de la década de 1910 y principios de la del 20, se denomina “ficciones sensacionalistas” y ofrecía al público espectáculos de muerte, catástrofes y violencia enteramente ficcionales. Retomando los modelos narrativos del cine foráneo, estos films representaban sucesos violentos de carácter local en escenarios también locales como en el caso de la popular película brasileña *Os mistérios do Rio de Janeiro* o *A quadrilha do esqueleto* (Eduardo Arouca and Carlos Comelli, 1917). Las articulaciones entre convenciones documentales y ficcionales presentes en ambas modalidades representativas

muestran, según Navitski, “el proceso mediante el cuál los códigos filmicos internacionalmente dominantes fueron reformulados en las representaciones de las modernidades locales”.³

En estrecho diálogo con el trabajo de autores como Guy Debord,⁴ Miriam Hansen⁵ y Vanessa Schwartz⁶, la sugerente hipótesis propuesta por Navitski sostiene que las diversas manifestaciones de la violencia urbana, espectacularizadas a través de estas nuevas formas visuales, ponían en evidencia los costos de la modernización, implícitamente colocando a estos países en el contexto de la modernidad global. Como afirma la autora, “el periodismo amarillista importado, la literatura y el cine forjaron fuertes asociaciones entre la criminalidad y las metrópolis industrializadas, y los periodistas locales, paradójicamente, interpretaron los incidentes violentos como marcas de la modernidad”.⁷

El libro se divide en dos partes. La primera está dedicada a México y abarca un período profundamente marcado por la violencia que va desde el Porfiriato hasta la etapa de la post-revolución, para analizar la producción y recepción de los primeros géneros sensacionalistas y sus intertextos impresos así como sus intersecciones con los procesos de modernización locales y la cultura popular internacional. La segunda parte se concentra en Brasil, entre 1906 y 1930, para estudiar las aproximaciones locales y regionales al cine sensacionalista, primero en la prensa ilustrada, el teatro y el primer cine narrativo en el cambio de siglo; luego en los films seriales europeos y norteamericanos de fines de la década de 1910 y sus epígonos locales y, finalmente, en

³“(…) the process by which internationally dominant cinematic codes were reformulated in the staging of local modernities.”, NAVITSKI, *op. cit.*, p. 7, traducción de la autora.

⁴ DEBORD, Guy. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black and Red, 1983.

⁵ HANSEN, Miriam. “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”. En: *Modernism/Modernity*, vol. 6, n. 2, abril de 1999, pp. 59-77.

⁶ SCHWARTZ, Vanessa. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de Siècle Paris*. Berkeley: University of California Press, 1999.

⁷ “Imported forms of yellow journalism, literature and film forged strong associations between criminality and industrialized metropolis, and local journalists paradoxically hailed violent incidents as markers of modernity”. NAVITSKI, *op. cit.*, p. 12, traducción de la autora.

los melodramas de aventura realizados por cineastas semi-amateurs fuera de las grandes ciudades de Rio y San Pablo en los años '20. Si bien ambas partes podrían leerse de forma independiente, uno de los principales aciertos del libro es la forma en que la autora logra articular las trayectorias paralelas en la cultura visual de estos países, sobre todo si tomamos en cuenta las marcadas diferencias en sus devenires históricos e incluso los desfases cronológicos en el desarrollo del cine narrativo en ambas regiones.

Con una minuciosa e impresionante investigación de archivo, un enfoque innovador y hasta ahora poco transitado en la región y una prosa a la vez reflexiva y amena, *Public Spectacles of Violence* es una fascinante travesía por el entretenimiento popular en los inicios del siglo XX en Latinoamérica, que sin dudas, se convertirá en un referente ineludible para todos aquellos interesados en estudiar las diferentes manifestaciones de la cultura visual de masas en nuestra región durante este temprano período.

Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, Walter “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936 (traducción española: “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989)
- DEBORD, Guy. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black and Red, 1983.
- HANSEN, Miriam. “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”. En: *Modernism/Modernity*, vol. 6, n. 2, abril de 1999, pp. 59-77.
- NAVITSKI, Rielle. *Public Spectacles of Violence. Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil*. Durham: Duke University Press, 2017.

SCHWARTZ, Vanessa. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de Siècle Paris*. Berkeley: University of California Press, 1999.

Fecha de recepción: 10 de agosto de 2018

Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2018

Para citar esta reseña:

CUARTEROLO, Andrea. "Sobre Navitski, Rielle. *Public Spectacles of Violence. Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil*", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 368-373. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/211>> [Acceso dd.mm.aaaa].

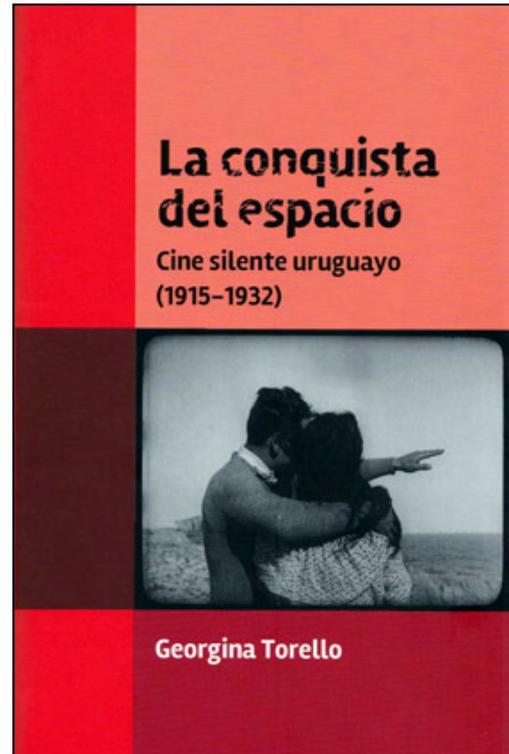
* **Andrea Cuarterolo** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y como docente en la Universidad de las Artes. Se especializa en el estudio del cine silente y la fotografía en Argentina y Latinoamérica y es autora del libro *De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840-1933* (CdF Ediciones, 2013) y co-editora de los volúmenes *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (Imago Mundi/Cinemateca Nacional de México, 2017) y *Diez miradas sobre el cine y audiovisual* (Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2018). Desde 2016 co-dirige el Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE). Es directora, junto a Georgina Torello, de la revista *Vivomatografías* y co-directora del Festival de Cine de la Latin American Studies Association (LASA). E-mail: acuarterolo@gmail.com.

Sobre Torello, Georgina. *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*

Montevideo: Yaugurú, 2018, 276 pp., ISBN 978-9974-890-27-5

Jorge Sala*

Hace un tiempo que los especialistas en el cine temprano empezaron a formular una triste advertencia: llegaría un momento en que cesarían los descubrimientos accidentales de películas en el Rastro (o, para acercar al lector al objeto de esta reseña, en la feria Tristán Narvaja). O también, como señaló André Gaudreault hace más de veinticinco años, “llegará un día, no muy lejano, en que todas las filmotecas del mundo habrán acabado de pasear por su jardín, hasta el punto de que ninguna de ellas tendrá secretos que develar”.¹ Me permito contradecir a uno de los *pater familias* de los estudios sobre el tema: en América Latina la aparición de fuentes, en algunos casos verdaderas resurrecciones, no ha terminado. Todo lo contrario: la puesta en valor y disponibilidad de las películas y de otros documentos viene suscitando en los últimos tiempos un renovado interés. Por otro lado, estos hallazgos se superponen a una situación mucho menos celebratoria: quienes se dedican a este campo todavía deben bregar con la burocracia y con los manejos discrecionales de ciertos archivos y cinematecas. Sin querer entrar en discusiones complejas que demandarían una mayor extensión, indudablemente en la región el crecimiento material (en esto hay que darle la razón a Gaudreault) vino acompañado de un fortalecimiento conceptual cuyo corolario más visible es la producción de un floreciente conjunto de especialistas provenientes de la academia. Siguiendo la feliz expresión de Andrea Cuarterolo, el



¹ GAUDREULT, André. “Por una reconstrucción del desarrollo de las ‘formas artísticas’ del cine”. En: *Archivos de la filmoteca*, n. 13, 1992, pág. 31.

contexto actual nos sitúa ante un vigoroso “Brighton latinoamericano”² que, a cuatro décadas de aquel celebrado congreso de 1978, demuestra que en estos países hay todavía mucho por explorar. En este sentido, la publicación de *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)* de Georgina Torello funda un nuevo capítulo dentro de un grupo mayor de obras con las cuales dialoga abiertamente, al tiempo que alza una voz específica, singular.

El eje vertebrador del libro es la noción de territorio, de mapa. Torello no solo se propone cartografiar la producción inicial de su país, sino que en su mismo recorrido el problema espacial revela dos preocupaciones centrales: ¿de qué manera el cine silente uruguayo (re)presentó el propio territorio concebido como rasgo diferencial? y, en segundo lugar, ¿a partir de qué estrategias las películas vernáculas se hicieron un *lugar*, es decir, ocuparon una parcela simbólica dentro de una cartelera y de unos discursos dominados por las producciones foráneas? El espacio, entonces, como artefacto a construir visualmente y, simultáneamente, como zona de disputas, de negociaciones e interferencias entre lo propio y lo ajeno. Pero, además, como la propia autora reconoce desde el prólogo, la alusión topográfica inscripta desde el título mismo conlleva un sesgo autorreferencial, en tanto implica ganar un terreno “en la memoria colectiva y en la academia. Reivindica un campo delegado (por omisión) a la labor ensayística, al repertorio de pistas vagas, de datos raramente verificados”.³

Vale la pena detenerse un instante en esta frase debido a su potencia política. Las palabras condensan un programa que torna explícito su carácter confrontativo frente a un estado de situación. *La conquista del espacio* parte de la necesidad de otorgar visibilidad a las primeras experiencias de cine uruguayo (concretadas o no) de

² CUARTEROLO, Andrea. “El archivo en la época de su reproductibilidad técnica. Recursos digitales para el estudio del cine silente latinoamericano”. En: *Vivomatografías Revista de Estudios sobre Precine y cine Silente en Latinoamérica*, n. 3, 2017, p. 420. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/143>> [Acceso: diciembre de 2018]

³ TORELLO, Georgina. *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Yaugurú, 2018, p. 29.

manera sistemática. A su vez, esa prerrogativa no consiste en una simple enumeración de datos, sino en ir más allá, revisando ciertos acuerdos, reconstruyendo tramas asociativas y tomas de posición de sus artífices o de sus receptores críticos. Torello entiende para ello que la única forma de sortear la imprecisión de los datos se alcanza mediante un exhaustivo trabajo de archivo, de lectura de documentos sin desmerecer su procedencia, ya que estos cubren un arco que va desde artículos en la prensa, a notas de color en las revistas de sociedad o a caricaturas y fotografías.

El análisis pormenorizado de fuentes secundarias establece un punto de coincidencia con la mayor parte de las investigaciones contemporáneas dedicadas al cine temprano, sobre todo aquellas realizadas en terreno propio. Pero en este caso funciona, además, como un vector metodológico primordial en el contexto de un país con un acotado número de películas conservadas y, más aún, con una considerable cantidad de proyectos truncos. El texto hace de esta falencia una virtud empleando para ello el método arqueológico-intertextual en el que los documentos devienen huellas (en el sentido que le da Carlo Ginzburg al término) que posibilitan la emergencia de discursos que hasta ahora no habían sido tomados en cuenta.⁴ El énfasis en lo intertextual determina que, más que una historia del cine silente en sentido estricto, el libro se desprenda del corset disciplinar para recomponer ciertas lógicas del pensamiento epocal, incorporando perspectivas de clase e ideológicas y, no menos importante, para poner en diálogo a su propio objeto en sintonía con otros fenómenos contemporáneos de la literatura, las artes visuales y otras expresiones culturales.

Uno de los tópicos más zarandeados dentro de la historiografía tradicional sobre el cine temprano estuvo asociado al imperativo de hallar puntos de origen. En los textos clásicos, la fuerza de lo que ocurrió por primera vez adquiere un valor superlativo en la medida en que habilita la construcción de marcas de reconocimiento preclaras

⁴ GINZBURG, Carlo. *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

dentro de un camino en muchos sentidos incierto. La primera proyección (dividiendo a lumierófilos de edisonianos), el primer travelling, la ficción inaugural —y un largo etcétera— constituyen enclaves a partir de los cuales las investigaciones tendieron a edificar unas genealogías improbables de las que se sirvieron para justificar el devenir de los acontecimientos. En su libro, Georgina Torello desmonta este paradigma propio de los esquemas enciclopedistas. No solo por descreer del hecho de que lo primigenio implique una suerte de quintaesencia, sino más profundamente porque su ensayo pone en evidencia que, en cinematografías periféricas como la uruguaya, pautadas por lo no sistemático, por lo espasmódico, el *tempo* dominante es el de un continuo —y paradójico— volver a comenzar. Ya sea por la imposibilidad de consecución de proyectos, por configurar estrategias publicitarias o bien por la inestabilidad estructural de un campo con dificultades en su consolidación, la historia reconstruida en esta investigación está siempre marcando su carácter iniciático y, por ende, exhibiendo su propia fragilidad.

El primer capítulo se encarga justamente de la dialéctica existente entre la voluntad de formulación de un programa cinematográfico nacional y la dificultad de su concreción en diversos proyectos inacabados. 1915 se recorta como un momento central en las discusiones por la conformación de un campo cinematográfico vernáculo amparado desde el Estado. El análisis de dos filmes hoy perdidos estrenados ese año —*Transmisión del mando presidencial y gran mitin pro Batlle-Viera y la visita de Lauro Müller*— demarca la importancia del uso del cine en la conformación de un campo simbólico distintivo por parte de los sectores gobernantes. En ambos casos, la representación del espacio asume un rol protagónico y el cine es entendido como el medio más capacitado para ensalzar la unidad nacional alcanzada por un partido y, asimismo, la consolidación de una tan ansiada modernidad. El centro del capítulo, no obstante, lo ocupa el estudio de *Artigas* (1915) inaugurando la andanada de proyectos destinados a lo que Torello caracteriza como una “esterilidad ejecutante”. Si los festejos del centenario implicaron para los países de la región una puesta a punto de escenificaciones de la historia nacional, los debates en torno al desarrollo de esta ficción permiten trazar coordenadas que identifican tanto el papel fundamental del

patriciado femenino a la cabeza de esas empresas y su correlato con las posiciones intelectuales dominantes.

El lugar determinante de las mujeres provenientes de la elite uruguaya reaparece en los apartados restantes, demarcando una suerte de característica específica dentro de los programas fílmicos del país. Más allá del dato fáctico, el énfasis analítico acerca del lugar asignado a las mujeres a ambos lados de la cámara conecta a este libro con otros trabajos anteriores de la autora.⁵ Sin ocupar un primer plano, la preocupación por lo femenino subyace como constante a lo largo del libro, componiendo una subtrama que corre en paralelo a la central. Hay en esta inquietud por desentrañar los modos de representación de las mujeres otro rasgo singular que distingue a *La conquista del espacio* de otras pesquisas contemporáneas del Brighton latinoamericano, mayoritariamente encaminadas en otras direcciones.⁶

En el segundo capítulo la mirada se detiene sobre una práctica singular de mixturación entre lo nacional y lo extranjero llevada a cabo por las damas de sociedad: la inclusión de imágenes fijas de temática local en los programas de proyección de películas foráneas. Como una estrategia de auto-representación hedonista, pero también concebida en tanto que instrumento de divulgación de sus actividades de beneficencia, las imágenes exponen con vehemencia el impulso intermedial del primer cine en el que “el criterio definitorio de los espectáculos no tenía que ver tanto con los soportes (celuloide, vidrio o papel), sino con los teatros

⁵ Particularmente me refiero a su conocido ensayo “Con el demonio en el cuerpo: la mujer en el cine mudo italiano (1913-1920)”. En: *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n. 23, 2006, pp. 7-19. El análisis de los itinerarios dramáticos y figurales de Nela y Clarisa, dos de los personajes de *Almas de la costa* (Juan A. Borges, 1924) desarrollados en el cuarto capítulo brindan pruebas fehacientes de la continuidad del interés por explorar esas temáticas.

⁶ Entre las excepciones pueden citarse los trabajos de CORRÊA DE ARAÚJO, Luciana. “Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro”. En: Holanda, Karla e Marina Tedesco (org.). *Feminino e Plural. Mulheres no cinema brasileiro*. São Paulo: Papirus, 2017; PESSOA, Ana. *Carmen Santos. O cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002 y WOOD, David M.J. “Erotismo, moralismo y transgresión sexual en tres películas mudas latinoamericanas”. En: Miquel, Ángel (coord.). *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos 1900-1960*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2009, p. 33-58.

elegidos, la sala oscura, los ritos involucrados en la asistencia”.⁷ Asumiendo la forma de un álbum capaz de compendiar rostros, costumbres y prerrogativas de clase, las proyecciones de linterna mágica sitúan el impulso de conquista del espacio en un nuevo territorio que cobrará nuevas dimensiones en las primeras ficciones autóctonas.

El tercer capítulo se detiene en estas películas. Vistas en conjunto, *Pervanche* (León Ibáñez Saavedra, 1920), *Una niña parisiense en Montevideo* (Georges M. de Neuville, 1924) y *Del pingo al volante* (Robert Kouri, 1929) —la única sobreviviente—, establecen distintas entonaciones sobre el problema de la representación de lo local en su tensión y negociación con los modelos foráneos. La investigación demuestra el modo en que la elite se valió de la “topofilia” (tanto en términos narrativos como iconográficos) para declinar diversas formas de configuración de un ideario oscilante entre el nacionalismo y las ansias cosmopolitas. *Pervanche* diseña un camuflaje que apunta a probar que la Montevideo moderna no solo se parece a Europa sino que puede confundirse con ella; sin abandonar del todo este terreno, las restantes se articulan sobre una exhibición de las virtudes del paisaje local y, fundamentalmente, de la ciudad moderna que, no obstante, como en *Del pingo al volante*, no desconoce que la riqueza del país se sustenta en el desarrollo de los grandes latifundios.

Mientras los filmes y experiencias intermediales de los tres primeros tramos del libro se enfocan en una (auto)configuración de las clases dominantes, la última sección se dirige en la dirección opuesta. El capítulo cuarto está dedicado a aquellas películas que dieron cabida a la figuración visual de los pobres y, en consecuencia, a los mecanismos de construcción de esos espacios ajenos a la opulencia modernizadora. Si en la mayor parte de las películas los marginados aparecieron exclusivamente como objetos pasivos de la beneficencia de los poderosos, las últimas películas estudiadas toman lugar en los arrabales, en las periferias de la ciudad o directamente en los pueblos del interior. El fortalecimiento del registro naturalista, el subtexto higienista en *Almas de la costa* y la conversión de una noticia de la crónica roja en un

⁷ TORELLO, Georgina, *op. cit.*, p. 84.

mito fundante de la identidad nacional —*El pequeño héroe del Arroyo del Oro* (Carlos Alonso, 1932)— coadyuvan a la mostración de ese territorio-otro que, sin embargo, está siempre en relación con ese horizonte de bienestar representado por los espacios de las elites. Y con su presencia en escena se completa el mapa del cine uruguayo de esos años.

Algunos párrafos atrás criticaba la imperiosa búsqueda de puntos de origen efectuada por la historiografía tradicional. Aunque pueda parecer contradictorio, es necesario afirmar que *La conquista del espacio* es, sin lugar a duda, el *primer* libro en dedicarse al cine silente uruguayo sin pensarlo como un prolegómeno de otra cosa o como un objeto con escaso interés. La trama de relaciones reconstruida en esta investigación señera habla no solo de cine sino de la cultura (de un modo de administrarla) y del poder (o de un modo de conjugarlo visualmente). Pero lo primigenio no implica necesariamente un punto de llegada. Hay todavía sendas por examinar, mapas por construir. La feria Tristán Narvaja quizás pueda legarnos — para contradecir, una vez más, a André Gaudreault— gestos exacerbados de muchachos en filmaciones amateurs; o las cinematecas quizás develen las filmaciones en color de escenas documentales sobre la construcción de un banco de plaza. Y allí estará Georgina Torello para leerlas.

Referencias bibliográficas

- CORRÊA DE ARAÚJO, Luciana. “Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro”. En: Holanda, Karla e Marina Tedesco (org.). *Feminino e Plural. Mulheres no cinema brasileiro*. São Paulo: Papirus, 2017.
- CUARTEROLO, Andrea. “El archivo en la época de su reproductibilidad técnica. Recursos digitales para el estudio del cine silente latinoamericano”. En: *Vivomatografías Revista de Estudios sobre Precine y cine Silente en Latinoamérica*, n. 3, 2017, pp. 416-447. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/143>> [Acceso: diciembre de 2018]

- GAUDREAU, André. “Por una reconstrucción del desarrollo de las ‘formas artísticas’ del cine”. En: *Archivos de la filmoteca*, n. 13, 1992, pp. 30-44.
- GINZBURG, Carlo. *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- PESSOA, Ana: *Carmen Santos. O cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- TORELLO, Georgina. *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*, Montevideo: Yaugurú, 2018
- _____. “Con el demonio en el cuerpo: la mujer en el cine mudo italiano (1913-1920)”. En: *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n. 23, 2006, pp. 7-19.
- WOOD, David: “Erotismo, moralismo y transgresión sexual en tres películas mudas latinoamericanas”. En: Miquel, Ángel (coord.) *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos 1900-1960*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2009, pp. 33-58.

Fecha de recepción: 1 de diciembre de 2018

Fecha de aceptación: 18 de diciembre de 2018

Para citar esta reseña:

SALA, Jorge. “Sobre Torello, Georgina. *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 374-381. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/205>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Jorge Sala** es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Jefe de Trabajos Prácticos (Regular) de las materias Historia del Cine Universal (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) y Estudios Curatoriales I (Introducción a la curaduría) (Área Transdepartamental de Crítica de Artes, UNA). Sus investigaciones están centradas en los intercambios teatrales y cinematográficos, actualmente enfocados en los procesos posdictatoriales argentinos (1984-1994) gracias a una beca posdoctoral otorgada por el CONICET. Co-autor de los dos volúmenes de *Una historia del cine político y social en argentina. Formas, estilos y registros* (2009, 2011, Nueva Librería). Primer Premio en el III Concurso de ensayos cinematográficos «Domingo Di Núbila» organizado por el Festival Internacional de Mar del Plata y ASAECA. E-mail: jorgesala82@hotmail.com.

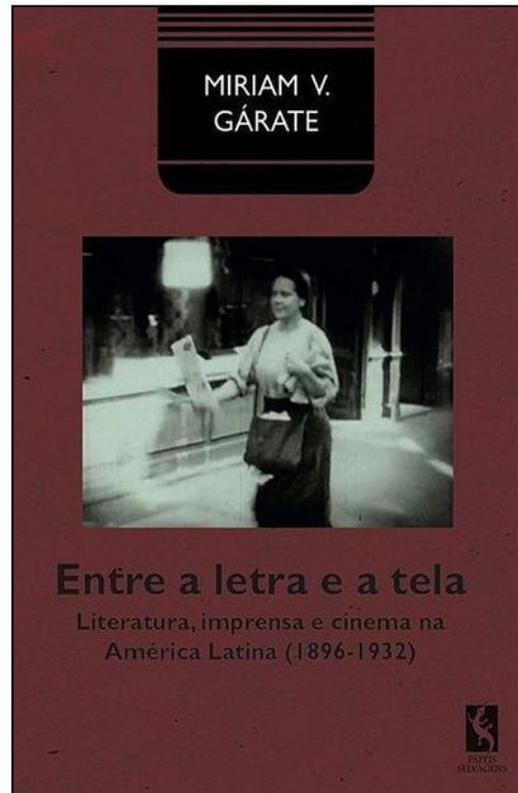
Sobre Gárate, Miriam V. *Entre a letra e a tela. Literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896-1932)*

Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2017, 228 pp., ISBN 978-85-92989-05-7

Fabricio Felice*

Todos os pesquisadores que se dedicam à história do cinema silencioso produzido no Brasil têm de enfrentar uma funesta e conhecida estatística: apenas 7% dos títulos realizados naquele período seguem preservados nos dias atuais.¹ Diante dessa memória fílmica mutilada, estudiosos e demais interessados precisam buscar em meio a um amplo conjunto de fontes documentais, genericamente classificadas como secundárias, indícios e dados que permitam vislumbres mais fiéis ou asserções mais seguras sobre como se deu por essas paragens a experiência cinematográfica nas primeiras décadas de sua história. Nessa miríade de itens que orbitam em torno do filme, e que não serão listados aqui a fim de se evitar uma enumeração demasiadamente extensa, as publicações periódicas, com suas notícias, crônicas, críticas, anúncios publicitários e demais textos sobre cinema, figuram como as mais tradicionais e valiosas colaboradoras dos estudos sobre a cinematografia silenciosa.

O livro *Entre a letra e a tela. Literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896-1932)*, da pesquisadora e professora Miriam V. Gárate, apresenta um conjunto de ensaios que explora as diferentes formas de interação entre a letra impressa e o filme no período silencioso. Com formação em teoria e história literária, Gárate transita com desenvoltura



¹ SOUZA, Carlos Roberto de. "Jornada Brasileira de Cinema Silencioso". In: *I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso* (catálogo). São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007, pp. 11-12.

entre os dois universos, o do cinema e o das letras, lidando com um amplo arco temporal e espacial que em nada sacrifica o rigor histórico ou o aprofundamento de suas análises. Arco temporal que abarca desde a chegada do cinematógrafo em terras latino-americanas, no último quinquênio do século XIX, até as vésperas da consolidação tecnológica e comercial do cinema falado nos países da região, na primeira metade da década de 1930. Valendo-se de uma abordagem de múltiplas perspectivas, enriquecida pela Literatura Comparada, a autora acompanha o intercâmbio de procedimentos estilísticos e estéticos entre os textos de cronistas, jornalistas, críticos e romancistas latino-americanos e o desenrolar da experiência cinematográfica, considerando tanto as produções realizadas à época quanto as diferentes configurações do espetáculo cinematográfico e suas interações com o público.

A respeito da amplitude do mencionado arco espacial percorrido por Gárate, merece um elogio à parte uma publicação sobre cinema silencioso em língua portuguesa que logra reunir um número expressivo de autores latino-americanos de diferentes nacionalidades. Autores que, identificados mais de perto, representam uma variedade significativa dos *homens de letras* do período, de cronistas a críticos, de ficcionistas a jornalistas correspondentes internacionais. A aproximação, num mesmo volume, de nomes como os do mexicano Alfonso Reyes, do argentino Roberto Arlt, do uruguaio Horacio Quiroga e do brasileiro João do Rio, sem citar aqui outros de igual relevância nos ensaios, perfura saudavelmente a redoma que muitas vezes aparta essa Ilha de Vera Cruz de uma consciência mais continental e latino-americana a respeito de suas experiências com a modernidade.

Ao longo de todo o livro, mas com maior destaque nos três primeiros capítulos, é nas crônicas que tratam do cinema como tema central que Gárate vai encontrar juízos, figurações e perspectivas de seus autores sobre as transformações comportamentais, urbanas e tecnológicas vivenciadas entre o final do século XIX e as primeiras décadas de século XX –época que tem no espetáculo de imagens em movimento um dos seus símbolos mais consolidados. Mais do que testemunhos dessas experiências, os textos selecionados mostram como os cronistas do período tiveram de lidar com certas práticas de escrita que se submetiam às novas coordenadas oferecidas pela modernidade que eles procuravam registrar e analisar.

Discorrendo sobre o caráter da crônica em meio a uma produção massiva e diversificada de textos jornalísticos, Gárate destaca seu lugar intermediário entre a notícia e a literatura. Ocupando o espaço mercantil e perecível da página de um periódico, e convivendo com uma variedade gráfica cada vez mais atraente, com manchetes e reportagens de interesse imediato, anúncios publicitários, ilustrações e, mais tarde, fotografias, as crônicas tentavam abarcar os mais variados temas, com seus autores se equilibrando entre o banal e o inusitado do cotidiano. Cabia ao cronista, como defende a autora, *renarrativizar* os fatos apresentados pelo jornal. Num mundo onde o simultâneo, o instantâneo, o fragmentado e o sintético eram ostentados como signos dos novos tempos –signos prontamente associados ao cinema–, muitas crônicas buscavam dar liga ou atribuir continuidade a todo esse material heterogêneo disponível para o leitor.

Ao lidar com uma considerável fartura de autores e textos –de diversos momentos e nacionalidades, como já se frisou–, Gárate sabiamente se permitiu transcrever longos trechos e não hesitou em repeti-los sempre que necessário para o melhor andamento de suas análises. Nas crônicas, acompanhamos o impacto das primeiras imagens em movimento apresentadas aos latino-americanos com a chegada do cinematógrafo, os programas de exibição dos primeiros anos, com ênfase no potencial atrativo dos filmes, a consolidação de um padrão hollywoodiano de narrativa fílmica, bem como os debates sobre as benesses e os malefícios da influência dos filmes no comportamento das audiências.

Se já estamos familiarizados com obras de escritores do período que incorporaram – ou ao menos tentaram incorporar– algumas das estruturas identificadas com os filmes silenciosos, como a síntese, o corte e a simultaneidade, Gárate estende seu olhar igualmente sobre as assimilações ocorridas no terreno do cinema. Não se fixando apenas nos conteúdos usuais no campo das letras que os filmes tomaram emprestados para si (a trama policial e o melodrama de folhetim, por exemplo), também ganha destaque o que se passava além da tela, nos espaços de fruição do espetáculo. Exemplo bastante ilustrativo desse universo compartilhado entre palavra escrita (imprensa) e imagem em movimento (filme e sala de cinema) que interessa à autora está na figura do operador-comentarista das sessões dos primeiros anos do

cinematógrafo. Exibindo um programa extremamente variado de títulos e temas, e estabelecendo uma triangulação entre as imagens projetadas e uma audiência diversificada por meio de seus comentários, o operador-comentarista assumia “uma função análoga à do cronista: a de renarrativizar parcialmente o descontínuo e o heterogêneo”.² Ainda sobre as trocas compartilhadas entre o texto jornalístico e o cinema silencioso, Gárate sublinha:

Convém resgatar dois detalhes desse quadro inicial que dão testemunho dos intercâmbios entre práticas de diversas esferas. Assim como nas últimas décadas do século XIX, várias colunas da imprensa periódica passam a denominar-se *Lanterna mágica*, *Binóculo*, *Kinestoscópio*, *Vitascópio* etc., o cinema de princípios do século XX se apropria de expressões tais como *Revista* ou *Jornal* – o da casa *Pathé* (*Journal Pathé*) começa a ser produzido em 1908 e se torna rapidamente famoso.³

Um intercâmbio que não estaria isento de tensões. Para além das páginas do jornal, a relação entre o verbal e o visual se intensifica quando os letreiros cinematográficos se consolidam como artifício narrativo dos filmes silenciosos, gerando ricas discussões sobre os prejuízos que a incorporação da palavra escrita poderia trazer para a afirmação do cinema como arte autônoma, fundamentada unicamente na imagem em movimento e livre das influências da literatura e do teatro. Essa “ancestralidade literária”, que muitos teóricos e críticos se empenharam, especialmente a partir da década de 1920, em extirpar do cinema, se revelaria mais do que um obstáculo “passadista”. Letras e imagens continuariam seus caminhos entrecruzados não apenas pelo interesse de cineastas em se apropriar de conteúdos, estruturas e experimentações literárias, mas também pela migração de temas, situações dramáticas e até mesmo chavões cinematográficos para as páginas dos livros.

No quarto capítulo, Gárate aborda a experiência profissional de latino-americanos em Hollywood entre o final dos anos de 1910 e a virada da década de 1920 para 1930, época de ascensão e predomínio dos filmes norte-americanos no mercado internacional, incluindo os circuitos exibidores da América Latina. Numa das pontas

² GÁRATE, Miriam V. *Entre a letra e a tela. Literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896-1932)*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2017, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 38.

desse período, destaca-se a obra do mexicano Carlos Noriega Hope, correspondente em Hollywood a partir de 1919 do jornal *El Universal Ilustrado*, e que em 1923 publica a novela *Che Ferrati, inventor*. Na outra ponta, está o jornalista brasileiro Olympio Guilherme, que desembarca nos Estados Unidos em 1927 com a promessa de atuar em produções hollywoodianas, após ser premiado em um concurso de beleza promovido pela Fox Film no Brasil. Além de também ter colaborado com a revista *Cinearte* como correspondente em Los Angeles, Guilherme lança em 1932 o romance *Hollywood: novela da vida real*.

Como aponta a autora ao longo de habilidosas análises sobre estes dois livros, “o que era margem nas crônicas devém centro na ficção”.⁴ Se nos textos jornalísticos de Hope e de Guilherme é possível identificar uma sintonia com a mistificação da Hollywood da época, predominando um tom de encantamento com a atmosfera publicitária da vida em Los Angeles, suas respectivas ficções procuram revelar os avessos desse quadro idealizado. Suas personagens lidam com uma extrema concorrência que dificulta qualquer chance de viverem a sonhada ascensão na carreira de ator, relatam a decepção em ver o trabalho artístico ser corrompido pela lógica de linha de montagem industrial dos estúdios, e são confrontadas com os estereótipos que restringem profissionais latinos a papéis pré-definidos e menos valorizados nos filmes. Porém, como Gárate assinala, a despeito dos propósitos realistas de cada obra, mais evidentes no romance de Guilherme do que na novela de Hope, que assume por vezes um tom fantástico, suas prosas acabam se valendo das mesmas imagens, construções de personagens, tramas amorosas, situações dramáticas e desfechos tipicamente hollywoodianos que abundavam nos filmes que ambos os autores aprenderam a admirar.

O vaivém entre letra impressa e imagem em movimento não ficaria restrito apenas àqueles escritores que se ocupavam diretamente do cinema como ganha-pão, atuando como cronistas, críticos ou correspondentes internacionais. No quinto capítulo, Gárate examina o livro *Pathé-Baby*, lançado pelo escritor brasileiro Antônio de Alcântara Machado em 1926, e o filme *Rien que les heures*, produção francesa

⁴ GÁRATE, Miriam V., *op. cit.*, p. 143.

realizada pelo cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti naquele mesmo ano. Em *Pathé-Baby*, Machado reúne em livro uma coletânea de crônicas sobre suas passagens por cidades europeias, anteriormente publicadas no *Jornal do Comércio*. Além do acento modernista dos textos, Gárate destaca o projeto gráfico da publicação: o sumário é diagramado como um programa de sessão de cinema, apresentando os capítulos como títulos dos filmes em exibição, e as crônicas ganham ilustrações de Paim Vieira, que reforçam a inserção do leitor numa “sala de projeção”. Nos desenhos, vemos uma orquestra executando o acompanhamento musical do “filme”, enquanto uma sobreposição de motivos visuais se projeta na tela, evocando imagens, locais e situações narradas nos textos de Machado.

A companhia que *Rien que les heures* vem, neste último capítulo, fazer à *Pathé-Baby* ilumina ainda mais as trocas entre texto e filme tratadas nos ensaios anteriores. Historicamente associado às sinfonias urbanas do cinema da década de 1920, o filme de Cavalcanti ganha uma leitura da autora que aponta sua afinidade com o caráter documental e narrativo das crônicas de jornal. À maneira de um cronista dos novos tempos, o diretor se vale de personagens, que são mostrados reiteradamente ao longo do filme, para desenhar uma estrutura que busca conferir uma *mise-en-scène* e uma continuidade narrativa a *Rien que les heures* – obra autodeclarada como uma sucessão de imagens sem trama ou história sobre o comportamento indomável do tempo e da modernidade.

São conhecidos os debates e teorias que cercaram os filmes silenciosos nas primeiras décadas do século XX, muitas vezes reivindicando uma estética baseada essencialmente na imagem em movimento, concebida livre de qualquer influência exterior ou anterior, a fim de garantir ao cinema um alicerce teórico próprio. Com a publicação destes ensaios, Gárate lança um olhar necessário e estimulante para os estudos sobre o cinema silencioso na América Latina, ressaltando que sua história se deu em um terreno de alta porosidade. Assim como a literatura e a imprensa, é possível contemplar a música, o teatro, as artes visuais, os espetáculos populares e as demais venturas da modernidade atuando junto aos filmes silenciosos em um quadro de mútuas impregnações.

Referências bibliográficas

- AVELLAR, José Carlos et al. *Seminário Cinearte*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1991.
- CHARNEY, Leo e Vanessa R. Schwartz (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- GÁRATE, Miriam V. *Entre a letra e a tela. Literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896-1932)*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2017.
- SOUZA, Carlos Roberto de. “Jornada Brasileira de Cinema Silencioso”. In: *I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso* (catálogo). São Paulo: Cinemateca Brasileira.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.
- _____. *Sétima arte: um culto moderno. O idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

Fecha de recepción: 25 de noviembre de 2018

Fecha de aceptación: 8 de diciembre de 2018

Para citar esta reseña:

FELICE, Fabricio. “Sobre Gárate, Miriam V. *Entre a letra e a tela. Literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896-1932)*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 382-388. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/181>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Fabricio Felice** é Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Em 2012, defendeu a dissertação “*A apoteose da imagem*”: cineclubismo e crítica cinematográfica no *Chaplin-Club*. Graduado em Comunicação Social com habilitação em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Profissional do campo de preservação audiovisual desde 2002. Trabalhou no Arquivo Nacional do Brasil, na Filmoteca Espanhola, na Cinemateca Brasileira e na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde coordenou o centro de documentação e pesquisa da instituição entre 2011 e 2015. Foi integrante do comitê executivo da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) no biênio 2013-2015. É membro do comitê de redação de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. E-mail: fabriciofelice@gmail.com

Sobre Conde, Maite. *Foundational films: early cinema and modernity in Brazil*

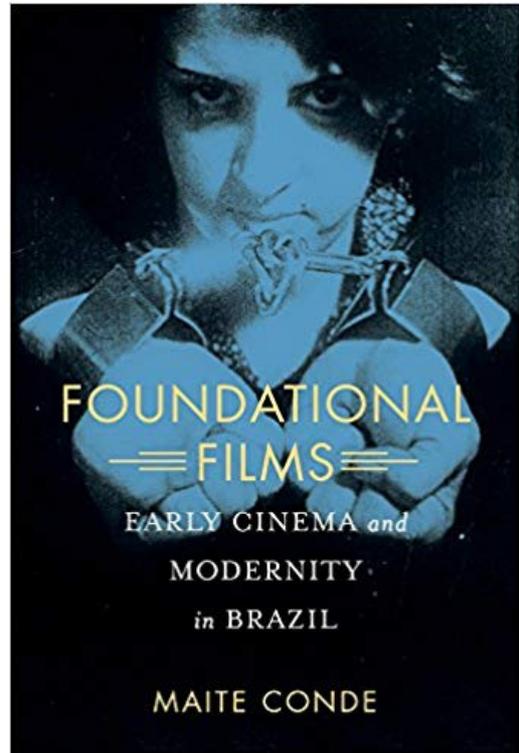
Oakland, California: University of California Press, 2018, 306 pp., ISBN: 978-0-520-29099-07

Carolina Azevedo Di Giacomo*

Partindo das contradições que marcaram o projeto elitista de modernização durante o período da Primeira República (1889-1930), *Foundational*

films: early cinema and modernity in Brazil aborda diferentes momentos da história do cinema silencioso brasileiro com o objetivo de construir uma “cartografia cinematográfica dos filmes de fundação do Brasil”.¹ A autora, Maite Conde, professora da Universidade de Cambridge, na Inglaterra, é reconhecida por seus trabalhos de investigação acerca do cinema brasileiro e sua relação com a literatura e o ideário moderno. Neste livro, ela trabalha com fontes primárias, secundárias e um amplo conjunto de vozes da teoria do cinema e das ciências sociais brasileiras, latino-americanas, europeias e estadunidenses, o que denota sua erudição e a pesquisa de fôlego que deu origem ao texto.

O livro se estrutura em dez capítulos, organizados em quatro partes. Cada seção – e até mesmo cada capítulo – tem bastante autonomia. Como o período abordado é relativamente extenso (abrange todo o período silencioso brasileiro), os casos analisados guardam certa distância espacial e temporal entre si. O que une os capítulos é o enfoque nas relações entre o cinema e os discursos de modernidade que formavam, naquele tempo, um projeto de nação brasileira. Seu pressuposto é a



¹“(…) cinematic cartography of Brazil’s foundational films”. CONDE, Maite. *Foundational films: early cinema and modernity in Brazil*. Oakland, California: University of California Press, 2018, p. 17.

natureza ambígua da modernidade na América Latina: de um lado, a ideologia e os bens de consumo importados da Europa; de outro, as estruturas políticas e sociais oligárquicas típicas de países colonizados.

Dito isso, pode-se estranhar que o título do livro faça referência ao primeiro cinema (*early cinema*) conceito que tradicionalmente indica um espectro temporal mais curto, avançando até meados dos anos de 1910 na Europa e Estados Unidos. Sabemos que, nos países da América Latina, onde o cinema chegou como atração importada, essa periodização deve sempre ser ajustada aos contextos específicos de produção e exibição de cada localidade. A escolha de Conde é entender o primeiro cinema “não como uma estética rigidamente definida ou um período cinematográfico, mas como uma força integral à invenção da modernidade”² no Brasil.

A primeira parte do livro, dedicada à chamada Bela Época do cinema brasileiro (1906-1912), aborda diferentes aspectos da cultura cinematográfica do Rio de Janeiro, então nossa capital federal. Aqui, como em todo o livro, Conde trata o cinema como um fenômeno amplo, que inclui não só os filmes produzidos, mas a cultura cinematográfica como um todo. Sua abordagem é intermediária: ela transita entre o teatro, a imprensa, a música, a fotografia e a literatura, o que dá complexidade à pesquisa e gera interesse a leitores de diferentes áreas.

O primeiro capítulo constrói um contexto a partir de algumas questões históricas e teóricas ligadas às mudanças que o Rio de Janeiro vivia naqueles primeiros anos do século XX, cujas ruas sofriam transformações vertiginosas, sendo povoadas por multidões e perigos cada vez maiores.

No segundo capítulo, o cinema já aparece com maior força, como uma atração de duplo valor: por ser uma novidade tecnológica e por sua origem estrangeira. Como a maior parte dos filmes tinha origem europeia, o cinema no Brasil foi muito divulgado

² “(...) not as a rigidly defined aesthetic or cinematic period but as a force integral to the invention of modernity.”. *Ibidem*, p. 11.

como uma maneira de fazer o espectador tomar parte em uma experiência moderna que até então só os cidadãos de países ditos desenvolvidos podiam viver. Conde trata de alguns filmes que mostram essas mudanças e os relaciona à fotografia que ganhava espaço nas revistas ilustradas. Ambos buscavam transformar a capital federal em uma mercadoria que pudesse interessar ao olhar estrangeiro. Segundo a autora, levando-se em conta o crescimento imigratório que a cidade testemunhou naqueles anos, a propaganda foi eficiente.

No terceiro capítulo, Conde aborda diferentes aspectos da cultura cinematográfica carioca, da segregação que as salas de espera criaram nos espaços de exibição, aos filmes criminais e sua relação com a imprensa sensacionalista, passando pelos filmes de revista e sua origem em peças teatrais. O caso dos filmes criminais ganha atenção. Como as crônicas policiais, nas quais eram baseados, esses filmes faziam parte de uma cultura do crime, que lidava com as ansiedades ligadas aos desafios sociais que a urbanização do Rio gerou. *A mala sinistra* (Antonio Leal, 1908), por exemplo, recria o brutal assassinato de um imigrante libanês pelo suposto amante de sua esposa, que o decapitou, esquartejou e colocou as partes de seu corpo em uma mala que tentou jogar no mar, tendo sido preso neste ato. Ao mostrar todos os acontecimentos de modo linear, do planejamento do crime à prisão do criminoso, o filme adere a um discurso de controle social ligado ao olhar e à imagem. Mas segundo a autora, como esses filmes focavam nas vidas dos criminosos e suas condições sociais, acabavam por apresentar uma visão ambivalente com relação ao crime. Apesar de comumente terminarem com o sucesso da justiça sobre o indivíduo, também apresentavam o sujeito como vítima de uma estrutura violenta e excludente.

Se na primeira parte do livro a principal referência cultural era a Europa, a segunda parte trata da consolidação do cinema norte-americano no Brasil. No quarto capítulo, Conde mostra a importância da revista *Cinearte* (1926-1942) na disseminação de filmes norte-americanos e da cultura de fãs a eles relacionada. A autora salienta também o apelo que a revista fazia às mulheres. Em paralelo ao crescimento das lojas de departamento e da importação de bens de consumo, desde a década de 1910, a relação

entre propaganda e cinema se intensificou. Ligando espectralidade e consumo, Conde mostra como o cinema norte-americano, voltado ao público feminino, impôs uma nova referência de modernidade para a cultura brasileira. Nesse contexto, a revista defendeu um cinema brasileiro branco, elitista, “respeitável” e americanizado. Na crítica de cinema, há uma mudança do domínio das crônicas escritas por literatos, mais focadas nas narrativas fílmicas, para a crítica especializada, que tratava das qualidades especificamente cinematográficas das películas. E, mais importante que isso, a crítica especializada publicada em *Cinearte* instruiu seus leitores em práticas de fanatismo com relação às estrelas norte-americanas, incitando os leitores a enviar cartas aos atores e atrizes, criando uma aproximação simbólica entre leitores e estrelas.³

O quinto capítulo é dedicado à análise de *Tesouro perdido* (Humberto Mauro, 1927), filme que, segundo Conde, evidencia uma dialética entre repetição e diferença em relação ao cinema hollywoodiano. Ou seja, ao mesmo tempo que reproduz o modelo, o faz de modo “impróprio”.⁴ Relacionando a película ao gênero clássico do filme de resgate, ela conclui que a imitação se dá principalmente no campo do estilo. No da estrutura narrativa, as tradições brasileiras ainda têm espaço. Um exemplo disso é a questão do incesto, representada pelo filme. Um tabu na Europa moderna, o incesto aparece como uma prática comum de proteção da família brasileira contra um “outro”.

A terceira parte trata das imagens produzidas pela Comissão Rondon, como ficou conhecida a expedição do grupo de militares comandados pelo oficial Cândido Mariano da Silva Rondon, que construiu a primeira linha telegráfica pela Amazônia. A fotografia e o cinema tiveram papéis fundamentais nesse projeto, que tinha o objetivo de ocupar e homogeneizar o território nacional. O capítulo seis explora o

³ Sobre a revista *Cinearte*, ver: FOSTER, Lila. “Modernidade à brasileira: cinema amador e o ideário moderno na revista ilustrada *Cinearte* (1926-1929)”. In: *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, dezembro de 2017, pp. 5-45. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/111>> [Acesso: 22 de novembro de 2018].

⁴ Termo usado por Conde a partir das “ideias fora do lugar” de Roberto Schwarz. CONDE, Maite. *Foundational films: early cinema and modernity in Brazil*. Oakland, California: University of California Press, 2018, p. 114.

arquivo visual da empreitada, analisando principalmente fotografias, que forjaram uma imagem da região como um espaço vazio de civilização, pronto para receber o homem branco e sua tecnologia, tendo desempenhado um papel importante na construção de uma imagem de país íntegro, fundamental para a ideia de modernidade da Primeira República.

No sétimo capítulo, que tem como ponto de partida a analogia entre o cinema, a fotografia e a telegrafia, a autora analisa a produção fílmica de Major Luiz Thomaz Reis, que entrou para o grupo de exploradores em 1912 e cuja obra segue a tradição do filme de viagem. Assim como esse gênero, tão popular desde o surgimento do cinema, os filmes de Thomaz Reis também assumem conotações colonialistas. Os corpos indígenas ganham destaque, geralmente nus e em poses que remetem à fotografia etnográfica. Conde analisa algumas cenas desses filmes, salientando a encenação a que são submetidos esses corpos, o que sugere que esses filmes não buscavam simplesmente mostrar como era a vida dessas comunidades, mas documentar o próprio encontro entre brancos e nativos.

A quarta e última parte é dedicada ao modernismo. No oitavo capítulo, a autora aborda como alguns autores exploraram, na literatura, procedimentos cinematográficos como montagem e simultaneidade. Algumas passagens das obras literárias de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Antônio de Alcântara Machado são analisadas a partir do crescente interesse pelo cinema por parte desses artistas tanto por conta de suas possibilidades plásticas como por conta dos usos que fizeram do cinema como metáfora.⁵

Nos últimos dois capítulos do livro, Conde analisa dois filmes que são apresentados como opostos em relação ao discurso oficial de progresso da Primeira República. O

⁵ Sobre as relações entre a prosa de Alcântara Machado e o cinema, ver: CARVALHO, Danielle Crepaldi. "Pathé-Baby: deslizamentos da prosa turística de Alcântara Machado". In: *Remate de Males*, vol. 37, n. 1, Janeiro/Junho 2017, pp. 385-407. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8649237/16400>> [Acesso: 28 de novembro de 2018].

primeiro é o que ilustra a capa do livro: o mítico e enigmático *Limite* (Mário Peixoto, 1930). Segundo a autora, é justamente ao recusar uma narrativa tradicional que o filme rejeita o discurso oficial de modernidade nacional e evidencia a crise na ideologia de modernidade do Brasil. O outro filme é *São Paulo, a symphonia da metrópole* (Adalberto Kemeny e Rodolpho Lustig, 1929), que, diferente de *Limite*, acaba por ser coerente com o projeto de modernidade que circulava na época. São 183 intertítulos (contra apenas 3 em *Limite*) que buscam dar coerência narrativa para a história do progresso da cidade de São Paulo, que despontava como o mais importante centro urbano do país.

Desde a primeira parte, fica claro a quem o livro é endereçado. Apesar de interessar ao pesquisador brasileiro, a obra parece encontrar seu destino mais apropriado nas mãos de leitores de língua inglesa não familiarizados com as questões históricas e historiográficas brasileiras. A autora tem sempre o cuidado de introduzir os temas não só por seus contextos específicos, mas também pela recepção dos pesquisadores brasileiros de gerações posteriores. E, do começo ao fim, o gesto principal do texto parece ser a localização dos casos brasileiros em relação a um referencial estrangeiro, principalmente teórico. Todos os temas abordados são relacionados por ela a discussões teóricas sobre o primeiro cinema, o cinema em geral e as ciências sociais.

Por conta do recorte temporal relativamente longo, algumas relações são pouco aprofundadas e algumas análises são fragmentadas. O que não é um problema. Ao aproximar diferentes fenômenos históricos, a autora constrói um panorama do cinema silencioso no Brasil a partir de alguns dos momentos mais significativos para a historiografia clássica do cinema brasileiro. Para o estrangeiro não leitor do português, que até então pouco contato pôde ter com essas discussões, Conde apresenta uma série de fatos históricos, discussões historiográficas e relações conceituais que são fundamentais para qualquer interessado em familiarizar-se com o cinema silencioso no Brasil.

Referências bibliográficas

- CARVALHO, Danielle Crepaldi. “Pathé-Baby: deslizamentos da prosa turística de Alcântara Machado”. In: *Remate de Males*, n. 37.1, Janeiro/Junho 2017, pp. 385-407. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8649237/16400>> [Acesso: 28 de novembro de 2018].
- CONDE, Maite. *Foundational films: early cinema and modernity in Brazil*. Oakland, California: University of California Press, 2018.
- FOSTER, Lila. “Modernidade à brasileira: cinema amador e o ideário moderno na revista ilustrada Cinearte (1926-1929)”. In: *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, dezembro de 2017, pp. 5-45. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/111>> [Acesso: 22 de novembro de 2018].

Fecha de recepción: 6 de diciembre de 2018

Fecha de aceptación: 17 de diciembre de 2018

Para citar esta reseña:

DI GIACOMO, Carolina Azevedo. “Sobre Conde, Maite. *Foundational films: early cinema and modernity in Brazil*”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 389-395. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/185>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Carolina Azevedo Di Giacomo** é mestrandia em História, Teoria e Crítica no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo), sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Morettin, com o projeto “Caminhos cruzados: o cinema, a rua e o automóvel no Rio de Janeiro (1907-1911)”, financiado pela Fapesp. Em 2014, apresentou trabalho sobre cross-dressing no primeiro cinema no Stummfilm Festival de Karlsruhe, Alemanha. De 2014 a 2016, desenvolveu pesquisa de Iniciação Científica intitulada “O espectador como passageiro: os simuladores de viagem do primeiro cinema e a sua presença no Brasil”. E-mail: ninagiacom@gmail.com.

Sobre Benedetti, Raimo. *Entre pássaros e cavalos. Marey, Muybridge e o pré-cinema*

São Paulo: SESI-SP Editora, 2018, 256 pp., ISBN 978-85-504-0548-3

Laura Contreras*

Entre pássaros e cavalos. Marey, Muybridge e o pré-cinema, representa un trabajo de investigación importante para la historia de la fotografía del siglo XIX justamente porque se concentra en el período en el que esta técnica deja de servir al registro de un único instante y se desarrolla para poder captar las múltiples fases de una acción. Es en aquel momento que se establece el principio de la captación cinematográfica de la misma manera en que es producida hasta el día de hoy por los dispositivos digitales.

El momento más relevante de este tránsito de la fotografía fija a la fotografía en movimiento se da precisamente cuando Étienne-Jules Marey y Eadweard James Muybridge se conocen en París en 1881, quince años antes de la primera proyección pública del cinematógrafo Lumière. El encuentro entre ambos posibilitó nada más y nada menos que el ingreso de la fotografía al aparato de cine.

Muybridge y Marey se habían reunido en París en Septiembre de 1881, y fue un encuentro que los benefició a ambos. [...] Marey reconoció la variedad de posibilidades interpretativas en los métodos fotográficos de Muybridge, y Muybridge por su parte, fue introducido por Marey en las ventajas de las placas secas, mejoradas y más sensibles a la luz.¹

¹“Muybridge and Marey had met in Paris in September 1881, and it was an acquaintance that benefited them both. [...] Marey recognised the variety of interpretative possibilities in Muybridge’s photographic methods, and Muybridge, for his part, was introduced by Marey to the merits of the



De la mano de Muybridge, la fotografía (antes lenta y unitaria), se vuelve instantánea y secuenciada. Después del encuentro con Marey la cámara fotográfica se convierte en instrumento científico con la cronofotografía, técnica sin la cual sencillamente no existiría el cine. Recorriendo sus carreras es posible establecer un vínculo entre las fotografías en vidrio de Muybridge y la película de 35 mm. de Marey, el primero en registrar el movimiento natural del mundo en una tira de material sensible.²

De hecho, en los experimentos de Marey y Muybridge ya está anunciado todo el cine: el invento que los hermanos Lumière presentan en sociedad el 28 de Diciembre de 1895 no es otra cosa que el fusil fotográfico de Marey más el zoopraxiscopio de Muybridge. Por un lado Muybridge desarrollo un método fotográfico que permitía descomponer analíticamente el movimiento en una secuencia de imágenes separadas y recomponerlo en el zoopraxiscopio (que podría considerarse el primer proyector cinematográfico); por otro lado Marey inventó un fusil fotográfico (que podría considerarse la primera cámara de cine) en donde se registraba de manera sintética una secuencia de movimiento, sobreimprimiendo las distintas exposiciones en una misma placa.³

El libro de Raimo Benedetti propone una visión integral del contexto de formación de la técnica cinematográfica. El punto de partida es la década de 1830, en la cual se experimentan y desarrollan varios dispositivos para el estudio de la visión. En tal periodo surgen aparatos cinéticos como el estroboscopio (1832), responsable del principio de ilusión de movimiento, la experiencia 3D con el estereoscopio (1836) y la fotografía (1839). Muybridge y Marey se incorporan a la historia del pre-cine entre 1870 y 1890. Durante ese lapso realizan una serie de mejoras en la técnica fotográfica que posibilitan su entrada al universo de las imágenes en movimiento.

improved, more light-sensitive, dry plates.” ADAMS, Hans Christian, (ed.). *Eadweard Muybridge. The Human and Animal Locomotion Photographs*. Köln: TASCHEN GmbH, 2014, p. 25.

² “Tengo el honor de presentarles hoy una banda de papel sensible sobre la cual se han obtenido una serie de imágenes, a razón de veinte imágenes por segundo” anunció E.J. Marey el 29 de octubre de 1888 en su discurso en la Academia de Ciencias de Francia, cuando presentó su primera película sobre papel. Fragmento reproducido en: MANNONI, Laurent: “Le grand art de la lumière et de l’ombre”. En: PONS i BUSQUET, Jordi. *El cine - Historia de una fascinación*. Barcelona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomás Mallo, Ajuntament de Girona y Àmbit. 2012, p. 139.

³ OUBIÑA, David. *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial, 2009, p. 77.

Las biografías de Marey y Muybridge puestas en paralelo evidencian la injerencia que ambos tuvieron no solo en la historia de los medios del siglo XIX sino también en la formación del mundo moderno. El científico y el artista están íntimamente ligados a los procesos de transformación social y a la modernización en plena era industrial. En este sentido, los personajes de esta historia representan y participan activamente de dos aspectos de la modernidad: en Marey se destaca la valorización del cálculo, la medición de procesos regulares y la meta de maximizar los rendimientos de producción por la división de tareas como en una línea de montaje, a la manera del taylorismo. En Muybridge en cambio aparece la emergencia del azar, el desorden natural del mundo, aquello que no es pasible de controlar y que desde el arte se presenta como la contracara de los procesos de homogeneización y regulación relacionados con la revolución industrial.⁴

Se percibe que la entropía es inevitable, así como la pérdida de energía de los sistemas. Los pájaros y los caballos que dan título a este libro representan en última instancia el deseo del hombre por dominar el mundo que lo rodea, dominar la tierra y el aire. No es casual que el trabajo de ambos sirviera para investigaciones posteriores como el desarrollo de la industria de automóviles y aviones.

El libro está estructurado en dos partes bien diferenciadas: Muybridge y Marey. Cada capítulo está inserto en una línea de tiempo, como una cronología en paralelo desde sus años de juventud hasta el final de sus vidas. Curiosamente, Marey y Muybridge no sólo parecen haber compartido las mismas inquietudes antes de saber el uno del otro sino que también tienen en común las iniciales de sus nombres (E.J.M) y, como si esto fuera poco, nacen y mueren además exactamente en los mismos años (1930-1904). Un fisiólogo y un fotógrafo que se conocen en persona recién a los 51 años y sin pretenderlo provocan, al decir de Benedetti, un “intercambio explosivo” que posibilita avances fundamentales para la formación de la técnica cinematográfica.

⁴ “Muybridge estaba más pendiente del efecto estético que de la verdad científica”. *Ibid*, p. 91.

Este libro ofrece al lector la posibilidad de recorrer la historia de cada uno de ellos pero también ambas historias como conjunto, de manera interactiva alternando entre imágenes fijas e imágenes en movimiento. Tal es la riqueza de lecturas que propone, que además del texto propiamente dicho, se incluye una serie de códigos QR mediante los cuales se tiene acceso a un corpus de cortometrajes inéditos que pueden ser vistos desde un celular o una *tablet*. Esta valiosa combinación enriquece la obra y permite al lector alcanzar un panorama más completo del trabajo de ambos pioneros.

Benedetti⁵ visitó las ciudades de origen, recorrió sus acervos, conversó con los curadores e investigadores, reunió imágenes y entrevistas con especialistas. El montaje que realiza entre los trabajos de estos “gemelos bivitelinos” como cariñosamente decide llamarlos, establece diferencias y aproximaciones. El autor utiliza un recurso clásico del cine como matriz de su escritura: el montaje paralelo, utilizado en películas en las que la trama envuelve peligros, situaciones de riesgo o misterio. Este tipo de montaje, que crea suspenso gracias a la alternancia de acciones en espacios diferentes, permite también dilatar el tiempo de la acción. Como en una película, el lector podrá ingresar en la diégesis que el universo de *Entre pássaros e cavalos*, *Marey*, *Muybridge e o pré-cinema* propone, de manera interactiva y lúdica.

Para los que abrevamos en la etapa del pre-cine y los pioneros, para artistas, fotógrafos, docentes e interesados en los orígenes del cine y el desarrollo de la técnica fotográfica, esta obra es una joya para atesorar en nuestras bibliotecas y es una magnífica fuente de inspiración. Es además un gusto adicional poder contar con una obra de estas características escrita por un autor latinoamericano, teniendo en cuenta la relativa escasez que parece existir en cuanto a bibliografía y material de investigación sobre esta temática específica dentro de la historia del pre-cine.

⁵ Raimo Benedetti es video artista, montajista y docente. Se dedica al estudio de los medios desde el año 2010. Es profesor del curso de Pre-cine que dicta en Atelier Paulista, habiendo recorrido universidades e instituciones artísticas en varias ciudades del mundo. Es además el creador del espectáculo “*Cinema de Atrações*”, sobre los inicios del cine, que se estrenó en el Festival Live Cinema en 2013.

Referencias bibliográficas:

- ADAMS, Hans Christian, (Ed.). *Eadweard Muybridge. The Human and Animal Locomotion Photographs*. Köln: TASCHEN GmbH, 2014.
- BENEDETTI, Raimo. *Entre pássaros e cavalos. Marey, Muybridge e o pré-cinema*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018
- MANNONI, Laurent: “Le grand art de la lumière et de l’ombre” En: PONS i BUSQUET, Jordi. *El Cine - Historia De Una Fascinación*. Barcelona: Fundació Museu Del Cinema-Col·lecció Tomás Mallol, Ajuntament de Girona y Àmbit. 2012, p.139.
- OUBIÑA, David. *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial, 2009, p.77.

Fecha de recepción: 6 de noviembre de 2018

Fecha de aceptación: 27 de noviembre de 2018

Para citar esta reseña:

CONTRERAS, Laura. “Sobre Benedetti, Raimo. *Entre pássaros e cavalos. Marey, Muybridge e o pré-cinema*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 396-400. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/175>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Laura Contreras** es Licenciada y Profesora en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires. Fundadora de “Máquinas de Mirar”, proyecto educativo-recreativo que difunde la etapa del pre-cine con actividades para todos los niveles. Dicta talleres y seminarios en ámbitos públicos y privados desde el año 2010. Integró jurados de premiación y de pre-selección en festivales de cine. Cubre eventos y festivales como columnista de radio. E-mail: cinelaura@gmail.com.

Sobre Villarroel M., Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*

Santiago: LOM Ediciones, 2017, 331 pp.,
ISBN 978-956-00-0989-0

Georgina Torello*

“D

urante décadas, fue una costumbre crítica tratar a los largometrajes etnográficos de Robert Flaherty, comenzando por su película de 1922 sobre esquimales, *Nanook of the North*, como los ‘primeros’ documentales,” afirma Jonathan Kahana en la introducción a la primera sección de su colosal *The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism*.¹ Y aunque “durante los años 90 los historiadores del cine empezaron a preguntarse qué más había que aprender de los primeros años del cinematógrafo, desde mediados de 1890 a la primera década de 1900, [...] el estudio crítico de los films documentales continuó siguiendo el modelo histórico derivado de John Grierson y su escritura prescriptiva de la década de 1920 y 1930, a veces desdeñosa y condescendiente hacia las tempranas películas de no ficción, cineastas y audiencias”.² Sólo recientemente —sigo con Kahana— se comenzaron a producir estudios que desafían la idea de que el documental empieza por Grierson.³ Aquí llegamos al objeto de nuestra reseña: *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*, de Mónica Villarroel, se integra, entre muchas otras cosas, a ese desafío proponiendo el análisis de un “cine documental” (así lo llama en su contratapa) que cubre todo el periodo silente y comprende films institucionales de propaganda, vistas, actualidades, noticieros, cine



¹ KAHANA, Jonathan. “Introduction to Section 1”. En: *The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism*, Jonathan Kahana (ed.). New York: Oxford University Press, 2016, p. 13.

² KAHANA, *op. cit.*, pp. 13-14.

³ *Ibidem*.

educativo, científico y *travelogues*. Interesa en este sentido –volviendo fugazmente a Kahana– el gesto de comprender, bajo la etiqueta “cine documental”, a todo lo investigado. La autora, en este sentido, además de delinear la llegada del cine en ambos países, su establecimiento, recepción y censura, da cuenta de las discusiones teóricas en el campo sobre las producciones de no ficción, combinando sistemáticamente voces de la academia norteamericana y europea, desde el mismo Grierson, a André Gaudreault, Tom Gunning, Charles Musser o Noël Burch; con las regionales de Rafael R. Tranche, Eduardo Morettin, Carlos Roberto de Souza, Irene Marrone, Andrea Cuarterolo o Salles Gomes, para concluir, distanciándose elegantemente de toda prescripción (y de quienes perpetuaron lecturas prescriptivas) que “son discusiones que pueden ser matizadas desde lo local, considerando que si bien hay tendencias que se repiten respecto a las europeas o norteamericanas, hubo contextos políticos y culturales, condiciones de producción y los propios realizadores, que mediaron entre el material filmado y la realidad” (capítulo 1).⁴

Despojada, entonces, de toda angustia de influencia griersoniana,⁵ Villarroel emprende su profundo análisis comparativo de las producciones en Chile y Brasil, estableciendo, eficazmente, tres ejes temáticos “Modernidad/progreso/Nación”; “Producción de riqueza”; y “Civilización y barbarie e indigenismo” y organizando, a partir de ellos, siete líneas que incluyen la representación de las élites, su cosmopolitismo, los rituales de poder y la producción de riqueza. Villarroel lo ilustra cuidadosamente a través del análisis de las tempranas producciones chilenas *El gran paseo campestre ofrecido por Don Francisco Undurraga* (1910), de la Cía Ítalo-Chilena, *Gran Revista militar en el Parque Cousiño* (fragmento, 1910), de la Cía. Cinematográfica del Pacífico, biógrafo Kinora, *Santiago antiguo* (fragmentos, 1915, de Manuel Domínguez Cerda) o *La industria del salitre o la película del salitre* (1915), de Francisco Caamaño; y de las brasileñas *Inauguração de animais no posto zoo técnico* (1910), de la empresa F.

⁴ VILLARROEL M., Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago: LOM Ediciones, 2017, p. 49.

⁵ Refiero aquí al clásico de Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973) en parte lúdicamente, en parte señalando seriamente la necesidad de tomar, desde Latinoamérica, posiciones teóricas autónomas, como la de Villarroel.

Serrador, *O novo governo da República* (1922), de la Botelho Film, Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim (1922), de la Independencia Filme o *Funeraes do Presidente do Estado de Minas Geraes*, *Dr. Raul Soares de Moura* (1924), de la Bonfioli Filmes (capítulos II y VI). “La representación de las ciudades”, otro de los recorridos propuestos por la autora, retoma la idea de metrópoli (europea, especialmente francesa) como espacio de modernidad y modelo de la ciudad latinoamericana y, en consecuencia, de una representación cinematográfica que seguía la tendencia mundial de hacer del cine “una vitrina y celebración de las virtudes nacionales”.⁶ Río de Janeiro, San Pablo y Santiago aparecen como escenarios de la velocidad moderna en *Los funerales del Presidente Montt* (1911), de Julio Cheveney, y *El accidente del aviador Ruiz en el Hipódromo Chile de Santiago* (Chile, fragmento, 1911), de realizador no identificado, y de *Aviação no Rio de Janeiro*, de Paulino Botero (Brasil, 1910), o del *travelogue Brasil Pitoresco: viagens de Cornélio Pires* (1925) para declinarse, ya entrados los años 20 y principios de los 30, en el formato de las ruttmannianas “Sinfonías de la ciudad”, como en *São Paulo, a Symphonía da Metrópole* (Brasil, 1929), de Rudolf Rex Lustig y Adalberto Kemeny y *Santiago* (Chile, 1933), de Armando Rojas Castro (capítulo III). Entre las líneas aparece asimismo la contraparte de aquellas culturas cosmopolitas y de la *belle époque*: la cuestión social, los sectores rurales, los movimientos populares y el creciente proletariado que también permeó, desde temprano aunque en menor medida, en el cine chileno y brasileño de la época (capítulo IV). Vestigios de esas presencias son, entre otras, las producciones chilenas *Paseo a Playa Ancha* (1903), de Maurice Saturnin Massonnier, de la Empresa Massonnier y Cia. y *Los Funerales de Recabarren* (fragmento, 1924) de la Compañía Cinematográfica Renacimiento, dirigida por Carlos Pellegrin Celedón y las brasileñas *Distúrbios na capital paulista* (1930), de realizador no identificado, y *O triumpho da revolução brasileira* (1930), de la Medeiros Film. Las películas *O Instituto Butacan* (Brasil, 1926) y *Actividades en el Liceo Valentín Letelier* (Chile, 1930), de la Eca Films son una ínfima parte de lo que Villarroel reúne bajo el título “otras caras de la modernidad: la educación, la ciencia y la salud”, otra de las “misiones” del primer cine (capítulo V). El libro termina analizando la concreción cinematográfica de la dicotomía civilización-barbarie, una de las ideas-fuerza para

⁶ VILLARROEL, *op. cit.*, p. 145.

entender cómo se pensó la cultura Latinoamericana y cómo la pensaron a ella desde afuera (capítulo VII): Villarroel utiliza para eso *Tierra del Fuego* (1928), del sacerdote salesiano italiano Alberto María de Agostini, filmada en la Patagonia argentina y la chilena y *Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (1932), de Luis Thomaz Reis, en la Amazonia.

A través de los mencionados ejes y líneas, el libro ordena, críticamente, un corpus complejo. La larga lista de películas que elegí citar como ejemplos de cada línea quiso dar cuenta de la riqueza del repertorio tomado por Villarroel, y de la necesidad de formular, como bien hace la autora, marcos de trabajo que permitan analizar esa complejidad y establecer, matizando, las semejanzas entre los dos países productores a través de su mirada transnacional.

Clave para pensar los cines de diferentes países como parte de un todo regional, la aproximación cuidadosamente nacional y, a la vez, comparativa de *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)* coincidió, en 2017, con el panorámico *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*, editado por Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo⁷ y el específicamente silente *Public Spectacles of Violence: Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil*, de Rielle Navitski.⁸ Una feliz coexistencia, en términos de avance en el campo, hacia la comprensión de los lazos entre naciones del continente, ya sea en términos productivos (de intercambios efectivos entre países, como los tratados por Cuarterolo), como temáticos (de líneas, como las que trazan Villarroel y Rielle), si asumimos con Cuarterolo que el “cine latinoamericano fue desde sus mismos inicios un cine diaspórico, un emprendimiento de inmigrantes

⁷ LUSNICH, Ana Laura, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds.). *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2017.

⁸ NAVITSKI, Rielle. *Public Spectacles of Violence: Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil*. Durham: Duke University Press, 2017.

europeos que no solo trajeron a esta tierra su tecnología y su pericia sino también su rico bagaje histórico y cultural”.⁹

Si hasta ayer las afinidades regionales sólo se intuían, Mónica Villarroel pone en evidencia, sagazmente, el fascinante paralelismo entre los cines documentales brasileños y chilenos (pero el alcance de su sistematización se puede extender a otras cinematografías como la uruguaya o la argentina) y sus múltiples imágenes en movimiento destinadas, no sin tensiones, a representar esa modernidad tan ansiada. Pero no solo. La autora vuelve, al final del libro, sobre una de sus premisas: “que las películas no sólo son documentos históricos, sino que a veces crean el acontecimiento y el cine es un agente de la historia.”¹⁰ *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)* es un libro imprescindible para todo especialista en el campo silente, pero también para quienes investigan las cinematografías posteriores pues, al tiempo que cartografía lo producido, advierte a lo largo de sus 331 páginas, sobre la nunca inocente o *naïf*, para volver a Grierson, construcción de aquellas tempranas imágenes documentales. Da cuenta, en suma, de continuidades que llegan, si queremos verlas, hasta hoy.

Referencias bibliográficas

- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press., 1973.
- KAHANA, Jonathan (ed.). *The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism*. New York: Oxford University Press, 2016.
- LUSNICH, Ana Laura, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds.). *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2017.

⁹ CUARTEROLO, Andrea. “Antes de Babel. Prácticas transnacionales en el cine mexicano y argentino del período silente”. En: Lusnich, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰ VILLARROEL, *op. cit.*, p. 331.

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

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

Fecha de recepción: 20 de noviembre de 2018

Fecha de aceptación: 5 de diciembre de 2018

Para citar esta reseña:

TORELLO, Georgina. "Sobre Villarroel M., Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 401-406. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/213>> [Acceso dd.mm.aaaa].

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

Convocatoria para el n. 5

El Comité Editorial de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* se complace en anunciar la convocatoria para su cuarto número, que será publicado en **diciembre del 2019**. Se aceptarán contribuciones en español, portugués e inglés que aborden algún aspecto del precine y el cine latinoamericano durante su período silente, pudiéndose éstas inscribirse en alguna de las siguientes secciones:

1. Artículos de investigación
2. Traducciones
3. Rescates
4. Entrevistas
5. Reseñas
6. Documentos
7. Dossier

Dichas colaboraciones deberán ser inéditas y no estar siendo evaluadas para ninguna otra publicación. Se deberá seguir las pautas y el procedimiento de envío descrito en la Política Editorial y en las Directrices para autores. Los envíos pueden hacerse durante todo el año con sistema de flujo continuo pero sólo podrán ser considerados para el tercer número aquellos textos que sean enviados antes del **1 de julio de 2019**. Los que lleguen luego de esa fecha serán tenidos en cuenta para el número siguiente.

La cuarta edición de la revista a publicarse en diciembre de 2018 incluirá el segundo dossier temático de nuestra publicación. Aceptaremos propuestas para el próximo dossier, que se publicará en número 6 en diciembre de 2020, hasta el **1 de diciembre de 2019**. El Comité Editorial seleccionará una de las propuestas y el editor a cargo será responsable de que los autores participantes envíen sus trabajos (de 3 a 7 artículos seleccionados por invitación o convocatoria abierta) antes del **1 de julio de 2020**. Al igual que los artículos de investigación, estos trabajos serán sometidos a evaluación de pares.

Fecha límite de envío de contribuciones para el 5to número:

1 de julio de 2018

Fecha límite de envío de propuestas para el dossier temático (6to número):

1 de diciembre de 2019

Fecha límite de envíos de trabajos del dossier (6to número):

1 de julio de 2020