

# VIVOMAT GRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

---

Año 5 - N° 5 - Diciembre de 2019 - ISSN 2469-0767



VIVOMAT  GRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

---

Año 5 – Nro. 5 - Diciembre de 2019

## 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

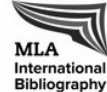
**Ricardo Bedoya**  
Universidad Católica de Perú, Perú  
**Paolo Cherchi Usai**  
Centro Sperimentale di Cinematografia, Italia  
**Luciana Corrêa de Araújo**  
Universidade Federal de São Carlos, Brasil  
**Antonio Costa**  
Università Iuav di Venezia, Italia  
**André Gaudreault**  
Université de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

## ENTIDAD EDITORA:

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

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

## REVISTA INDEZADA EN:



## PATROCINAN ESTA REVISTA:



Espacio Interdisciplinario  
Universidad de la República  
Uruguay



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



SOCIEDAD IBEROAMERICANA  
DE HISTORIA DE LA  
FOTOGRAFÍA



## Foto de tapa:

Filmaciones en el Parque Cousiño, Santiago, 1910.  
Manuel Domínguez Cerda. Centro Nacional del  
Patrimonio Fotográfico (CENFOTO), Chile.

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

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

# Sumario

## EDITORIAL

Andrea Cuarterolo y Georgina Torello

1-4

## ARTÍCULOS

- ❖ **Memoria y olvido del genocidio armenio. El estreno en Argentina de *Subasta de almas* (1919)** 5-39  
Lior Zylberman
- ❖ **Cine, espectáculo y fotografía en *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (José Manuel Moneta, 1928)** 40-62  
Elina Adduci Spina
- ❖ **Documentales mexicanos de patrocinio gubernamental (1916-1919)** 63-94  
Ángel Miquel
- ❖ **Greater Mexico's Ramón Novarro: Between Latin Lover and Aztec Prince** 95-125  
Juan Sebastián Ospina León
- ❖ **Apuntes para una historia de la exhibición de cinematógrafo en Morelia (México), 1890-1910** 126-152  
Rafael Orozco Flores
- ❖ **Los Rayos-X y la fascinación española junto al cine de los orígenes en un tiempo moderno y de innovaciones incesantes** 153-178  
Bernardo Riego

## TRADUCCIONES

- ❖ **A produção de massa dos sentidos: cinema clássico como modernismo vernacular** 179-215  
Miriam B. Hansen. Traducción al portugués de Carlos Roberto de Souza
- ❖ **Fantasmas del pasado. Frecuencias de cuadro, manivelas y acceso al cine de los primeros tiempos** 216-232  
Marek Jancovic. Traducción al español de Pamela Gionco
- ❖ **El cine histórico argentino durante el período silente: Dos modelos estéticos e ideológicos en pugna** 233-276  
Andrea Cuarterolo. Traducción al español de la autora

## RESCATES

- ❖ ***De Guayaquil a Quito* (Carlos Endara, 1929, Ecuador)** 277-292  
Alex Schlenker

## ENTREVISTAS

- ❖ ***El Festival Internacional de Cine Silente México. Entrevista con Enrique Moreno Ceballos*** 293-308  
Juan Sebastián Ospina León
- ❖ **“En la cultura latinoamericana es urgente darle valor a lo nuestro”.  
Entrevista a Richard Peña** 309-317  
Lorena Bordigoni
- ❖ ***Teatro Lambe Lambe: el mundo en una caja. Entrevista a la compañía Poiesis Títeres*** 318-334  
Andrea Cuarterolo

## DOCUMENTOS

- ❖ **Reglamento para salas de cinematógrafo en la ciudad de México (1908)** 335-344  
Ángel Miquel

## RESEÑAS

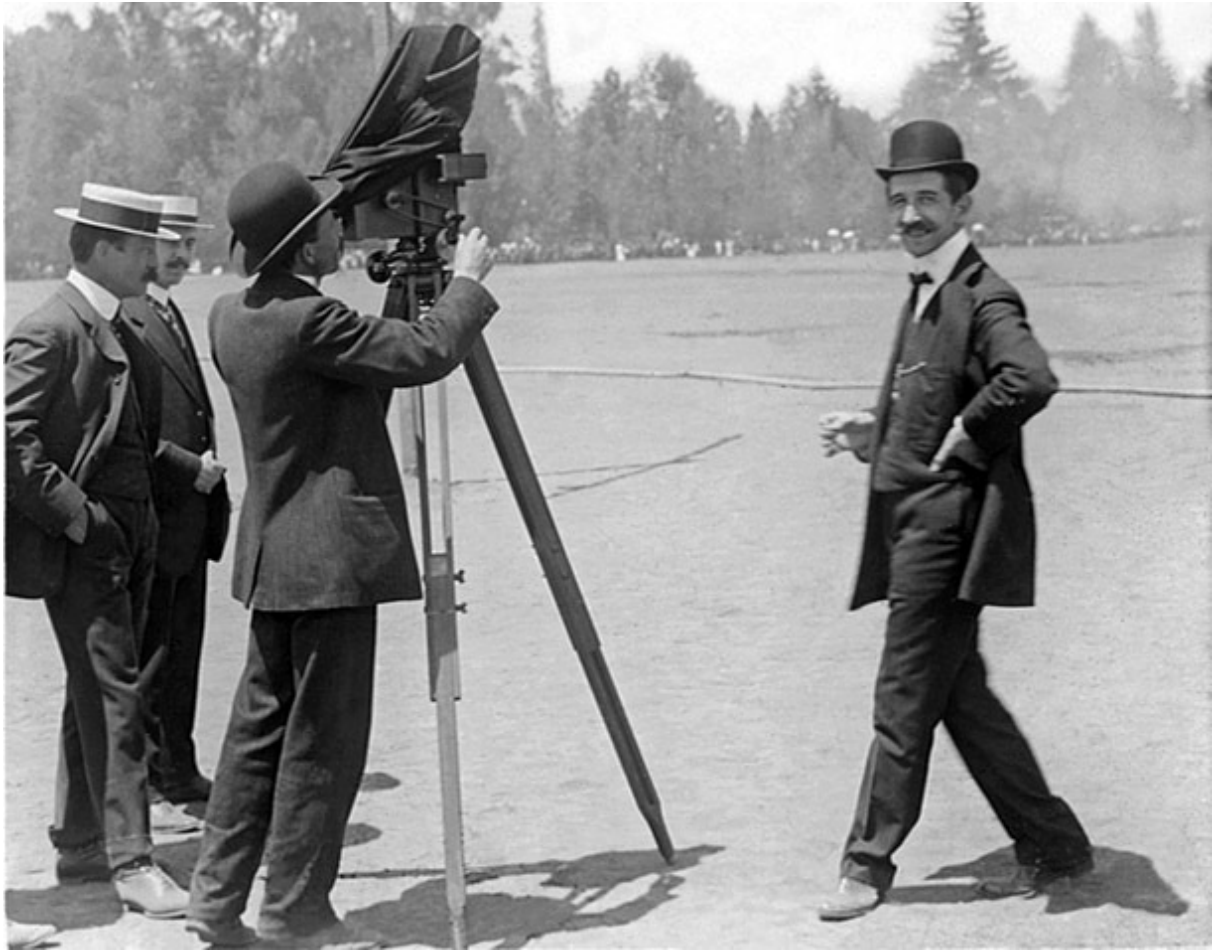
- ❖ **About García-Crespo, Naida. *Early Puerto Rican Cinema and Nation Building: National Sentiments, Transnational Realities, 1897-1940*** 345-351  
Rielle Navitsky
- ❖ **Sobre Ansolabehere, Pablo. *Homero Manzi va al cine*** 352-358  
Emiliano Jelicie
- ❖ **Sobre Fossati, Giovanna. *Del grano al pixel. Cine y archivos en transición*. Traducción al español coordinada por Lorena Bordigoni y Ana Gloria Diez** 359-366  
Julieta Keldjian Etchessarry
- ❖ **Sobre Cappa, Carolina (ed.). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*** 367-373  
Eduardo Russo
- ❖ **Convocatoria para el nro. 6**

# Editorial

Andrea Cuarterolo

Georgina Torello

Directoras



Filmaciones en el Parque Cousiño, Santiago, 1910. Manuel Domínguez Cerda. Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico (CENFOTO), Chile.

**S**obre el cine como arquitecto de la historia, de la patria, de lo transnacional y del borde; sobre el cine mismo como borde y como ruptura del borde, como viaje; sobre las primeras audiencias y sus hábitos híbridos; sobre el porno más travieso y las ficciones más modosas; sobre cruces y prácticas intermediales; sobre el cine profesional y el amoroso amateur; sobre técnicas y estrategias; sobre distribuciones, publicaciones, jornadas, (y los aprietos y victorias

de los) archivos; sobre la misma producción académica y su desarrollo en el tiempo. Desde 2015, aquí se reflexiona, discute y problematiza el precine y cine silente latinoamericano.

A un lustro de la primera publicación de *Vivomatografías* no planeamos ninguna ceremonia de purificación, como en la antigua Roma, ni haremos ritos catárticos o banquetes y, mucho menos, sacrificios. Pero los cinco años transitados por la revista merecen el festejo más rotundo. Porque las directivas que nos impulsaron a crear un espacio –como rezaba el primer número– “para la reflexión académica rigurosa y en cierto sentido militante, sobre lo que ha sido y significado el cine silente en Latinoamérica” hoy siguen siendo tan válidas como antes, pero ahora actúan en un terreno consolidado, que se demostró dinámico, succulento y superó las metas que nos habíamos fijado. Todo (o casi) debido a que ese impulso primero se demostró deseo y esfuerzo de muchos y, en particular, del conjunto de cómplices que elegimos como compañeros de ruta desde el Comité de Redacción y el Comité Científico.

Este número libre, con sus seis “Artículos de investigación”, da muestra de manera contundente del dinamismo de las reflexiones. Lior Zylberman en su “Memoria y olvido del genocidio armenio. El estreno en Argentina de *Subasta de almas* (1919)” entrelaza el análisis de la función del cine en la denuncia de la violencia de masas con la recepción en Argentina y Elina Adduci Spina en “Cine, espectáculo y fotografía en *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (José Manuel Moneta, 1928)” ofrece un análisis de los componentes intermediales y espectaculares de las prácticas documentales. Tres colaboraciones sobre diversos aspectos del cine mexicano integran el número: “Documentales mexicanos de patrocinio gubernamental (1916-1919)”, de Ángel Miquel, que indaga en la representación estatal de la Revolución Mexicana proporcionando, además, una detallada filmografía de largometrajes documentales mexicanos de patrocinio gubernamental en esos años; “Apuntes para la historia de la exhibición de cinematógrafo en Morelia (México), 1890-1910”, de Rafael Orozco Flores y “Greater Mexico’s Ramón Novarro: Between Latin Lover and Aztec Prince”, de Juan Sebastián Ospina León, sobre la construcción de la estrella mexicana. En homenaje a

nuestro quinto aniversario, invitamos especialmente al investigador español Bernardo Riego, integrante de nuestro Comité Científico desde los inicios de la revista, a cerrar esta sección con el artículo “Los Rayos-X y la fascinación española junto al cine de los orígenes en un tiempo moderno y de innovaciones incesantes”. Una intencionada excepción a nuestras directivas latinoamericanas, que por la particularidad de su temática abre cuestiones e interrogantes que desbordan ese ámbito geográfico.

La labor de difusión y puente de la revista continúa, con tres textos, en la sección de “Traducciones”. Carlos Roberto de Souza con “A produção de massa dos sentidos: cinema clássico como modernismo vernacular” brinda la traducción al portugués del proteico texto de Miriam B. Hansen; Pamela Gionco vuelve disponible en español “Fantasmas del pasado. Frecuencias de cuadro, manivelas y acceso al cine de los primeros tiempos”, de Marek Jancovic y lo mismo hace Andrea Cuarterolo con “El cine histórico argentino durante el período silente: Dos modelos estéticos e ideológicos en pugna”, del original en portugués.

La sección “Rescates” está integrada, en esta entrega, por el relato de la experiencia del hallazgo, restauración y digitalización del film de Carlos Endara “De Guayaquil a Quito (Carlos Endara, 1929, Ecuador)”, escrito por Alex Schlenker. Por su parte, el apartado de “Entrevistas” se centra, en esta edición, en dos importantes eventos para el temprano cine de América Latina: Juan Sebastián Ospina León entrevista a Enrique Moreno Ceballos, director del ya consolidado Festival Internacional de Cine Silente de México, mientras que Lorena Bordigoni hace lo propio con Richard Peña, programador de una inédita retrospectiva de cine mudo latinoamericano en el prestigioso festival internacional de cine recuperado organizado por la Cinemateca Francesa, *Toute la mémoire du monde*. Esta sección cierra con una entrevista de Andrea Cuarterolo a la compañía argentina *Poiesis Títeres* que se adentra en el fascinante movimiento latinoamericano del teatro en miniatura y su relación con la larga tradición de espectáculos precinematográficos de cajas ópticas. Continuando con su objetivo de rescatar del olvido tempranas fuentes para el estudio del cine en la región, la sección de “Documentos” incluye en este número un desconocido y jugoso

“Reglamento para salas de cinematógrafos en la ciudad de México (1908)”, recuperado por Ángel Miquel.

Los contenidos de la sección “Reseñas” son prueba, si no bastara la misma *Vivomatografías*, de la pujante producción académica en el campo. En esta edición integrada por *Early Puerto Rican Cinema and Nation Building: National Sentiments, Transnational Realities, 1897-1940*, de Naida García Crespo, reseñada por Rielle Navitsky; *Homero Manzi va al cine*, de Pablo Ansolabehere, por Emiliano Jelicié; *Del grano al pixel. Cine y archivos en transición*, de Giovanna Fossati, con traducción de Lorena Bordigoni y Ana Gloria Diez, por Julieta Keldjian Etchessarry y *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*, editado por Carolina Cappa, por Eduardo Russo.

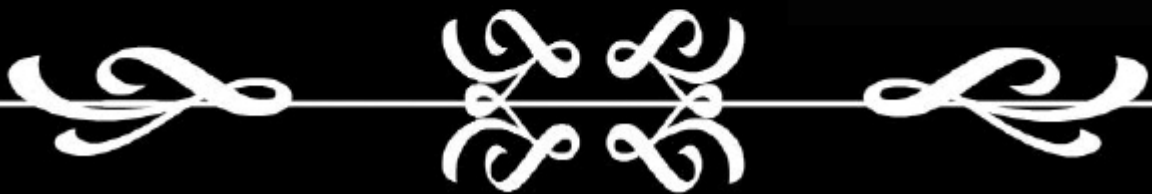
Para finalizar, la tapa de este quinto número es también un festejo. A las anteriores que mostraban un instante en la práctica cinematográfica argentina, mexicana, brasileña y uruguaya, se suma ahora la chilena, cerrando simbólicamente el núcleo –o trama oculta– sobre el que la revista se fue cimentando. Es decir, concreta, visualmente, la alianza conformada por 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), a través de la Asociación de Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano.

Una tapa que, a través de ese apuesto señor de traje y bombín, nos mira satisfecha y sonriente. Y, podemos pensar borgeanamente, nos homenajea.

Buenos Aires-Montevideo, diciembre de 2019



ARTÍCULOS DE  
INVESTIGACIÓN



# Memoria y olvido del genocidio armenio

## El estreno en Argentina de *Subasta de almas* (1919)

Lior Zylberman\*

**Resumen:** *Subasta de almas* (*Ravished Armenia*, Estados Unidos, Oscar Apfel, 1919) es considerada la primera película sobre un genocidio moderno, estableciendo en forma temprana las bases de uno de los modos posibles de representar estos hechos. Dicha película fue producida como herramienta de concientización y reconocimiento de lo ocurrido con el fin de recaudar fondos para los sobrevivientes. Basada en las memorias de Aurora Mardiganian, una joven sobreviviente, que también fue la protagonista del film, *Subasta de almas* no estuvo exenta de polémicas en su momento de estreno, recogiendo críticas y presiones de recortes debido a la crudeza de sus imágenes. En Argentina, su estreno tuvo mucha promoción, generando expectativas positivas; sin embargo, la vida de esta película fue efímera. El presente artículo se propone reconstruir el estreno argentino; de este modo, antes que alcanzar sólidas conclusiones se proponen diversas hipótesis sobre lo acontecido.

**Palabras clave:** genocidio, Armenia, representación, testimonio, censura.

---

### Memory and oblivion of the Armenian genocide. The premiere in Argentina of *Ravished Armenia* (1919)

**Abstract:** *Ravished Armenia* (United States, Oscar Apfel, 1919) is considered the first film about a modern genocide, establishing the basis of one of the possible ways of representing these facts. The film was produced as a means to create awareness and recognition of the events depicted in order to raise funds for the victims. Based on the memories of Aurora Mardiganian, a young survivor, who was also the protagonist of the film, *Ravished Armenia* caused controversies at the time of its release, drew much criticism and the director was pressured into cuts due to the harshness of some images. In Argentina, the premiere was widely promoted, generating positive expectations. However, the life of this film was ephemeral. This article aims to reconstruct the Argentine premiere; thus rather than reaching solid conclusions, various hypotheses are proposed about what happened.

**Keywords:** genocide, Armenia, representation, testimony, censorship.

---

### Memória e esquecimento do genocídio armênio. A estréia na Argentina do *Leilão de Almas* (1919)

**Resumo:** *Leilão de almas* (*Ravished Armenia*, Estados Unidos, Oscar Apfel, 1919) é considerado o primeiro filme sobre um genocídio moderno, estabelecendo desde cedo os fundamentos de uma das maneiras possíveis de representar estes fatos. Este filme foi produzido como uma ferramenta de conscientização e reconhecimento do que aconteceu para arrecadar fundos para os sobreviventes. É baseado nas memórias de Aurora Mardiganian, uma jovem sobrevivente, que também foi a protagonista do filme, *Leilão de almas* não esteve exempto de polémicas aquando da sua estreia, acolhendo críticas e pressões de cortes devido à crudeza de suas imagens. Na Argentina, a sua estréia teve muita divulgação, gerando expectativas positivas; no entanto, a vida deste filme foi efêmera. O presente artigo pretende reconstruir a estréia argentina; desta forma, antes de chegar a conclusões sólidas, várias hipóteses sobre o que aconteceu são propostas.

**Palavras chave:** genocídio, Armênia, representação, testemunho, censura.

## Introducción<sup>1</sup>

**E**l presente trabajo se desprende de una investigación en curso en torno a la representación de los genocidios en el cine. En esta ocasión reconstruiré el estreno argentino de *Subasta de almas* (*Ravished Armenia*, Estados Unidos, Oscar Apfel, 1919) película que en su devenir concentra la tensa relación del genocidio armenio entre memoria y olvido.

Este film resulta de crucial interés debido a que es considerada la primera película sobre un genocidio moderno<sup>2</sup>, estableciendo en forma temprana las bases de uno de los modos posibles de representar estos hechos<sup>3</sup>. Al mismo tiempo, la película resulta trascendente debido al uso social que se le dio, más específicamente al empleo como herramienta de concientización y reconocimiento de lo ocurrido con el fin de recaudar fondos para los sobrevivientes. Antes de ser película, la historia que narra fue publicada como el testimonio de Aurora Mardiganian, una joven sobreviviente armenia que llegó a los Estados Unidos. A su vez, Mardiganian, sin contar con experiencia actoral, fue la actriz protagónica de la película.

*Subasta de almas* no estuvo exenta de polémicas en su momento de estreno, una época en donde todavía no existía un férreo código de producción y en nuestro país no había un ente central de censura. A pesar de recibir el film comentarios halagadores y positivos, remarcándose la pericia de su dirección y su reconstrucción de los sucesos, la película recogió algunas críticas y presiones de recortes debido a los desnudos que

---

<sup>1</sup> Quisiera agradecer a Nérida Boulgourdjian, Eduardo Kozanlian, Vartan Matiossian y Pablo Torelli por la orientación y ayuda brindada.

<sup>2</sup> Raphael Lemkin acuña el término genocidio en 1944 pensando en los crímenes nazis. Al historizar este crimen histórico en un artículo de 1946, el jurista de origen polaco señala que las “masacres de los armenios” pueden ser encuadradas como genocidio. Véase LEMKIN, Raphael. “Genocide”. En: *American Scholar*, vol. 15, n. 2, abril de 1946, pp. 227-230. La obra de Lemkin fue la piedra fundamental del campo que más tarde se denominará “estudios sobre genocidio”.

<sup>3</sup> Al respecto, véase TORCHIN, Leshu. *Creating the Witness: Documenting Genocide on Film, Video, and the Internet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012 y FRIEZE, Donna-Lee. “Three films, one genocide: Remembering the Armenian Genocide through Ravished Armenia(s)”. En: Eltringham, Nigel y Pam Maclean (eds.). *Remembering Genocide*. Nueva York: Routledge, 2014, pp. 38-53.

se mostraban como también a sus imágenes violentas. En nuestro país, su estreno tuvo mucha promoción, generando expectativas positivas; sin embargo, la vida de esta película fue efímera: algunos afirman que el film desapareció “bajo la influencia turca”<sup>4</sup>, mientras que otros aseveran que todas las copias fueron destruidas luego de cumplir su cometido principal: recaudar fondos para los sobrevivientes. En consecuencia, muy pronto la película completa se perdió, permaneciendo en ese estado hasta la actualidad. Recién en 1994, fueron descubiertos 15 minutos del film, haciendo que el interés por el mismo se renovara.

En lo que sigue, primero daré cuenta de las características del genocidio armenio. En segunda instancia presentaré la historia de Aurora Mardiganian para dar cuenta de la génesis del film *Subasta de almas*; luego de ese recorrido, me concentraré en las peripecias de su estreno argentino.

### **El genocidio armenio**

Comúnmente se hace referencia al genocidio armenio como la matanza sistemática de dicho pueblo por parte del Imperio Otomano entre 1915 y 1918 en el marco de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, entendiendo al genocidio como un proceso y no un evento<sup>5</sup>, las masacres de 1895-1896 bajo el sultanato de Abdul Hamid II o la denominada Masacre de Adana en 1909 por los Jóvenes Turcos ya en el poder, no sólo son antecedentes de la violencia contra los armenios, sino que también pueden ser comprendidos como ensayos políticos previos a la decisión de exterminar en forma total a este pueblo del territorio turco.

Si bien no es objetivo de este trabajo ofrecer una historia del genocidio armenio<sup>6</sup>, resulta importante para la comprensión de la película destacar algunas de sus

---

<sup>4</sup> SÁNCHEZ, Matilde. “Imágenes mudas de Armenia”. En: *Clarín*, 2da sección, 21 de abril de 1996, p. 11.

<sup>5</sup> Véase ROSENBERG, Sheri. “El genocidio es un proceso, no un acontecimiento”. En: *Revista de Estudios sobre Genocidio*, vol. 11, 2016, pp. 27-36. Disponible en: <http://www.revistasuntref.com.ar/index.php/reg/article/view/4/2> [Acceso 1 de febrero de 2019]

<sup>6</sup> Para un mayor desarrollo del tema en castellano, véase DADRIAN, Vahakn. *Historia del Genocidio Armenio*. Buenos Aires: Imago Mundi. 2007 y AKÇAM, Taner. *El crimen de lesa humanidad de los jóvenes turcos. El genocidio armenio y la limpieza étnica en el Imperio Otomano*. Buenos Aires: Prometeo, 2016.

características como también de sus consecuencias posteriores. Robert Melson se ha referido al armenio como un ejemplo de “genocidio total”, siendo la dimensión cultural y física lo que distingue entre un genocidio “parcial” o “total”; es decir, el “genocidio total” pretende el exterminio de todos los miembros del grupo sin distinción etaria o de género como también el borramiento de su identidad y de sus producciones culturales<sup>7</sup>. En el caso armenio, la orden de los Jóvenes Turcos exigía el exterminio físico como también la destrucción o profanación de sitios rituales o conversión de iglesias ortodoxas armenias a mezquitas musulmanes.

A mediados del siglo XIX, con las reformas liberales emprendidas por el Imperio, pueden encontrarse diversos conflictos que resultarán fundamentales para los acontecimientos venideros; en consecuencia, diversas provincias orientales enfrentaron problemas administrativos, políticos y económicos que trajeron como resultado un deterioro en las condiciones de vida de los armenios. El ascenso al trono de Abdul Hamid en 1876 y la posterior finalización de la guerra ruso-turca en 1878, trajo cierta esperanza de cambio en la comunidad armenia del Imperio. La firma del Tratado de Berlín en 1878 posibilitó que diversos territorios europeos lograran su independencia del Imperio Otomano –Serbia, Montenegro y Rumania, mientras que Bulgaria alcanzaría su autonomía– y en él también se acordó un estatuto legal especial para algunos grupos religiosos; en consecuencia, la cuestión armenia<sup>8</sup> pasó a formar parte de la denominada Cuestión de Oriente a partir del último tercio del siglo XIX. Sin embargo, las reformas nunca se concretaron; el sultán rompió con las reformas iniciadas tiempo antes e hizo del islamismo la ideología oficial del imperio, llevando a que la cultura del desprecio por el “infidel” se viera reforzada y legitimada<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> MELSON, Robert. *Revolution and Genocide. On the Origins of the Armenian Genocide and the Holocaust*. Chicago: University of Chicago Press, 1992, pp. 68-69.

<sup>8</sup> Bruno Bruneteau señala que el término “cuestión” era el eufemismo que utilizaban los diplomáticos para describir una situación de conflictos recurrentes entre el Imperio Otomano y sus minorías étnicas, sobre todo la macedonia, griega, serbia, albanesa y armenia. BRUNETEAU, Bernard. *El siglo de los genocidios*. Madrid: Alianza, 2006, p. 82.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 86

En 1908 los Jóvenes Turcos, partido conocido oficialmente como Comité de Unión y Progreso, toman el poder en el Imperio Otomano destituyendo al sultán –colocando en su lugar a Mehmed V– y restaurando la constitución de 1876. Ya en abril de 1909, como consecuencia de un intento contrarrevolucionario por parte de Abdul Hamid II, tuvieron lugar las masacres de Adana. Los armenios apoyaban los principios de libertad pregonados por los Jóvenes Turcos y eso provocó la ira de un gran número de turcos que seguían leales al sultán depuesto; entonces “la codicia, la voluntad de muchos funcionarios de mantener su posición y su trabajo, los dogmas religiosos (...) fueron los factores que convergieron en un nivel de conflicto que desembocó en los pogromos” pero, como señala Dadrian, el más importante de todos los factores “fue el secreto en el cual se organizó la masacre, con la cooperación de funcionarios de gobierno y autoridades militares otomanas, las que hicieron un amplio uso de los arsenales a disposición de las guarniciones locales”<sup>10</sup>.

El comienzo de una serie de reformas se vio muy pronto truncado y, tal como describió en sus memorias el embajador de Estados Unidos en el Imperio otomano Henry Morgenthau, las aspiraciones democráticas fueron desterradas por una nueva concepción nacional: el panturquismo; y en lugar de un tratamiento igualitario para todos los otomanos, se decidió establecer un país exclusivo para los turcos<sup>11</sup>. En octubre de 1912, comenzó la Primera Guerra de los Balcanes, que se extendió hasta mayo de 1913. Durante dicha contienda el imperio perdió todos sus territorios europeos con la excepción de Constantinopla. En el mismo contexto, Rusia reabrió la cuestión armenia abriendo la posibilidad de una posible autonomía. Los frentes externos y las contradicciones internas llevan a que ese mismo año los Jóvenes Turcos perdieran las elecciones. Al año siguiente, un sector del Comité de Unión y Progreso

---

<sup>10</sup> DADRIAN, *op. cit.*, p. 176.

<sup>11</sup> MORGENTHAU, Henry. *Testimonio sobre el Genocidio Cometido por los Turcos Contra el Pueblo Armenio*. Buenos Aires: Comisión Pro Causa Armenia de la América Latina, 1975, p. 16. La edición original y completa de sus memorias fue publicada en 1918, siendo su testimonio de suma relevancia ya que Morgenthau, en su condición de embajador, tuvo diálogo con los líderes turcos a la vez que fue testigo directo del genocidio.

se levantó en un golpe de estado, llevando a que el poder quedara concentrado en el triunvirato conocido como “los tres pachás”: Enver, Talaat y Djemal.

En agosto de 1914, el gobierno otomano cedió a las presiones alemanas e ingresó a la Gran Guerra, alineado con las potencias centrales. La comunidad armenia deseaba la neutralidad de su país, “pero si éste se ve implicado en la guerra, los armenios cumplirán lealmente con su deber de ciudadanos otomanos, lo cual hacen”<sup>12</sup>. A la postre, los resultados en la guerra serían catastróficos para el Imperio Otomano teniendo como consecuencia final su desmembramiento. Entre enero y abril de 1915 los soldados armenios fueron desarmados y enviados a realizar trabajos forzados en la vía pública siendo así “discretamente eliminados”<sup>13</sup>. Asimismo, en abril de 1915, con el pretexto de castigar a los responsables del levantamiento en la ciudad de Van, fueron arrestados miles de armenios notables en la ciudad de Constantinopla. Entre mayo y julio fueron asesinados o bien deportados los armenios de siete provincias. En las ciudades, bajo el manto de cierta legalidad, se anunciaron órdenes de deportación. En todo ese lapso, se calcula que las dos terceras partes de los armenios del Imperio Otomano –entre 1.000.000 y 1.500.000 de personas– fueron asesinadas<sup>14</sup>. Los sobrevivientes tuvieron destinos diversos: muy pocos lograron evadir las deportaciones o escapar durante ellas para esconderse, otros fueron secuestrados por turcos o kurdos para ser educados en otra fe y lengua, otros lograron escapar hacia Rusia, Siria o Palestina para luego emigrar a otros países –como Estados Unidos o Argentina–.

### **La negación**

Luego del armisticio, se intentó aplicar el Derecho Internacional contra los Jóvenes Turcos y, en enero de 1919, se creó una comisión aliada basándose en la Convención de La Haya de 1907. Tiempo después, el Tratado de Sèvres de agosto de 1920 exigió que los aliados crearan un tribunal para juzgar a los responsables. Esto era una

---

<sup>12</sup> TERNON, Yves. *El estado criminal. Los genocidios en el siglo XX*. Barcelona: Península, 1995, p. 186.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 189.

oportunidad única e histórica, no sólo porque se iban a juzgar los crímenes de los Jóvenes Turcos sino porque, por primera vez, se iban a juzgar crímenes de esta índole. Sin embargo, un juicio de estas características no iba a tener lugar. En términos políticos, una nueva ola de nacionalismo se tradujo en el ascenso al poder de Mustafá Kemal<sup>15</sup> trayendo consigo profundas divisiones entre los aliados: franceses e italianos preferían no irritar al nuevo líder, mientras que los ingleses eran partidarios del sultán. En términos judiciales, lo que quedaba del Imperio Otomano mantenía su soberanía; si bien los aliados ocuparon Constantinopla hasta 1923, el sultán Mehmed VI mantuvo su poder hasta que el ascenso de Kemal disolvió el sultanato. En forma paralela, Armenia había alcanzado su independencia luego de las derrotas de los imperios otomano y ruso –este último a manos de la revolución de octubre–. Si bien la recién creada República Democrática Armenia tuvo diversos enfrentamientos bélicos con sus vecinos –entre ellos Turquía–, en 1920 la Unión Soviética se hizo con el poder para crear, en consecuencia, la República Socialista Soviética de Armenia. Esta pérdida de autonomía y poder político propio resultó ser también un factor clave en la imposibilidad de alcanzar justicia y el reconocimiento de los crímenes.

En ese contexto, el Gobierno otomano impuso su propia justicia, estableciendo un consejo de guerra contra los ministros y dirigentes del Comité Unión y Progreso que habían llevado al país a la guerra. El veredicto de julio de 1919 condenó a muerte – *in absentia*– a los tres pachás<sup>16</sup> y a varios años de prisión a otros cuadros del partido. Asimismo, el tribunal rechazó el argumento de que la decisión bélica y criminal había sido un acto de Estado, al considerar que “los miembros no habían actuado como

---

<sup>15</sup> De hecho, en la ciudad de Marash en enero de 1920 tuvo lugar un levantamiento contra armenios que regresaban a sus hogares por parte de kemalistas armados.

<sup>16</sup> Tras la rendición alemana, Enver Pasha huyó hacia Moscú para ofrecer sus servicios a los bolcheviques y luchó en la región de Asia Central. Traicionando a sus nuevos aliados, murió en combate en agosto de 1922. Djemal Pasha huyó finalmente hacia Asia Central para ayudar a los pueblos no rusos que combatían contra la creación de la Unión Soviética. En Tiflis, Georgia, fue asesinado en julio de 1922 como parte de la Operación Némesis. Talat Pasha huyó a Berlín, donde fue asesinado en marzo de 1921 también como parte de dicha operación.

ministros sino como miembros de una asociación secreta culpable de ‘conspiración’<sup>17</sup>. El triunfo kemalista en 1921 implicó que se abolieran todos los actos de Gobierno –desde tratados hasta decisiones de los tribunales– y, finalmente, en 1923 tuvo lugar una amnistía general. A pesar de las acciones de venganza por parte de la Federación Revolucionaria Armenia, conocida como Operación Némesis, que consistió en el asesinato selectivo de políticos y militares que tuvieron alguna implicación con las matanzas, la nueva geopolítica llevó a que el genocidio comenzara a olvidarse. Como señala Bernard Bruneteau, la República de Turquía, fundada en 1923, adoptó una tesis oficial que atribuía “la responsabilidad de todas las calamidades a las que se expuso el elemento armenio en el Imperio otomano [...] a sus propios actos, pues el Gobierno y el pueblo turco no hicieron más que recurrir, en todos los casos y sin excepción, a medias de represión o de represalias, y eso después de que su paciencia se hubiera agotado”<sup>18</sup>.

Como señala Ternon, la negación turca se ordena en torno a tres argumentos. El primero, que es constante desde 1915, atribuye la responsabilidad de los hechos a los propios armenios, ya que éstos traicionaron la confianza de los turcos alineándose con Rusia. El segundo, es la negación de la intención: si bien se reconocen las deportaciones se niega la planificación de esas masacres. Finalmente, el tercero es en relación a las estadísticas, relativizando Turquía el número de muertos<sup>19</sup>. Si bien desde 1973 hasta nuestros días diversos organismos internacionales –como la ONU, el Tribunal Permanente de los Pueblos, o el Parlamento Europeo– como también otros Estados han reconocido el genocidio armenio, la negación durante todo este período alimentó el olvido. En ese sentido, resulta de interés pensar a *Subasta de almas* como una película a caballo entre el gran espectáculo y una tendencia que se venía repitiendo desde fines del siglo XIX: utilizar la imagen –fotográfica o cinematográfica– para concientizar sobre las violaciones de derechos humanos<sup>20</sup>. En

---

<sup>17</sup> BRENTEAU, *op. cit.*, p. 114.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>20</sup> Sobre el caso de las atrocidades belgas en el Congo, véase, por ejemplo SLIWINSKI, Sharon. *Human Rights in Camera*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

otras palabras, antes que en prácticas memorialísticas la tendencia de la época hacía foco en la concientización.

### **Aurora Mardiganian y *Ravished Armenia***

En su análisis introductorio a una nueva edición de *Ravished Armenia* de Aurora Mardiganian, libro en el cual se basa la película *Subasta de almas*, el historiador Anthony Slide señala que, en su momento, dicho testimonio fue presentado como “un entretenimiento popular para las masas, acerca de una minoría oprimida, una minoría que resultó ser blanca y cristiana, y con la que la mayoría de los estadounidenses podrían empatizar”<sup>21</sup>.

Si bien resulta sugerente el modo en que fue presentado tanto el libro como la película al público estadounidense e incluso al argentino, se vuelve necesario ensanchar el contexto histórico a fin de remarcar que ambas producciones vieron la luz mientras Armenia era un estado-nación recientemente independizado. Si bien era un estado que acarreaba una importante inestabilidad política y, finalmente, tuvo corta duración, la película fue también testigo de un período pronto a ser clausurado. Como señala Donna Lee-Frieze, “la fama efímera de Mardiganian coincidió con la breve existencia de la República Democrática de Armenia”<sup>22</sup>. La caída del Imperio Ruso y la derrota del Imperio Otomano en la Gran Guerra, abrió la oportunidad de que existiera la primera república armenia. La misma duraría tan solo cuatro años siendo finalmente ocupada a fines de 1920 por la Unión Soviética para proclamar la República Socialista Soviética de Armenia, que recién se disolvería en 1991. Lo cierto es que esos cuatro años resultaron ser un momento crucial en la historia para la diáspora armenia, “un período casi mitológico, cuando

---

<sup>21</sup> SLIDE, Anthony. *Ravished Armenia and the Story of Aurora Mardiganian*. Lanham y Londres: The Scarecrow Press, 1997, p. 3.

<sup>22</sup> FRIEZE, *op. cit.*, p. 45.

el Genocidio fue recordado, llorado y reconocido por el mundo occidental y su ‘causa’ abrazada por los Estados Unidos<sup>23»24</sup> y otros países, como la Argentina.

Aurora Mardiganian provenía de una familia acomodada de la ciudad de Chemeshgezek, en la entonces provincia de Kharpet. Durante el genocidio, ella, como tantas otras jóvenes armenias, fue violada y secuestrada en un harén. Logró finalmente escapar de uno junto a cientos de armenios que se habían convertido al islamismo para salvar sus vidas. A través de diversas redes de ayuda humanitaria, logró llegar a los Estados Unidos en noviembre de 1917, a la edad de 16 años, buscando a su hermano, el otro sobreviviente de su familia. A su arribo, fue puesta bajo la custodia de Nora Waln, secretaria de publicidad del American Committee for Armenian and Syrian Relief<sup>25</sup>. Para dar con su hermano, puso un aviso en diversos diarios y, como consecuencia, algunos periódicos le realizaron entrevistas haciendo que su historia pronto se conociera. Su testimonio llamó la atención de Henry Leyford Gates, un guionista de Hollywood, periodista y escritor fantasma, quien pronto reconoció el potencial dramático del relato<sup>26</sup>. La esposa de Gates, Eleanor Brown Gates, una joven novelista, también se involucró en la historia, volviéndose la guardiana legal de la joven armenia. Fue el matrimonio Gates el que también americanizó su nombre: Arshalus –que en armenio significa luz que

---

<sup>23</sup> Entre los “Catorce Puntos” que el presidente estadounidense Woodrow Wilson presentó para poner fin a la guerra y alcanzar la paz en Europa, en su duodécimo planteó una verdadera seguridad de desarrollo autónomo de las nacionalidades no turcas del Imperio Otomano, entre ellas, los armenios.

<sup>24</sup> FRIEZE, *op. cit.*

<sup>25</sup> Organización humanitaria fundada en 1915. En 1919, había expandido sus operaciones para incluir todo el Medio Oriente y Asia occidental; en consecuencia, cambió su nombre por el de Near East Foundation, que permanece hasta nuestros días.

<sup>26</sup> En forma errónea, se suele señalar a Harvey Gates, otro guionista de la época, como la persona involucrada en todo el proceso descrito. Al respecto véase BONE, James. *The Curse Of Beauty: The Scandalous and Tragic Life of Audrey Munson, America's First Supermodel*. Nueva York: Regan Arts, 2016, pp. 235-242 y ARKUN, Aram. “Journalist Finds New Material on Genocide Survivor Film Star Aurora Mardiganian”. En *The Armenian Mirror-Spectator*, 2016. Disponible en: <https://mirrorspectator.com/2016/05/19/journalist-finds-new-material-on-genocide-survivor-film-star-aurora-mardiganian/> [Acceso: 30 de abril de 2019].

precede a la salida del sol– pasó a ser Aurora, y su apellido, Mardigian, se convirtió en Mardiganian.

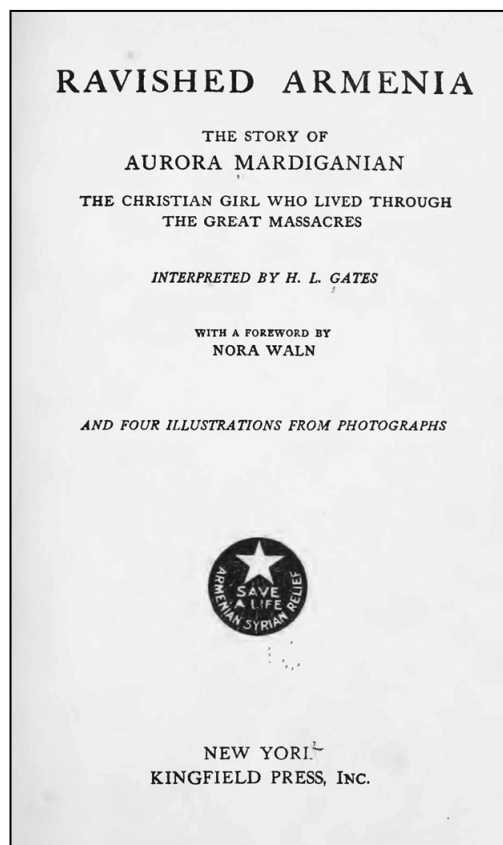


Fig. 1: Primera página de la edición original de *Ravished Armenia*

Pronto, los Gates se aseguraron de que el testimonio de Aurora fuera publicado en forma seriada en *The New York American*. Tiempo después, casi en forma simultánea a la edición de las memorias del embajador Morgenthau, se publicó el libro de Aurora Mardiganian con el título *Ravished Armenia* en los Estados Unidos, *The Auction of Souls* en el Reino Unido y *Subasta de almas* en Argentina. Si bien no hay cifras exactas sobre las ventas que tuvo la primera edición, para la reimpresión de 1934 “se alegó que 360.000 ejemplares estaban en circulación”<sup>27</sup>. En el libro, el testimonio se

presenta del siguiente modo (Fig. 1): la historia de Aurora Mardiganian interpretada por Henry (H.L) Gates.

Como señala Slide, el libro nos presenta atrocidad tras atrocidad “tanto es así que el lector se ve obligado a cuestionar si todos estos delitos podrían haberse cometido contra una niña”<sup>28</sup>. Como Mardiganian casi no hablaba ni leía en inglés, apenas pudo verificar la reconstrucción que Gates hizo de su historia, y tal era su precariedad que, en 1919, a instancias de los Gates, firmó un contrato por el cual iba a participar en unas *pictures*. Ella suponía, según le relató a Slide, que le iban a tomar *still pictures*, es

<sup>27</sup> SLIDE, *op. cit.*, p. 3.

<sup>28</sup> SLIDE, *op. cit.*, p. 5.

decir fotografías, pero en verdad había firmado un contrato para una película<sup>29</sup> por la cual le iban a pagar U\$s 15 por semana<sup>30</sup>.

Para el momento en que el libro fue editado, las noticias sobre los horrores y masacres que el Imperio Otomano había llevado adelante durante la contienda bélica, hacía tiempo que eran conocidas en occidente. En el caso argentino, sírvase de ejemplo algunas noticias publicadas en diarios locales. Con el titular “En Asia menor. Nuevas matanzas”, *La Prensa* en su edición del 26 de julio de 1896 informaba, por ejemplo, sobre una serie de matanzas en Van, que se cobraron la muerte de 12.800 personas<sup>31</sup>; y con el título “Armenios detenidos”, *La Razón* informaba sobre la detención de 400 armenios en Constantinopla –entre ellos el Patriarca– con el pretexto de que se descubriera un complot armenio<sup>32</sup>. En consecuencia, como sugiere Leschu Torchin, para el momento en que la película fue estrenada en 1919, no sólo ya se había informado sobre dichos horrores, sino que los mismos animaban “un sentido de obligación colectiva para la acción internacional”<sup>33</sup>. El mencionado American Committee for Armenian and Syrian Relief, fue fundado en ese contexto, en octubre de 1915 y su tarea se concentró tanto en generar conciencia sobre los hechos como también en recaudar y administrar fondos para ayudar en forma local y en el extranjero. El Comité organizaba reuniones en teatros y auditorios en diversas ciudades estadounidenses para difundir los acontecimientos, invitando a reconocidos oradores y líderes de comunidades religiosas variadas para hablar ante el público. El Comité complementaba la campaña con avisos en la prensa y la exhibición de posters y pancartas en espacios públicos. En un primer momento, debido a la censura en el marco de la guerra, dicha campaña era ilustrada con dibujos basándose

---

<sup>29</sup> SLIDE, *op. cit.*, p. 7.

<sup>30</sup> Slide y Bone relatan la batalla legal que tiempo después Mardigianian llevó adelante. Sobre aquella época, la sobreviviente recordaba que le habían dicho que “\$15 era un montón de dinero. Yo era ingenua. No sabía nada”, afirmó en diálogo con Anthony Slide. SLIDE, *op. cit.*

<sup>31</sup> BOULGOUDJIAN, Nélica, Leticia Otero, Pedro Gitz, Claudia Cortese y Alberto Piñeiro. *El Genocidio Armenio en la Prensa Argentina*, Tomo 1 1890-1900. Buenos Aires: Plus Ultra, 1988, p. 306.

<sup>32</sup> BOULGOUDJIAN TOUFEKSIAN, Nélica. *El Genocidio Armenio en la prensa argentina*, Tomo 2 1901-1915. Buenos Aires: Unión General Armenia de Beneficencia, 2010, p. 340.

<sup>33</sup> TORCHIN, *op. cit.*, p. 24.

en “imágenes de palabras” (*word pictures*) proporcionadas a través de informes y testimonios<sup>34</sup>. Estas primeras imágenes forjaron pronto un imaginario particular ya que las mismas se focalizaban en mujeres y niños<sup>35</sup>.

Como antes señalé, las fotografías de los sucesos circulaban con menor caudal debido a la censura de la época. Sin embargo, Armin T. Wegner, un médico y soldado alemán, tomó numerosas imágenes de cadáveres, deportaciones y ejecuciones en forma clandestina para luego hacerlas llegar en secreto a los Estados Unidos y Alemania, y también lo hizo John Elder, un trabajador del Comité. Asimismo, al momento de la publicación de los libros de Morgenthau y Mardiganian se incluyeron algunas fotografías. En síntesis, como sugiere Leshu Torchin, las imágenes, sobre todo las fotografías, “aumentaron el lenguaje gráfico”, y es en ese “contexto de reportaje y representación que *Ravished Armenia*, una adaptación cinematográfica del testimonio de un sobreviviente, funcionó”<sup>36</sup>.

Fue el “Coronel” William Selig, un productor pionero del cine estadounidense y dueño de la Selig Polyscope Company, quien compró los derechos del libro de Aurora Mardiganian y produjo la película para el Comité. Éste encargó el guión a Frederick Chapin aunque Henry Gates tuvo también incidencia en la adaptación fílmica del libro. La dirección de la película le fue dada a Oscar Apfel, quien recientemente había co-dirigido junto a Cecil B. DeMille la exitosa *The Squaw Man* (Estados Unidos, Oscar Apfel y Cecil B. DeMille, 1914). Para los papeles principales, además de Aurora, fueron elegidos Irving Cummings y Anna Q. Nilsson. La película se filmó en su totalidad en Estados Unidos y, según lo convenido, las ganancias fueron repartidas entre Selig y el Comité. Su estreno en dicho país fue un verdadero evento social y político ya que contó con personalidades como Calvin Coolidge, futuro presidente de Estados Unidos entre los años 1923-1929, el banquero John P. Morgan, el empresario George

---

<sup>34</sup> TORCHIN, *op. cit.*, p. 33.

<sup>35</sup> Para mayor información sobre esta campaña, véase ANTARAMIAN HOFMAN, Hazel. “A Preliminary Visual Assessment of the Near East Relief Posters”. En *Journal of the Society for Armenian Studies*, vol. 23, 2014, pp. 113-136.

<sup>36</sup> TORCHIN, *op. cit.*, p. 37.

Eastman, y el gobernador de Nueva York, Al Smith, entre otros. Las críticas del momento fueron auspiciosas, aunque también acusaron a la película de sensacionalismo barato.

El poder del film residió en su capacidad de difundir y poner en imágenes información que ya era conocida desde años anteriores. La película contó con la participación del mencionado Morgenthau y del embajador británico en Estados Unidos, Lord Bryce. En la lista de los intertítulos que sobrevivieron, se afirma al inicio que cada escena de la película fue verificada por ambos embajadores, dándole así un sugerente poder documental. Asimismo, en algunas funciones se invitaba a diversos oradores para que en su alocución previa confirmaran los acontecimientos que describe la película. Con todo, como señala Torchin en su análisis, la historia de Aurora Mardigian “se enmarcó en los tropos orientalistas y cristianos”<sup>37</sup>. El propio título original, *Ravished Armenia*, puede ser entendido también como “Armenia violada”<sup>38</sup>. De este modo, sobre el film sobrevuela también una fantasía orientalista ya que si bien las deportaciones, las masacres y el hambre fueron cuestiones que se informaron en forma recurrente en la prensa y en diversas campañas, fue la dimensión sexual de la violencia lo que se enfatizó en la película, siendo dicho aspecto lo que entusiasmó a la prensa y al público<sup>39</sup>. Los harenes, los mercados de esclavos, los turcos lujuriosos, las tiendas beduinas persisten durante toda la película y las referencias al barbarismo turco son recurrentes en los intertítulos de la misma. En esa dirección, el film posee cierta continuidad con la visión liberal británica en torno “al turco”: este representaba indolencia, estupor erótico, epidemias y opresión<sup>40</sup>. Como contrapartida, esta forma de representación sirvió para sensibilizar al espectador y empatizar con el sufrimiento armenio. En consecuencia, si el turco era representado como el bárbaro, para representar al armenio –a las mujeres

---

<sup>37</sup> TORCHIN, *op. cit.*, p. 41.

<sup>38</sup> Según el Diccionario Cambridge el verbo *ravish* significa “dar gran placer a alguien” e indica que previamente dicho verbo era también empleado para referirse a “forzar a una mujer a tener relaciones sexuales contra sus deseos”.

<sup>39</sup> TORCHIN, *op. cit.*, p. 44.

<sup>40</sup> STONE, Norman. *Breve historia de Turquía*. Barcelona: Ariel, 2012, p. 128.

armenias, en verdad— se recurrió al tropo del martirio<sup>41</sup>. Aunque fue H. L. Gates quien insistió en el largo cabello para enmascarar la desnudez de las doncellas en la escena de la crucifixión<sup>42</sup>, la película explotó completamente las atrocidades sexuales de las tropas otomanas. A la prensa se le sugirió que fuera promocionada como una “historia sensacional de la depravación turca”, y en consecuencia, el libro de prensa adjunto al film sugirió los siguientes lanzamientos publicitarios: “*Ravished Armenia* muestra un verdadero harén”; “Las niñas empaladas en las espadas de los soldados”, “Con otras chicas desnudas, la bella Aurora Mardiganian, fueron vendidas por ochenta y cinco centavos”<sup>43</sup>.

Lo cierto es que la película le generó al Comité una contribución de casi 30 millones de dólares, siendo proyectada en varias ciudades en funciones especiales —es decir, con el precio del boleto a un precio mayor al común de la época—. *Ravished Armenia* fue, entonces, un éxito comercial, pero no, como sugiere Frieze, porque fue una producción elaborada sino porque su publicidad se centró “en la violación, la redención, la religión y la raza”<sup>44</sup>. Si bien el film se estrenó sin problemas de censura en la ciudad de Nueva York, en otras ciudades y estados su exhibición fue prohibida, como por ejemplo en Pennsylvania donde el caso se judicializó hasta que pudo levantarse su prohibición<sup>45</sup>. En Gran Bretaña, donde se la conoció como *Auction of Souls*, la película fue primero censurada; sin embargo, con el permiso de Scotland Yard, logró ser exhibida por tres semanas, hasta que finalmente fue censurada nuevamente, y se pidió remover algunos intertítulos y escenas para que pudiera seguir siendo proyectada. Como señala Peter Balakian, aunque la película fue patrocinada por la recién creada Liga de las Naciones, a la Oficina de Asuntos Exteriores le preocupaba que despertara un sentimiento anti

---

<sup>41</sup> Al respecto, véase BURUCÚA, José Emilio y Nicolás Kwiatkowski. “Cómo sucedieron estas cosas”. *Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz, 2014, pp. 95-132.

<sup>42</sup> No existe prueba documental que se haya crucificado a mujeres armenias durante el genocidio. Al respecto, Aurora Mardiganian comenta que las crucifixiones no tuvieron lugar; en cambio, lo que sí llevaron adelante los perpetradores fueron empalamientos. A la vez que los “americanos mostraron los hechos en forma más civilizada” crearon un imaginario particular en torno al sufrimiento del pueblo armenio. Para las palabras de Mardiganian al respecto, véase SLIDE, *op. cit.*, p. 6.

<sup>43</sup> BONE, *op. cit.*, p. 239.

<sup>44</sup> FRIEZE, *op. cit.*, p. 44.

<sup>45</sup> *The Moving Picture World*, 14 de junio de 1919, p. 1636.

turco en Inglaterra en un momento en que Gran Bretaña estaba en negociaciones de paz con Turquía. Asimismo, dicha oficina también temía que pudiera provocar un sentimiento antibritánico en todo el mundo musulmán<sup>46</sup>. En Latinoamérica, el film se estrenó en México, Cuba y Argentina, acompañado, al menos en Argentina, con problemas similares con la censura.

### Estreno en Argentina

Reconstruir el destino de *Subasta de almas* en Argentina resulta una tarea dificultosa debido a la falta de testimonios y de acceso a documentación oficial. En ese sentido, para llevar adelante la investigación utilicé como fuente primaria los diarios y publicaciones especializadas de la época: más específicamente, los diarios *La Razón* y *La Nación*, y los semanarios especializados en cine *La Película*, *Excelsior* y *Cine Mundial*. Con estas fuentes, solo se puede reconstruir en forma parcial lo sucedido con esta película y, por lo tanto, las conclusiones a las que arribaré deberán ser pensadas como hipótesis<sup>47</sup>.

Un elemento a destacar es la intensa y resonante campaña de publicidad que tuvo *Subasta de almas* los meses previos al estreno. Ya en enero de 1920, el semanario *La Película* anunciaba que la empresa Sáenz y Mai había adquirido en Norte América la película y que pronto sería estrenada en Buenos Aires. Con el subtítulo “Una reclame [sic] original”, la nota de la edición del 29 de enero de 1920 describía al film como “una de las más hermosas creaciones llevadas a feliz término en el arte mudo. Todas las escenas emocionantes que relata la testigo del horrible drama son vividas intensamente en la pantalla”. Luego de resumir el episodio histórico al que se refiere la película, la nota destacaba cómo *Subasta de almas* mostraba gráficamente el drama armenio, para concluir que la casa Sáenz y Mai había interpretado con su debido valor la “importancia de esta película [que] ha tratado de que su reclame corresponda al interés enorme que ha despertado en el público el conocimiento de las horribosas

---

<sup>46</sup> BALAKIAN, Peter. *The Burning Tigris. The Armenian Genocide and America's Response*. Nueva York: HarperCollins, 2003, p. 316.

<sup>47</sup> A su vez, se debe tener en consideración que la reconstrucción fue realizada recurriendo a los medios periodísticos mencionados, pudiendo solo reconstruir el estreno de la película en la ciudad de Buenos Aires.

matanzas de armenios”. A continuación, *La Película* comentaba que la historia de Aurora Mardigian había sido traducida al castellano y publicada en “un tomo de 250 páginas” cuya edición de 50.000 ejemplares sería vendida en simultáneo con la exhibición de la “colosal película”. Finalmente, la nota concluía que el éxito del film debía darse por descontado.

ENERO, 1920 CINE-MUNDIAL PÁGINA 58

**SUBASTA DE ALMAS**  
 Exclusividad para  
 Argentina Uruguay Paraguay Chile Peru Bolivia  
*Países libres*  
 Paraguay Chile Peru Bolivia

---

**MY LADY'S GARTER**  
 Exclusividad para  
 Argentina Uruguay Paraguay

---

**THE WHITE HEATHER**  
 Exclusividad para  
 Argentina Uruguay Paraguay

---

**VIDA SPORTIVA**  
 Exclusividad para  
 Argentina Uruguay Paraguay

---

**Exclusividad SAENZ Y MAI**  
 Avda Pte. Roca 531 Dirección Telefónica: "SAEMAI"  
**BUENOS AIRES**  
 Sucursales:  
 ROSARIO: San Martín 571 BAHÍA BLANCA: O'Higgins 42 MONTEVIDEO: 18 de Julio 985  
 Menciónese esta revista al dirigirse a los anunciantes

Fig. 2: Anuncio del estreno de *Subasta de almas* en enero 1920 en *Cine Mundial*

Al mismo tiempo, *Cine Mundial* publicaba un aviso de dicha distribuidora con algunas de las películas que estrenaría durante el año (Fig. 2). Sin embargo, resulta muy llamativo el aviso a dos páginas publicado en *Excelsior* en su edición n° 312 del 3 de marzo de 1920 (Fig. 3). Sin mayor información, el título, en una tipografía a gran tamaño, reforzaba la noción del gran espectáculo que prometía ser este éxito próximo a estrenarse.

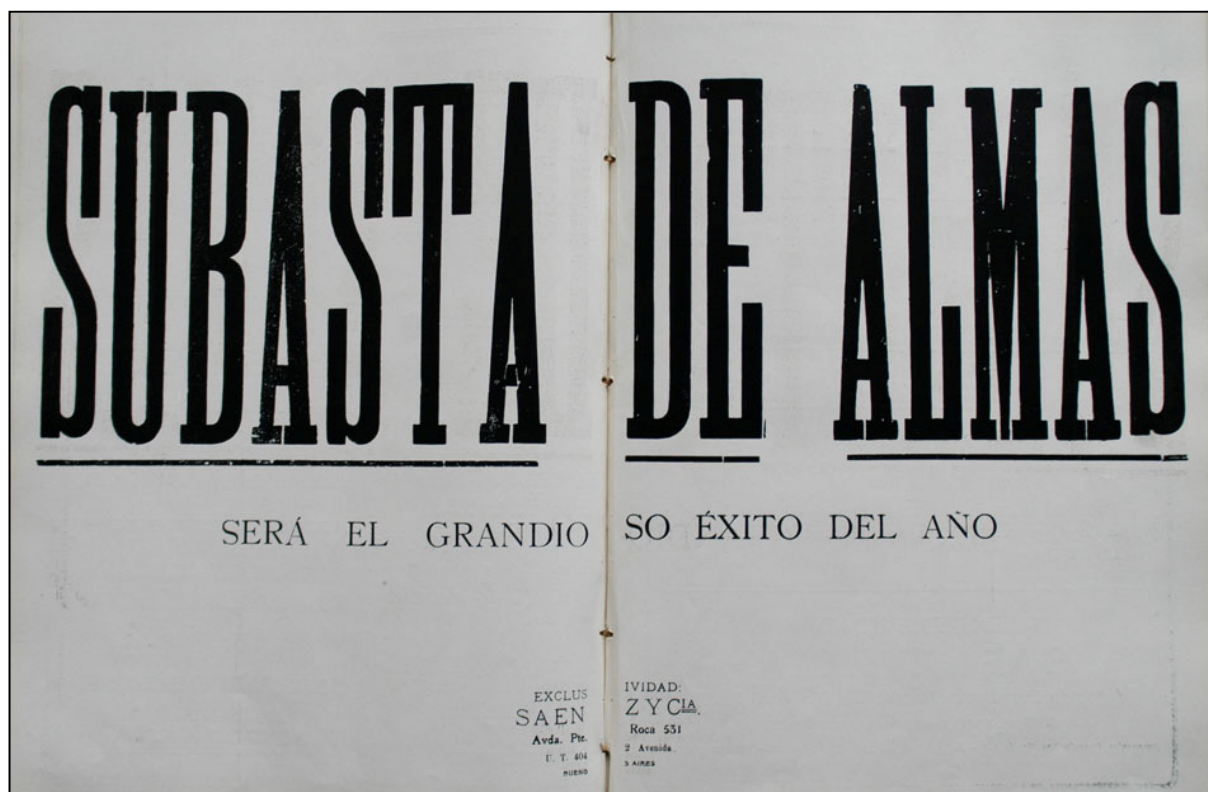


Fig. 3: Anuncio a doble página publicado en *Excelsior*, n. 312, 3 de marzo de 1920

A pesar de los anuncios “colosales”, la película no se estrenó en marzo; es más, su estreno se vio aplazado en varias oportunidades más. Sabiendo ahora, en nuestro presente, cuál fue el destino de la película y las vicisitudes de su estreno, podríamos afirmar que en nuestro país *Subasta de almas* fue una película problemática en términos comerciales.

Tiempo después, en la edición extraordinaria de marzo de 1920, *Excelsior* publicó una nota donde la empresa Sáenz y Cía. anunciaba sus estrenos de abril: en el listado se encontraba *Subasta de almas*, la “super producción que nos vienen anunciando” y se informaba que “se postergó su estreno para dar lugar a una reclame intensa”. Ni en la

nota ni en el resto de la publicación se hacía referencia al reclame en cuestión. Esa mención refuerza la idea de que estamos ante una “película problemática” tal como sugerí en el párrafo anterior.

En la edición 320 del 28 de abril de 1920, *Excelsior* publicó un nuevo anuncio de la casa Saénz & Cía con los próximos estrenos de mayo. Se esperaba así que el 21 de mayo se estrenara *Subasta de almas*, el “colosal estreno basado en los últimos acontecimientos ocurridos en Armenia”. Sin embargo, la película tampoco se estrenó en esa fecha.

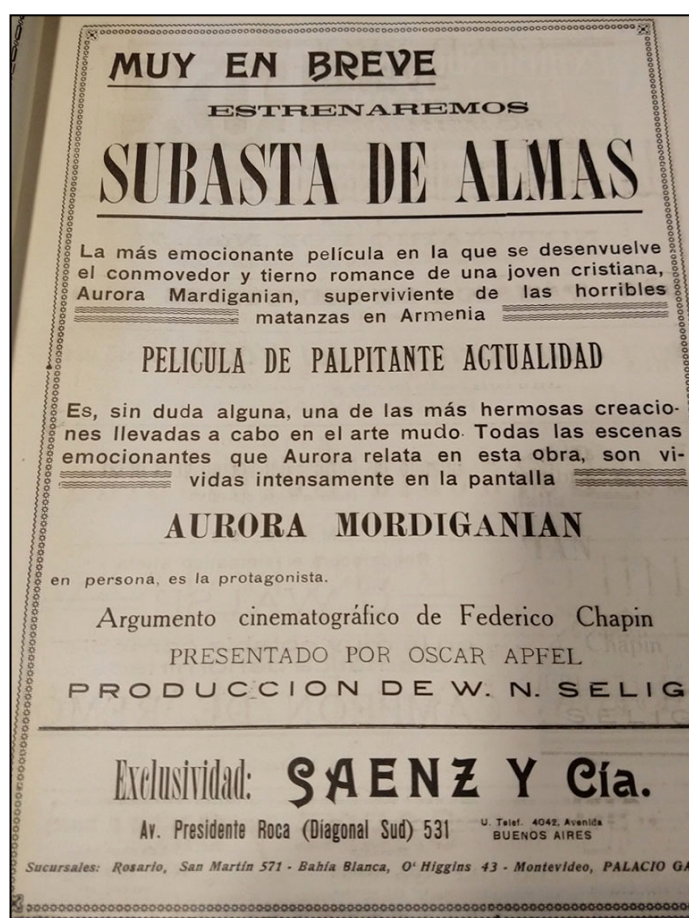


Fig. 4: Anuncio publicitario publicado en *Excelsior*, n. 321, 5 de mayo de 1920.

Con un aviso a página completa, la casa Sáenz & Cía. anunció en la edición 321 del 5 de mayo de 1920 de *Excelsior* que muy en breve estrenaría *Subasta de almas*. Nótese que en este anuncio ya no se precisaba la fecha de presentación de “la más emocionante película en la que se desenvuelve el conmovedor y tierno relato romance de una joven cristiana, Aurora Mardiganian, superviviente de las más horribles matanzas en Armenia”. (Fig. 4.)

En la edición del 2 de junio de 1920, *Excelsior* publicó en una página el anuncio de la programación de la empresa Sáenz y Cía., que informaba que sus próximos estrenos serían *La ciudad de los camaradas* (*City of Comrades*, Hugo Ballin, 1919) y *La legión de la Frontera* (*The Border Legion*, T. Hayes Hunter, 1918). Sin fecha, solamente indicando un “muy en breve”, se anunciaba *Subasta de almas*. En la misma edición, una nota

señalaba que “según versiones”, la película en cuestión sería estrenada en la segunda quincena del mes entrante. Ese evento no tuvo lugar ya que en su edición 328 del 23 de junio de 1920, *Excelsior* notificaba que “parece que ahora irá de veras”, informando que “se dice que *Subasta de almas* será estrenada en la segunda quincena de agosto”. El semanario, con cierto tono irónico, esperaba que la exhibición llegara a buen puerto luego de ser anunciado y suspendido su estreno tantas veces.

**SUBASTA DE ALMAS**  
— o —  
**ARMENIA ARRASADA**

**DEDICATORIA**

“Dedico este libro a todos los padres que han enseñado a sus hijos a creer en Dios.  
“Yo he visto el cadáver inanimado de mi madre arrojado al desierto, por haberme enseñado que Jesucristo fue mi salvador.— Vi a mi padre morir entre atroces suplicios porque me dijo, a mí, su hija: “Confía en Dios; hágase su Voluntad”.—Vi a miles y miles de hijas, ¿doloradas por sus madres amantísimas, morir bajo el látigo o bajo el filo del sable, o de hambre y de sed, o sufrir el yugo de la esclavitud, por no prestarse a abjurar del título de cristianas.—Dios me salvó para que yo pudiera traer a América el llamamiento de aquellos que aún sobreviven, y todos cuantos son padres comprenderán que todo cuanto relataré en estas páginas es inspirado en mi amor y agradecimiento a El, por haberme salvado la vida.”

AURORA MARDIGANIAN.

Con aquellas palabras inicia la joven cristiana, Aurora Mardiganian, el trágico relato de las horribles matanzas de Armenia, que ella presencié y que, llevadas a la película, en la cual ella misma es la protagonista, constituyen, sin duda alguna, una de las más hermosas creaciones llevadas a cabo en el arte mudo. Todas las escenas emocionantes que Aurora relata en esta obra, son vividas intensamente en la pantalla.

**ESTRENO**  
1.º de SEPTIEMBRE

Exclusividad Gold Program. — Manuel Sáenz, Avenida Presidente Roca No. 531.

Fig. 5: Anuncio publicado en el diario *La Nación*, 22 de agosto de 1920

En julio, finalmente, se atisba una posibilidad concreta de estreno ya que en la edición 333 del 28 de julio de 1920, *Excelsior* notificaba que “para hoy está anunciada una exhibición privada, en el cine Callao del film *Subasta de almas* adquirido por 1.200 dólares por la casa Sáenz & Cía.” La noticia resulta llamativa ya que en la revisión que llevé adelante de las diversas ediciones de *Excelsior* no se suele hacer mención el monto pagado por la exhibición de películas; entonces, ¿podía ser un modo de presión dar a conocer el monto pagado? ¿Podía estar señalando dicho semanario que la casa Sáenz & Cía. había llevado adelante una inversión que no podía recuperar?

Hacia mediados de agosto de aquel año, la película volvió a ser promocionada con una nueva fecha de estreno: 1 de septiembre de 1920. De

este modo, en *La Nación* del 22 de agosto de 1920 se publicó un aviso donde la imagen era la hoy ya recurrente referencia al film: una joven crucificada y un ave de rapiña a su lado, insertando a la película en los tropos del martirio y del cristianismo. (Fig. 5)

En la edición de *La Película* del 26 de agosto de 1920 se podía apreciar un afiche a página completa, donde además de anunciar su estreno para el 1 de septiembre se afirmaba que el mismo sería “¡La nota del año!”. En la misma publicidad se incluía la dedicatoria del libro de Aurora Mardiganian; amalgamando así el texto y la película en un solo objeto. En la dedicatoria, la autora afirmaba que el libro estaba consagrado

a todos los padres que en suelo de los Estados Unidos, han enseñado a una hija a creer en Dios. Yo he visto el cadáver inanimado de mi madre arrojado al desierto, por haberme enseñado que Jesucristo fue mi Salvador. Vi a mi padre morir entre atroces suplicios porque me dijo, a mí, su hijita: ‘Confía en Dios, hágase su voluntad’. Vi a miles y miles de hijas, adoradas por sus madres amantísimas, morir bajo el látigo, o bajo el filo del sable, o de hambre y de sed, o sufrir el yugo de la esclavitud por no prestarse a abjurar del título de cristiano. Dios me salvó para que yo pudiera traer a América el llamamiento de aquellos que aún sobreviven, y todos cuantos son padres comprenderán que todo cuanto relataré en estas páginas es inspirado en mi amor y agradecimiento a Él, por haberme salvado la vida”. (Fig. 6)

LA PELÍCULA

**¡LA NOTA DEL AÑO!**

DEDICATORIA

D ENDO que libro a todos los padres que, en suelo de los Estados Unidos, han enseñado a una hija a creer en Dios. Yo he visto el cadáver inanimado de mi madre arrojado al desierto, por haberme enseñado que Jesucristo fue mi Salvador. Vi a mi padre morir entre atroces suplicios porque me dijo, a mí, su hijita: ‘Confía en Dios, hágase su voluntad’. Vi a miles y miles de hijas, adoradas por sus madres amantísimas, morir bajo el látigo, o bajo el filo del sable, o de hambre y de sed, o sufrir el yugo de la esclavitud, por no prestarse a abjurar del título de cristiano. Dios me salvó para que yo pudiera traer a América el llamamiento de aquellos que aún sobreviven, y todos cuantos son padres comprenderán que todo cuanto relataré en estas páginas es inspirado en mi amor y agradecimiento a Él, por haberme salvado la vida.

AURORA MARDIGANIAN.

CON ESTAS PALABRAS PRINCIPIA EL RELATO DE

**Aurora Mardiganian**

el más interesante escrito hasta la fecha que ha sido reproducido por cuenta del

Comité Americano de Socorros para Sirios y Armenios

En una notable obra cinematográfica titulada:

**Subasta de Almas**

ARMENIA ARRASADA

en la que se desenvuelve el conmovedor y tierno romance de esta joven cristiana, superviviente de las horribles matanzas.

Es, sin duda alguna, una de las más hermosas creaciones llevadas a cabo en el arte mudo. Todas las escenas emocionantes que Aurora relata en esta obra, son vividas intensamente en la pantalla

:: AURORA EN PERSONA ES LA PROTAGONISTA ::

**Se estrena el 1.º de Septiembre próximo**  
en el CINE CALLAO, SOLAMENTE  
¡NO DEJE DE EXHIBIR ESTE FILM SENSACIONAL!

Exclusividad: **MANUEL SAENZ** Diagonal Pte. Roca 531 - U. T. 4042, Avda. - Teleg.: "SAEMAI" - Bs. As.  
LA CASA DE LOS GRANDES ESTRENOS  
Sucursales: Rosario: San Martín 571 - B. Blanca: O'Higgins 43 - Montevideo: Palacio Gandós.

Fig. 6: Anuncio publicado en *La Película*, n. 205, 26 de agosto de 1920.

Tanto la dedicatoria como los otros comentarios que acompañan el afiche pueden ser pensados como la configuración de un discurso de tres capas: ecuménico –la apelación al cristianismo–, familiar –apelación a los padres– y atroz –la recurrencia a la muerte–. Asimismo, al colocar a Aurora Mardiganian como figura central, la campaña publicitaria crea un “pacto documental”, instalando al film como una evidencia fílmica de lo acontecido. La película no se presenta

como una pieza de ficción sino que es, ante todo, una recreación documental del relato testimonial: “todas las escenas emocionantes que Aurora relata en esta obra, son vividas intensamente en la pantalla”, afirma la publicidad. Al presentar la película como un “relato escrito por ella [Aurora] que ha sido reproducido por cuenta del Comité Americano de Socorros para Sirios y Armenios en una notable obra cinematográfica” no hace sino reforzar el carácter testimonial-documental del film próximo a estrenarse. Con todo, y a pesar de la violencia que condensa la imagen y la dedicatoria, la película es colocada, sin dudar, como “una de las más hermosas creaciones llevadas a cabo en el arte mudo”.

Finalmente, el 1 de septiembre de 1920 se estrenó *Subasta de almas* en Buenos Aires. Los primeros días se proyectó en una función especial nocturna, con tarifa especial y luego, a partir del 13 de septiembre, en función regular a “precio popular” (Fig.7) siempre en el cine Callao.



Fig. 7: Aviso que anuncia los precios populares del film. *La Razón*, 13 de septiembre 1920

Al anunciar los estrenos de esa semana, *La Nación* del 29 de agosto de 1920 publicó un comentario crítico sobre *Subasta de almas*. Allí advertía que el film había sido anunciado en abundancia y, por lo tanto, merecía la atención del público. Para el reseñista, no se trataba de un drama cinematográfico sino de una crónica documentada del martirio de Armenia durante la guerra, que presentaba una historia sintetizada en una serie de cuadros de las torturas espantosas a las que se había sometido el pueblo armenio por la dominación turca. La crítica señalaba que la película carecía de argumento como también de personajes principales teniendo en cambio “figuras centrales” alrededor de

las cuales “se desarrolla la lúgubre e indescrptible visión de ese martirologio que hasta ahora no se conoce en su integridad”. La película, entonces, resumía el “horror inenarrable de esos sucesos” y era necesario verla para “darse cuenta con exactitud de esos acontecimientos”. La reseña señalaba también que se presentaban “escenas horribles, crudamente plastificadas, rudimentariamente combinadas, pero con tal vigor de realidad y de verdad dentro de lo feroz, que no es posible presenciárselas sin profunda angustia”. La nota finalizaba dando cuenta de la trama de la película: la vida previa a la guerra de Aurora y su familia, la huida, las deportaciones, el secuestro y la nueva huida que la salvará. Así, la película narraba “el padecimiento de Armenia” y era con ese concepto que debía juzgarse, según el reseñista del diario. Sus escenas, entonces, no eran otra cosa que el desarrollo de un documento y la protesta de un pueblo oprimido.

En su edición del 2 de septiembre de 1920, *La película* comentó el estreno del film “en el cual se pintan algunos episodios de la matanza de armenios”; sin ser tan profusa como el matutino antes mencionado, esta publicación señalaba que la “presentación de este film es buena, destacándose los artistas que interpretan sus partes principales”. Si bien *Subasta de almas* alcanzó buena repercusión crítica en su estreno porteño, una vez iniciadas sus proyecciones su permanencia en cartel no resultó sencilla.

### **Una película problemática**

¿Por qué *Subasta de almas* puede ser rotulada como una película problemática? Dicha etiqueta es colocada luego de observar el recorrido que tuvo el film a lo largo de 1920, recorrido que se encontró atravesado por cuestiones comerciales, políticas y legislativas.

En términos comerciales, la película padeció las fluctuaciones de su casa distribuidora en Argentina. Durante los primeros meses de 1920, Ernesto Mai abandonó la sociedad que había formado junto a Manuel Sáenz, la firma Sáenz y Mai, quedando la empresa a cargo del segundo bajo el nombre Sáenz y Cía. La nueva empresa surgida se posicionó como una de las más vigorosas del sector, que junto a la Sociedad General Cinematográfica, a Max Glücksman Cinematografía y a Natalini &

Cía. lograron hacerle frente a las enérgicas distribuidoras extranjeras. Si bien no es mi propósito aquí historizar sobre las distribuidoras argentinas y su puja con las extranjeras, lo cierto es que la posterior venta de Sáenz y Cía. ese mismo año causó cierta conmoción en los negocios cinematográficos argentinos, tal como detalla la nota publicada en *Excelsior* número 337 del 25 de agosto de 1920. Verdadera noticia “que cayó como una bomba”, y con críticas al manejo de la empresa desde la salida de Mai, la nota informaba los detalles de una operación en la cual se creía estaban detrás las otras empresas competidoras. En la siguiente edición, la 338 del 1 de septiembre, se continuaba la crónica sobre la venta de la empresa con la excusa que, dada la premura para cerrar la edición anterior, no se había podido informar en forma correcta sobre los compradores. El mismo día que se estrenaba *Subasta de almas*, el mundo cinematográfico se enteraba que Manuel M. González, de Splendid Program, W. F. Gaulke de la New York Exchange, y Demetrio del Cerro, de la uruguaya Oliver & Cía., habían sido los que compraron la compañía. Para los fines de este escrito, es relevante conocer que *Subasta de almas* fue parte de las negociaciones, quedando su explotación a cargo de Sáenz hasta el 15 de septiembre. El cine Callao, también en manos de dicho empresario, quedó por fuera de las negociaciones.

El otro inconveniente que tuvo que sortear *Subasta de almas* fue el de la censura. Como en aquella época no existía un ente calificador nacional o centralizado, las municipalidades poseían la potestad de intervenir en cuestiones de moralidad. En el caso de la ciudad de Buenos Aires, existía una ordenanza de 1910 que prohibía la exhibición de películas ofensivas a la moral y las buenas costumbres<sup>48</sup>, y el 28 noviembre de 1919 el Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires sancionó una ordenanza que establecía la creación de una Comisión de censura cinematográfica.

Resulta entonces sugerente leer en la edición 305 de *Excelsior*, publicada el 14 de enero de 1920, los ecos de la creación de dicha comisión. Sin hacer mención a una película en particular ni a la empresa distribuidora, la nota, que al ser publicada en la primera

---

<sup>48</sup> Véase ABERG COBO, Martín. *Contralor municipal de la moralidad pública*. Buenos Aires: edición del autor, 1941, p. 53.

página actuaba más bien como una editorial, señalaba que “las películas de asuntos guerreros deben de permitirse”. El texto afirmaba que cierta “casa alquiladora” que tenía sin estrenar una película de “asunto guerrero” que basaba su trama en un hecho que originó la protesta mundial durante la guerra recién terminada, había llevado adelante una encuesta entre los miembros de la recién creada comisión de censura. La misma preguntaba si la película en cuestión podía ser estrenada en la temporada 1920, respondiendo los miembros en forma dispar pero coincidiendo “en un punto que si es de la guerra recién fenecida negarían el permiso”. El semanario advertía entonces sobre lo pernicioso que resultaría para el negocio cinematográfico llevar adelante acciones de estas características. Asimismo, la editorial creía que la película en cuestión no “insulta” a las naciones beligerantes sino que “hace una crónica dramática de una serie de salvajadas ocurridas en el sur de Europa” (¿no será *Subasta de almas* promovida tiempo después como una crónica dramática?) recomendando que la comisión se asesore con “personas intelectuales” para valorizar el “posible peligro de la exhibición”<sup>49</sup>.

Recordemos que para agosto de 1920, cuando *Subasta de almas* ya había sido exhibida en funciones privadas y su estreno ya se encontraba próximo, la publicidad sobre el film hacía alusión a la familia, tanto en la dedicatoria de Aurora como en el destinatario de su mensaje. A pesar de ello, en la edición 336 de *Excelsior* del 18 de aquel mes, una nota advertía que “‘Subasta de almas’ no es para familias” ya que esta obra “ha sido declarada [no dice por quién] para hombres solos por las escenas crudas que campean en varias de sus partes”.

A su complicada situación con la censura, se le sumaría una cuestión más. En la edición 340 de *Excelsior* del 15 de septiembre de 1920, se informaba que había habido una “petición de la comunidad árabe” para suspender su exhibición. La nota comentaba que una comisión de miembros de la comunidad árabe se había entrevistado con el ministro del Interior al que habían solicitado intervenir para

---

<sup>49</sup> En su edición 323 del 19 de mayo de 1920, *Excelsior* volverá a dedicarle una página entera a la recién creada comisión para comparar la manera en que otros países censuran las películas.

prohibir la proyección de *Subasta de almas* ya que decían “afecta al patriotismo y la moral de los 140.000 árabes radicados en nuestro país”. A su vez, y según el semanario, dicha comisión había expresado que “no quieren ser insultados por una empresa extranjera que explota la credulidad pública con escenas vulgares, brutales y antiestéticas”. En forma paralela, una delegación de la Sociedad Unión Nacional Armenia se entrevistó con uno de los concejales que conformaba la comisión censora, para asegurarle que “los cuadros que en ella se reproducen son pálidos al lado de lo que son en realidad”.

En *La Película* n° 209 del 23 de septiembre de 1920, una pequeña nota confirmaba que las exhibiciones de *Subasta de almas* habían sido suspendidas por orden municipal. La nota señalaba que luego de una “reclamación que formularon ante el ministro del Interior un núcleo de árabes residentes en la capital, el intendente doctor Cantilo ha suspendido las exhibiciones de la película”. Los “súbditos árabes” aducían que las escenas del film herían el patriotismo de los mismos y fue ese daño lo que llevó al reclamo pertinente.

En la edición de *Cine Mundial* de diciembre de 1920, se comentaba que “previa una profusa propaganda en diarios y carteles, fue exhibida en el Cine Callao la película ‘Subasta de almas’ (...) Después de unas cuantas exhibiciones fue retirada del cartel por orden municipal a resultas de las gestiones de la colonia árabe”.

A partir del pedido de censura, el film fue retirado de cartel, coincidiendo, además, con el momento en que la película debía pasar a los nuevos dueños de la empresa distribuidora. Con este hecho surgen, en consecuencia, dos preguntas nodales: ¿por qué la censura actuó cuando el film, que había tenido una profusa difusión, debía cambiar de manos y no antes? Tal como afirma una nota de *Excelsior* publicada en la edición 338 del 1 de septiembre de 1920, día del estreno del film, se supuso que al pasar a sus nuevos dueños, la película “fue salvada con su venta” ya que fue “prolijamente revisada”, removiendo las “escenas de libertinaje e inmoralidad,

dejando una [cinta] bonita, excelente, y agradable ante los ojos más castos”<sup>50</sup>. Luego, ¿puede entenderse el pedido de censura como parte de la estrategia negacionista de las ruinas del Imperio Otomano? En términos políticos y por las disputas por la memoria, me interesa centrarme en la segunda cuestión. Responderla afirmativamente puede llevar a una conclusión apresurada, volviéndose necesario reparar, aunque sea en forma breve, en el contexto de la época y en las relaciones turco-otomanas con la Argentina.

Al intentar establecer nuevas relaciones entre los países victoriosos de la Gran Guerra como Estados Unidos y sobre todo Gran Bretaña y Francia, se puede pensar que la película pudo haber sido retirada de cartel debido a presiones políticas; no tanto desde el Imperio Otomano sino como política de los Aliados para no ofender a su antiguo contrincante y ahora posible aliado. Como fuera comentado, la política de memoria específica sobre el genocidio por parte de Turquía recién se desarrollaría con la fundación de la república en 1923; en consecuencia, no debe pensarse en forma mecánica e incluso anacrónica la censura local. Eso no quita que, tiempo después, la película haya sido retirada u ocultada por presión del nuevo país.

Como señala Paulo Botta<sup>51</sup>, desde finales del siglo XIX llegaron a la Argentina migrantes del Imperio Otomano a través de cadenas migratorias familiares y no como resultado de una política de incentivo por parte de los dos gobiernos. Las relaciones entre ambos países tenían un carácter más religioso que económico o político; en consecuencia, existió una voluntad por parte del Imperio de generar un intercambio más amplio que no pudo concretarse primero por la Primera Guerra Mundial y luego por la Guerra de Independencia Turca. A su vez, una vez fundada la República de Turquía, los problemas del período de entreguerras hicieron que no fuera posible un intercambio comercial debido a la falta de estabilidad política y económica.

---

<sup>50</sup> Al no poseer información respecto a los cortes hechos o a la “prolija revisión”, llama la atención que la reseña de *La Nación* remaricara la crudeza de la violencia que la película presentaba. Queda abierto el interrogante respecto a qué tipo de cortes se llevaron adelante para su estreno.

<sup>51</sup> BOTTA, Paulo. “Las relaciones diplomáticas y consulares entre la República Argentina y el Imperio Otomano”. En Farah, Paulo Daniel (dir.). *Presença Árabe na América do Sul*. San Pablo: Ediciones BibliASPA, 2010, pp. 17-46.

En ese marco, el primer cónsul otomano, el emir Emín Arslán, llegó al país en octubre de 1910 y participó en forma activa no sólo en la vida cultural argentina sino también de las discusiones en el Congreso sobre la inmigración sirio-otomana. En su momento, Arslán denunció las matanzas de los armenios e incluso tomó distancia del Imperio al pensar que éste debía mantenerse neutral durante la contienda. Finalmente, el Gobierno otomano encomendó a Alemania que se hiciera cargo de sus relaciones consulares con la República Argentina: “el 28 de octubre de 1914 el cónsul general del Imperio alemán, Rodolfo Bobrik, informó al Ministerio de Relaciones Exteriores argentino que se hacía cargo del consulado otomano en virtud de un convenio entre ambas potencias”<sup>52</sup>.

Por otro lado, llama la atención que la película fuera censurada cuando la República de Armenia había sido reconocida como “Estado libre e independiente” a través de un decreto del 20 de mayo de 1920 firmado por el presidente Hipólito Yrigoyen<sup>53</sup>. Con lo dicho, la tesis de la presión turca se debilita. En consecuencia, sugiero que la censura provino antes bien de una cuestión moral que de una presión política: la espectacularización de la violencia, la sexualidad, la “depravación turca” representada desde una perspectiva que hoy puede ser denominada orientalista, hicieron que el reclamo tuviera fuerza y la recién creada comisión censora actuara en consecuencia, logrando así que la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires prohibiera su exhibición.

### ***Subasta de almas después de la censura***

Por lo expuesto, pienso que el retraso su estreno se debió a la adecuación del film a los criterios de la censura y pese a ello hubo elementos –como la caracterización de los

---

<sup>52</sup>TORINELLI, Pablo. “Hombre de tres mundos. Para una biografía política e intelectual del emir Emín Arslán”. En: *Dirāsāt Hispānicas* n. 2, 2015, p. 174. Disponible en: <https://dirasathispanicas.org/index.php/dirasathispanicas/article/view/35> [Acceso: 1 de abril de 2019].

<sup>53</sup>OHANIAN, Pascual. *La cuestión armenia y las relaciones internacionales*. Tomo 6 1920. Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias de la República de Armenia, 2010, p. 321.

turcos islámicos– que no se habían contemplado. Empero, al no tener acceso a la documentación oficial, desconozco los alcances y características del decreto municipal como tampoco las peculiaridades de los cortes y cómo quedó la copia final exhibida.

Sin embargo, la película tuvo una segunda oportunidad: *Subasta de almas* fue anunciada nuevamente como parte de los “éxitos de la semana” en *Excelsior* n° 343 del 6 de octubre de 1920. En la nota se ponderaban las características del film que ya fueran reseñadas previamente, y se afirmaba que la misma se estaba exhibiendo en “otros salones previa una revisión completa que la dejó como nueva”. Sin embargo, al revisar la cartelera de cines del período en diarios como *La Razón* o *La Nación* encontramos los otros “éxitos” estrenados en esa ocasión, como *Tarzán, el hombre mono* (*Tarzan of the Apes*, Estados Unidos, Scott Sidney, 1918), pero no *Subastas de almas*. Quizá la película se exhibía en otras ciudades del país o quizá el anuncio en esa revista resultó apresurado ya que recién reaparecería anunciada en la cartelera de *La Nación* en la edición del 27 de noviembre de 1920. Allí se notificaba que el Teatro Princesa, cine que se caracterizaba por ofrecer un programa en continuado, exhibiría en breve *Subasta de almas*. Efectivamente, el anuncio en la cartelera de *La Nación* aparecería recién en la edición del lunes 29 de noviembre informando su exhibición para el jueves 2 de diciembre.

Llegado el 2 de diciembre, en el marco de la finalización de la guerra Guerra turco-armenia y de la anexión de la República Democrática de Armenia por parte de la Unión Soviética, la película se vuelve a exhibir en el cine Princesa, según informan los diarios de la época. Para ese entonces, *Subasta de almas* ya había dejado de ser la gema de la temporada y no tuvo la pompa publicitaria de antaño; la sala Princesa no tenía la relevancia de la Callao. Aunque solo pude encontrar que en la ciudad de Buenos Aires se proyectó en la mencionada sala, la edición 352 de *Excelsior* del 8 de diciembre de 1920, anuncia, sin embargo, que fueron muchos los cines que continuaron programando esta “película extraordinaria” que no “decaió ni un sólo momento”. Asimismo, se pasó de una publicidad de casi una página en *La Nación* a un pequeño recuadro en la cartelera de espectáculos que la anuncia como un “film asombroso, lleno de verismo y

que constituye el más grande éxito del año” (Fig. 8). El domingo 5, en el mismo matutino y espacio, se anunció que sería la última exhibición en esa sala. Sin embargo, sin anuncios previos, se informó que sería exhibida una vez más en esa sala el 21 de diciembre de 1920. Luego de ese día, la película finalmente no se volvería a proyectar.

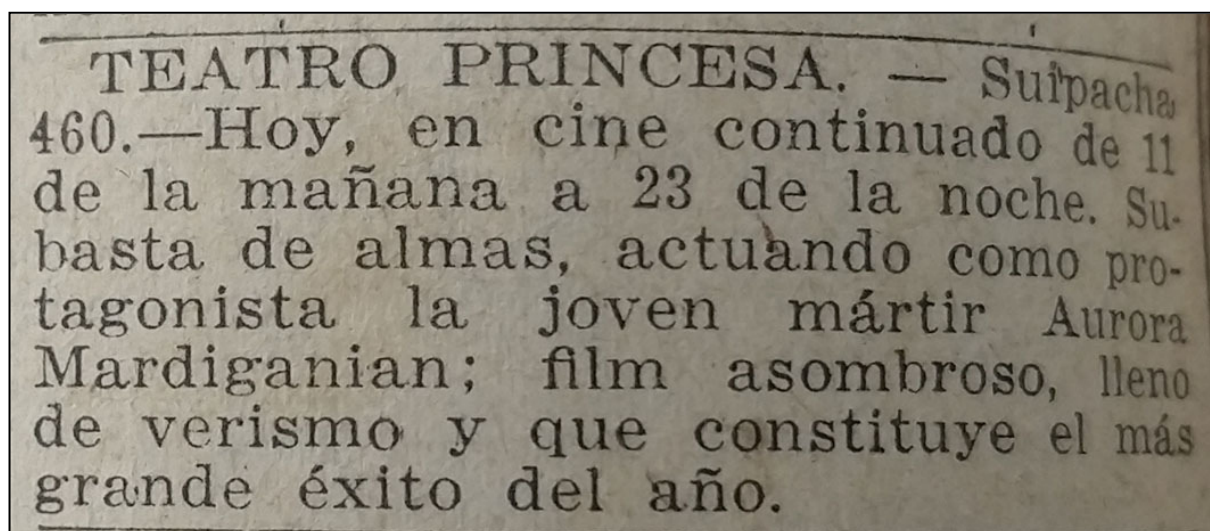


Fig. 8: Cartelera de *La Nación*, 2 de diciembre de 1920

Para 1921, la película –como la causa armenia– dejó de ser noticia. Como ocurrió en otros países, *Subasta de almas* fue eclipsándose, circulando en forma clandestina, proyectándose en forma esporádica, hasta desaparecer y sufrir el destino de la mayoría de las películas del período silente. Vartan Matiossian<sup>54</sup> señala que una copia del film todavía estaba disponible en Argentina para 1926, cuando la Unión General Armenia de Beneficencia Argentina organizó una función especial. Como señala Matiossian al analizar las minutas de la reunión del directorio del 21 de julio de 1926, el consejo había decidido contratar un cine “para mostrar dos películas de la vida armenia: ‘Miss Arshalus [sic] Mardiganian’ y ‘Oriente’”. En las actas, como afirma Matiossian, no se menciona quien poseía las copias o derechos sobre las películas pero sí que la proyección sería en el Teatro José Verdi, en el barrio de La Boca.

<sup>54</sup> MATIOSSIAN, Vartan. “The Quest for Aurora: On ‘Ravished Armenia’ and its Surviving Fragment”. En: *The Armenian Weekly*, 15 de abril de 2014. Disponible en: <https://armenianweekly.com/2014/04/15/aurora/> [Acceso: 1 de febrero 2019].

Desafortunadamente nada más se dice en las citadas actas sobre el evento o la reacción de la comunidad al respecto.

Por mucho tiempo la película se creyó perdida; sin embargo, en el año 1994 el argentino Eduardo Kozanlian, quien dedicó gran parte de su vida a rastrear en diferentes países todo lo concerniente a Aurora Mardigianian, conoció en Armenia a Yervánt Setián, un cineasta y archivista que se había exiliado durante el genocidio en Francia para volver a la Armenia Soviética en 1947. Entre las pertenencias que Setián pudo rescatar, sin saberlo, se encontraban unos minutos de *Subasta de almas*. Esos fragmentos fueron los que Kozanlian encontró en 1994. Tiempo después, Kozanlian donó ese metraje al Museo-Instituto del Genocidio Armenio en la ciudad de Ereván<sup>55</sup>.

### A modo de cierre

Actualmente existen esos quince minutos de la película, que son escenas sueltas, fragmentadas, sin una lógica dramática particular; incluso no se ve en el metraje encontrado a la propia Aurora. La película y el libro son parte de la iconografía a la que dicho Museo suele recurrir para sus diversas exhibiciones e, incluso se puede adquirir ahí una copia de la película. En otras palabras, el film se ha vuelto un símbolo, un objeto memorialístico de la comunidad armenia en su lucha por el reconocimiento del genocidio. En diversos sitios de internet como *YouTube* circulan libremente diversas imágenes de la película y distintas escenas han sido remontadas, y empleadas como supuesta evidencia documental<sup>56</sup>. En cierto sentido, y a pesar de estar perdida en su versión completa, la película vive en forma fantasmagórica y fragmentaria; sin el carácter espectacular que tuvo en sus orígenes. Hoy la película y las escenas rescatadas se nos aparecen como un vector de memoria.

---

<sup>55</sup> Para mayor desarrollo sobre el encuentro véase KNIASIÁN, Sergio. “Eduardo Kozanlián rescata fragmentos del primer film del genocidio: ‘Armenia arrasada’ (1919)”, en *International Armenian Network*, 16 de febrero de 2013. Disponible en: <http://www.ian.am/notas/-l6237/eduardo-kozanlean-rescata-fragmentos-del-primer-film-del-genocidio-3939armenia-arrasada3939-1919.html> [Acceso: 1 de febrero de 2019]. Véase también SÁNCHEZ, *op. cit.*.

<sup>56</sup> Para una descripción de los fragmentos encontrados y el montaje hecho para su difusión, véase FRIEZE, *op. cit.*

Reparar en una película como *Subasta de almas* resulta de sumo interés para aquellos interesados en estudiar las representaciones de los genocidios y los episodios de violencia en masa en el cine. En esa dirección, el film inspirado en el testimonio de Aurora Mardigian puede ser pensado como “la madre” de todas las películas sobre genocidio<sup>57</sup>. Pero *Subasta de almas* también resulta de sumo interés ya que fue hecha en un momento muy cercano a los hechos narrados y a la vez que las matanzas de armenios aún continuaban. Al mismo tiempo, la campaña de concientización y de ayuda a las víctimas, de la cual el film era parte, tuvo lugar en una época donde el genocidio armenio no era cuestionado ni impugnado. El carácter pionero de la película la coloca en un lugar fundacional. El film fue realizado cuando no sólo el crimen de genocidio no tenía nombre sino cuando no existía ninguna tradición fílmica al respecto. Así, de haber perdurado en el tiempo, *Subasta de almas* quizá hubiera construido un camino e iniciado un debate en torno a las posibilidades y límites de las representaciones de este tipo de crimen en el cine.

El estreno en Argentina sirve para estudiar no sólo el recorrido que tuvo la película sino también el modo en que fue comprendida –o quizá incomprendida– en su época, una época que todavía no suponía la trascendencia histórica que una película puede tener. Asimismo, *Subasta de almas* inició una serie de debates y paradojas que no pueden ser saldadas en el corazón de los estudios sobre genocidio y en el análisis de sus representaciones audiovisuales como son la posibilidad de establecer representaciones adecuadas sobre los hechos y la tensión existente entre espectáculo y testimonio.

La vida de *Subasta de almas* coincidió con la vida de la República Democrática Armenia. Cuando esta fue absorbida por la Unión Soviética, la película inició su ocaso. Así, la incipiente narrativa sobre los hechos comenzaba a ser olvidada, negada y sepultada, retirándose del espacio público para mantenerse puertas adentro de la comunidad armenia. En consecuencia, resulta sugerente pensar que el rescate de

---

<sup>57</sup> Tomo esta expresión de Hanno Loewy, quien al estudiar *Ostatni Etap* (Polonia, Wanda Jakubowska, 1948) se refirió a esta película como la madre de todas las películas sobre el Holocausto. Véase, LOEWY, Hanno, “The Mother of All Holocaust Films?: Wanda Jakubowska’s Auschwitz trilogy” en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 24, n. 2, 2004, pp. 179-204.

algunos fragmentos en 1994 coincide con el creciente reconocimiento a nivel internacional que el genocidio armenio viene alcanzando.

### Referencias bibliográficas

- ABERG COBO, Martín. *Contralor municipal de la moralidad pública*. Buenos Aires: edición del autor, 1941.
- AKÇAM, Taner. *El crimen de lesa humanidad de los jóvenes turcos. El genocidio armenio y la limpieza étnica en el Imperio Otomano*. Buenos Aires: Prometeo, 2016.
- ANTARAMIAN HOFMAN, Hazel. "A Preliminary Visual Assessment of the Near East Relief Posters". En *Journal of the Society for Armenian Studies*, vol. 23, 2014, pp. 113-136
- ARKUN, Aram. "Journalist Finds New Material on Genocide Survivor Film Star Aurora Mardiganian". En: *The Armenian Mirror-Spectator*, 2016. Disponible en: <https://mirrorspectator.com/2016/05/19/journalist-finds-new-material-on-genocide-survivor-film-star-aurora-mardiganian/> [Acceso: 30 de abril de 2019].
- BALAKIAN, Peter. *The Burning Tigris. The Armenian Genocide and America's Response*. Nueva York: HarperCollins, 2003.
- BONE, James. *The Curse Of Beauty: The Scandalous and Tragic Life of Audrey Munson, America's First Supermodel*. Nueva York: Regan Arts, 2016.
- BOTTA, Paulo. "Las relaciones diplomáticas y consulares entre la República Argentina y el Imperio Otomano". En: Farah, Paulo Daniel (dir.). *Presença Árabe na América do Sul*. San Pablo: Ediciones BibliASPA, 2010.
- BOULGOUDJIAN TOUFEKSIAN, Nélica. *El Genocidio Armenio en la prensa argentina, Tomo 2 1901-1915*. Buenos Aires: Unión General Armenia de Beneficencia, 2010.
- BOULGOUDJIAN, Nélica, Leticia Otero, Pedro Gitz, Claudia Cortese, y Alberto Piñeiro. *El Genocidio Armenio en la Prensa Argentina, Tomo 1 1890-1900*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1988.
- BRUNETEAU, Bernard. *El siglo de los genocidios*. Madrid: Alianza, 2006.
- BURUCÚA, José Emilio y Nicolás Kwiatkowski. "Cómo sucedieron estas cosas". *Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz, 2014.
- DADRIAN, Vahakn. *Historia del Genocidio Armenio*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2007.

- FRIEZE, Donna-Lee. "Three films, one genocide: Remembering the Armenian Genocide through Ravished Armenia(s)". En: Eltringham, Nigel y Pam Maclean (Eds.). *Remembering Genocide*. Nueva York: Routledge, 2014, pp. 38-53.
- KNIASIÁN, Sergio. "Eduardo Kozanlián rescata fragmentos del primer film del genocidio: 'Armenia arrasada' (1919)". En: *International Armenian Network*, 16 de febrero de 2013. Disponible en: <http://www.ian.am/notas/-16237/eduardo-kozanlean-rescata-fragmentos-del-primer-film-del-genocidio-3939armenia-arrasada3939-1919.html> [Acceso: 1 de febrero de 2019].
- LEMKIN, Raphael. "Genocide". En: *American Scholar*, vol. 15, n. 2, abril de 1946, pp. 227-230.
- LOEWY, Hanno. "The Mother of All Holocaust Films?: Wanda Jakubowska's Auschwitz trilogy". En: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 24, n. 2, 2004, pp. 179-204.
- MATIOSSIAN, Vartan. "The Quest for Aurora: On 'Ravished Armenia' and its Surviving Fragment". En: *The Armenian Weekly*, 15 de abril de 2014. Disponible en: <https://armenianweekly.com/2014/04/15/aurora/> [Acceso: 1 de febrero 2019].
- MELSON, Robert. *Revolution and Genocide. On the Origins of the Armenian Genocide and the Holocaust*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- MORGENTHAU, Henry. *Testimonio sobre el Genocidio Cometido por los Turcos Contra el Pueblo Armenio*. Buenos Aires: Comisión Pro Causa Armenia de la América Latina, 1975.
- OHANIAN, Pascual. *La cuestión armenia y las relaciones internacionales*. Tomo 6 1920. Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias de la República de Armenia, 2010.
- ROSENBERG, Sheri. "El genocidio es un proceso, no un acontecimiento". En: *Revista de Estudios sobre Genocidio*, vol. 11, 2016. Disponible en: <http://www.revistasuntref.com.ar/index.php/reg/article/view/4/2> [Acceso 1 de febrero de 2019].
- SÁNCHEZ, Matilde. "Imágenes mudas de Armenia". En: *Clarín*, segunda sección, 21 de abril de 1996.
- SLIDE, Anthony. *Ravished Armenia and the Story of Aurora Mardiganian*. Lanham y Londres: The Scarecrow Press, 1997.

- SLIWINSKI, Sharon. *Human Rights in Camera*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.
- STONE, Norman. *Breve historia de Turquía*. Barcelona: Ariel, 2012.
- TERNON, Yves. *El estado criminal. Los genocidios en el siglo XX*. Barcelona: Península, 1995.
- TORCHIN, Leshu. *Creating the Witness: Documenting Genocide on Film, Video, and the Internet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- TORINELLI, Pablo. "Hombre de tres mundos. Para una biografía política e intelectual del emir Emín Arslán". En: *Dirāsāt Hispānicas*, n. 2, 2015, pp. 157-181. Disponible en: <https://dirasathispanicas.org/index.php/dirasathispanicas/article/view/35> [Acceso: 1 de abril de 2019].

### Fuentes citadas

*Cine Mundial*

*Excelsior*

*La Nación*

*La Película*

*La Razón*

*The Moving Picture World*

---

**Fecha de recepción:** 10 de junio de 2019

**Fecha de aceptación:** 6 de noviembre de 2019

### Para citar este artículo:

ZYLBERMAN, Lior. "Memoria y olvido del genocidio armenio. El estreno en Argentina de *Subasta de almas* (1919)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 5-39. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/221>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Lior Zylberman** es Doctor en Ciencias Sociales, Investigador del CONICET, Investigador del Centro de Estudios sobre Genocidio (UNTREF) y Profesor Titular de Sociología en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (FADU, UBA). En esa casa de estudios también se desempeña como Director del Programa de Investigación en Diseño Audiovisual. Es profesor de posgrado en la FADU-UBA y en la UNTREF. Actualmente lleva adelante un proyecto de investigación en torno a la representación de los genocidios en el cine documental. Integra los comités editoriales de las revistas *Revista de Estudios sobre Genocidio* y *Revista Cine Documental*. E-mail: [liorzylberman@gmail.com](mailto:liorzylberman@gmail.com).

# Cine, espectáculo y fotografía en *Entre los hielos de las Orcadas* (José Manuel Moneta, 1928)

Elina Adduci Spina\*

**Resumen:** El presente artículo tiene el objetivo de estudiar la interacción de los componentes documentales, espectaculares y fotográficos presentes en *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (José Manuel Moneta, 1928). Para ello, se analizará el film en función de su contexto de producción. Luego, se identificará cómo el componente espectacular (expresado mediante las huellas de subjetividad, la reconstrucción plástica y la ficcionalización) se interrelaciona con el discurso documental. Por último, se reflexionará acerca del modo en el que las estrategias narrativas adoptadas por el film basculan entre la herencia fotográfica y los procedimientos propiamente cinematográficos que se encontraban en plena etapa de desarrollo.

**Palabras clave:** cine silente, fotografía, cine argentino, José Manuel Moneta, Antártida.

---

## Cinema, spectacle and photography in *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (José Manuel Moneta, 1928)

**Abstract:** This article aims to study the interaction of the documentary, spectacular and photographic components present in *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (José Manuel Moneta, 1928). First, we will analyse the film in relation to its production context. Then, we will identify how the spectacular components (expressed through the traces of the author's subjectivity, the plastic reconstruction of the space and the inclusion of fictionalized scenes) interact with the documentary discourse. Finally, we will reflect on the way in which the narrative strategies adopted by the film oscillate between the photographic heritage and the developing cinematographic procedures.

**Keywords:** silent cinema, photography, argentine cinema, José Manuel Moneta, Antarctica.

---

## Cinema, espetáculo e fotografia em *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (José Manuel Moneta, 1928)

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo estudar a interação dos componentes documentais, espetaculares e fotográficos presentes em *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (José Manuel Moneta, 1928). Primeiro, analisaremos o filme em relação ao seu contexto de produção. A seguir, identificaremos como os componentes espetaculares (expressos através dos traços da subjetividade do autor, da reconstrução plástica do espaço e da inclusão de cenas ficcionalizadas) se inter-relaciona com o discurso documental. Por fim, refletiremos sobre como as estratégias narrativas adotadas pelo filme oscilam entre o patrimônio fotográfico e os procedimentos cinematográficos em desenvolvimento.

**Palavras chave:** cinema mudo, fotografia, cinema argentino, José Manuel Moneta, Antártica

### A partir de una imagen...

**E**n la noche del miércoles 30 de marzo de 1927 una expedición argentina comandada por el meteorólogo José Manuel Moneta logró por primera vez en la historia establecer contacto radiotelegráfico entre la base de las Islas Orcadas del Sur y el resto del mundo. Lejos de desvanecerse en la condición efímera del acontecimiento, los entretelones de semejante hito en la comunicación de la humanidad fueron registrados e inmortalizados a través de la mediación de dos dispositivos tecnológicos: la cámara fotográfica y el cinematógrafo.



Fig. 1.- Ángel Jaramillo y Luis Fállico operan un equipo radiotelegráfico en las Islas Orcadas del Sur. Fuente: MONETA, José Manuel. *Cuatro años en las Orcadas del Sur*. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1946.

Una de las tantas imágenes registradas durante la campaña del año 1927 en el archipiélago antártico (Fig. 1) reproduce el evento de una manera un tanto particular. Aunque se evidencia una clara marca de intencionalidad en la construcción y composición del cuadro, la fotografía capta en un gesto de aparente espontaneidad a los expedicionarios Ángel Jaramillo y Luis Fállico operando un equipo radiotelegráfico sobre un paisaje rocoso y nevado. Con una fuerza centrípeta

que atrae la mirada, en el centro del espacio reposa una pequeña cámara de celuloide perteneciente a Cinematografía Valle, casa productora de un film rodado por el mismo Moneta y estrenado un año después bajo el título *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (Argentina, José Manuel Moneta, 1928). De esta manera, tras veintitrés largos años<sup>1</sup> de expediciones que implicaban aislamiento e incomunicación con el exterior, en un movimiento hiperbólico la imagen fotográfica sintetiza el desembarco en la Antártida de todas las nuevas posibilidades de comunicación que ofrecía el siglo XX: la radio, la fotografía y el cine.

Además de la exploración y de la investigación científica, en aquel entonces la comunicación cumplía un factor fundamental en la conquista del territorio antártico. Hacia el año 1927, el intercambio de información estaba teniendo lugar en un contexto en el que la emisión, codificación, transmisión, recepción, decodificación e interpretación de los mensajes dependían de la mediación de nuevos dispositivos y lenguajes en conformación. En este sentido, la radio, la fotografía y el cine eran medios de comunicación en pleno desarrollo y expansión. Si bien cada uno contaba –y cuenta– con características particulares, son profundas sus correlaciones. En el caso de las dos primeras disciplinas, la relación resulta aún más fundamental ya que ambas guardaban similitudes en la generación fotoquímica de imágenes que compartían ciertas estructuras semióticas. De este modo, las intenciones por comunicar los avances en materia científica y de dominación territorial se sirvieron de las nuevas tecnologías y estrategias enunciativas que otorgaban estos modernos medios de comunicación.

Así como en la imagen fotográfica en cuestión el tipo de encuadre y la actitud corporal de los dos hombres tiñen de ambigüedad la naturaleza del registro, en *Entre*

---

<sup>1</sup> El 4 de enero de 1904 la primera expedición argentina partió hacia las Islas Orcadas del Sur, dos días después de que el presidente Julio Argentino Roca creara por decreto un observatorio de meteorología en las tierras antárticas. Dichas expediciones tenían el objetivo de realizar exploraciones científicas y de consolidar la soberanía argentina en el territorio. Las misiones solían durar aproximadamente un año y significaban un aislamiento total para el equipo de expedicionarios ya que aún no eran posibles las comunicaciones con el continente. Tras varios intentos fallidos, recién en el año 1927 el telegrafista Emilio Baldoni logró establecer contacto con Ushuaia a través de un dispositivo de radiotelegrafía.

*los hielos de las Islas Orcadas* se produce una operación similar ya que el discurso documental se encuentra matizado por elementos de tipo espectacular. Inscripto en una incipiente tradición cinematográfica, este film se caracteriza por articular mensajes pedagógicos de índole científico y nacionalista a partir de elementos del campo de las atracciones. Pero esta convivencia sin conflicto de la impronta documental y del componente espectacular no es el único indicio que da la pauta de la experimentación presente en el film. En consecuencia, la presencia de ciertos códigos o convenciones de la fotografía también da cuenta de la estructuración de un lenguaje cinematográfico en conformación. Con todo, si bien la película de Moneta guarda estrechos vínculos con el resto del cine de no ficción del período, como veremos más adelante, la inscripción de las huellas del sujeto enunciador en el relato corre al film de la objetividad y la solemnidad propia de la mayoría de los documentales científicos y de los noticiarios cinematográficos de la época.

A continuación, analizaremos cómo el componente espectacular (expresado mediante las huellas de subjetividad, la reconstrucción plástica y la ficcionalización) interacciona con el discurso documental de *Entre los hielos de las Islas Orcadas* para luego estudiar el modo en el que las estrategias narrativas adoptadas por el film basculan entre la herencia fotográfica y los procedimientos propiamente cinematográficos que se encontraban en plena etapa de desarrollo.

### **Entre las cintas de las Islas Orcadas**

Tal como anuncia su título, *Entre los hielos de las Islas Orcadas* es una película sobre las Islas Orcadas del Sur. Si bien fue realizada durante el año 1927, cuando la Antártida aún era un territorio remoto y prácticamente inexplorado, lo cierto es que para esa fecha existía el antecedente de al menos tres películas filmadas en la misma locación. El primer caso es *Hacia el fin del mundo* (Argentina, Alberto Sorianello, 1921), cortometraje realizado por Alberto Sorianello y producido por Cinematografía Valle en el año 1921. En la actualidad el film se encuentra perdido, no obstante podemos hacernos una idea del mismo a través de las publicaciones de la época. Andrés Levinson reproduce una crítica editada por la revista *Cine Universal* que caracteriza a

la cinta como una “crónica objetiva” de un viaje de la corbeta Uruguay a las Islas Orcadas en la que se observan cautivadores y misteriosos cuadros polares.<sup>2</sup> Además, la nota celebra su próxima exhibición en cines e institutos educativos del país. El segundo caso da cuenta de una película, también desaparecida, titulada *Por los mares australes* o *Entre los hielos antárticos* (Argentina, Sergio Piñero, 1924-25), filmada por Sergio Piñero y producida por Nacional Film entre los años 1924 y 1925. Andrea Cuarterolo plantea que ésta registra el viaje de una embarcación de la Armada Guardia Nacional rumbo a las Islas Orcadas, y que fue estrenada en el teatro San Martín en 1925.<sup>3</sup> El tercer caso se trata de un film breve rodado por José Manuel Moneta y producido por Federico Valle en el año 1925 que nunca llegó a estrenarse. En sus memorias, el meteorólogo y también cineasta Moneta plantea que luego de ver una película norteamericana<sup>4</sup> “cuyo argumento trataba de las aventuras cinematográficas de un esquimal en las costas del Labrador”<sup>5</sup> decidió hacer un film de características similares para mostrar la maravilla y la hermosura del paisaje de las Orcadas. Entonces, luego de notificarse de que sería parte de la expedición del año 1925, se asoció con los directivos de la Cinematografía Valle con la misión de capacitarse en el manejo de la cámara Prevost y de hacerse de más de dos mil metros de negativo. Ya en tierras antárticas, Moneta se dedicó a obtener vistas cinematográficas tanto de las actividades del equipo como de las singularidades del paisaje y de la fauna de la zona. Según Domingo Di Núbila, con estas tomas el guionista José Bustamante y Ballivián montó una “simpática historia sobre una

---

<sup>2</sup> *Cine Universal*, 2 de abril de 1921. Citado en: LEVINSON, Andrés. *Cine en el país del viento. Antártida y Patagonia en el cine argentino de los primeros tiempos*. Buenos Aires: Fondo Editorial Rionegrino, 2012.

<sup>3</sup> Con motivo del gran éxito obtenido por *Entre los hielos de las Islas Orcadas*, en 1928, Nacional Film reestrenó su película bajo el título *Entre los hielos de las Orcadas*. Al informarse de la situación, José Manuel Moneta le inició a dicha casa productora un juicio por competencia desleal y usufructo del título del film, que años más tarde ganó. CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF Ediciones, 2013, p. 162.

<sup>4</sup> Probablemente dicho film se trate de *Nanook of the North* (*Nanuk el esquimal*, Robert Flaherty, 1922).

<sup>5</sup> MONETA, José Manuel. *Cuatro años en las Orcadas del Sur*. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1946, p. 267.

familia de pingüinos”.<sup>6</sup> Pero el destino quiso que antes de estrenarse se perdiera en el feroz incendio que el 14 de abril de 1926 destruyó los talleres de Valle.<sup>7</sup>



Fig. 2.- Afiche promocional de *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (José Manuel Moneta, 1928). Fuente: ccpe.org.ar

Sin darse por vencido, un año más tarde Moneta firmó un nuevo contrato con la misma casa productora con el propósito de volver a filmar la película en la próxima expedición –en la que además tendría la responsabilidad de desempeñarse como jefe. Allí, con dos cámaras y con un extenso metraje para impresionar, el meteorólogo registró una gran cantidad de escenas de la vida orcadense luchando contra las inclemencias del clima

que quebraban los negativos de nitrato y trababan los mecanismos de los dispositivos cinematográficos. Finalmente, luego de ser guionada y editada en las instalaciones de Cinematografía Valle, la película fue estrenada en junio de 1928 bajo el título *Entre los hielos de las Islas Orcadas*. Si bien la cinta fue exhibida en todo el país con gran éxito, Moneta nunca pudo cobrar los dividendos que le correspondían por su explotación. Sin los elementos suficientes para iniciar una demanda legal, el

<sup>6</sup> DI NÚBILA, Domingo. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1960, p. 30.

<sup>7</sup> Paradójicamente la película de José Manuel Moneta corrió con la misma suerte que *Nanook of the North* ya que, antes de su estreno, Robert Flaherty también tuvo que lamentar la pérdida de gran parte del metraje en un incendio.

meteorólogo se tuvo que conformar con los escasos mil pesos que recibió de Valle, los cuales compartió con sus compañeros de expedición en concepto de retribución por la colaboración brindada durante el rodaje. Habiéndose apropiado del trabajo de Moneta, Valle utilizó parte del metraje como material de archivo para la realización de otras obras de su productora. En consecuencia se pueden identificar algunos fragmentos de *Entre los hielos de las Islas Orcadas* en ciertas ediciones de *Film Revista Valle* y en *Por tierras argentinas* (Argentina, Federico Valle, 1930), largometraje que hace un recorrido por las bellezas paisajísticas de la Argentina.

Desde un punto de vista formal y temático, *Entre los hielos de las Islas Orcadas* es un *travelogue* –o película de viaje– que documenta algunos de los acontecimientos más destacados de la expedición del año 1927. Moneta considera que dicha expedición tuvo un carácter pionero ya que por primera vez en la historia fue comandada e integrada por un equipo de hombres de nacionalidad argentina,<sup>8</sup> y fue escenario del primer contacto radiotelegráfico con el continente.<sup>9</sup> Hoy podemos adicionarle otro plus de valor ya que si bien en esa oportunidad no se captó el primer testimonio visual de las Orcadas, en ella se registraron las imágenes en movimiento más antiguas del territorio que se conservan hasta nuestros días.

En poco menos de una hora, el documental sintetiza los aspectos más salientes del viaje haciendo hincapié en tres grandes asuntos: las escenas de la vida orcadense, el carácter patriótico de la empresa llevada a cabo por el gobierno nacional, y las singularidades del paisaje y de la fauna a lo largo de las distintas estaciones del año. Apoyándose narrativamente en una serie de intertítulos explicativos e informativos, el film retrata la partida desde el puerto de Buenos Aires, la compleja navegación por los mares del sur, el arribo a las Orcadas, las actividades diarias de los expedicionarios, el primer enlace radiotelegráfico, los festejos por el 25 de mayo, la

---

<sup>8</sup> La expedición fue integrada por José Manuel Moneta (jefe), Ángel Jaramillo (segundo jefe), Pedro Martín Casariego (primer ayudante), Luis Fállico (segundo ayudante), Emilio Baldoni (radiotelegrafista), y Conrado Becker (cocinero). Existe una discrepancia con respecto a este último ya que en el film es denominado Fritz.

<sup>9</sup> MONETA, *op. cit.*

desolación del gélido paisaje austral, el desarrollo de las especies animales nativas, y el tan esperado relevo que marcará la finalización de la misión. Todos estos tópicos, propios del género científico-educativo, son elaborados a partir de un discurso documental de tipo expositivo que encuentra articulación en una serie de elementos proveniente del campo de las atracciones.

### Documental y espectáculo

La presencia de elementos del orden de lo espectacular no resulta una novedad en el campo del cine y son muchos los teóricos que han estudiado el fenómeno desde distintas aristas. Frank Kessler reflexiona acerca del cine como espectáculo y propone un modelo analítico para examinar la cinematografía de los orígenes donde establece tres estadios en los que el cine funciona como dispositivo espectacular, dispositivo de lo espectacular y paradigma narrativo.<sup>10</sup> Por su parte Andrea Cuarterolo analiza los cruces entre educación y espectáculo en el cine científico silente argentino y detecta la existencia de un cine que “instruye deleitando”.<sup>11</sup> De este modo, la investigadora advierte que las cuestiones de índole científica se convirtieron en los temas centrales de una industria del entretenimiento que los presentaba de un modo accesible para el gran público. Al respecto Levinson agrega que, con el objetivo de que la incipiente industria cinematográfica alcanzara legitimidad social, las casas productoras comenzaron a producir películas de utilidad educativa y nacional.<sup>12</sup> De esta manera, empresarios como Federico Valle abordaron temas científicos y de turismo nacional desde una perspectiva que supo combinar los intereses comerciales con los pedagógicos. La película de Moneta se inscribe en esta línea cinematográfica ya que toma elementos del documental científico-educativo e incorpora el componente espectacular a partir de la presencia de subjetivaciones, reconstrucciones plásticas y

---

<sup>10</sup> KESSLER, Frank. “La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire”, *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, vol. 14, n. 1, 2003, pp. 21-34.

<sup>11</sup> CUARTEROLO, Andrea. “Ciencia y espectáculo. Algunas reflexiones sobre el temprano cine científico argentino”. En: Torello, Georgina e Isabel Wschebor (ed.). *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano*. Uruguay: Espacio Interdisciplinario de la Universidad de la República, 2016, pp. 33-47.

<sup>12</sup> LEVINSON, *op. cit.*

dramatizaciones. Sin embargo, el particular modo en el que emerge la inscripción de las huellas del sujeto enunciador en el relato corre al film del alegato objetivo y solemne característico del período silente.

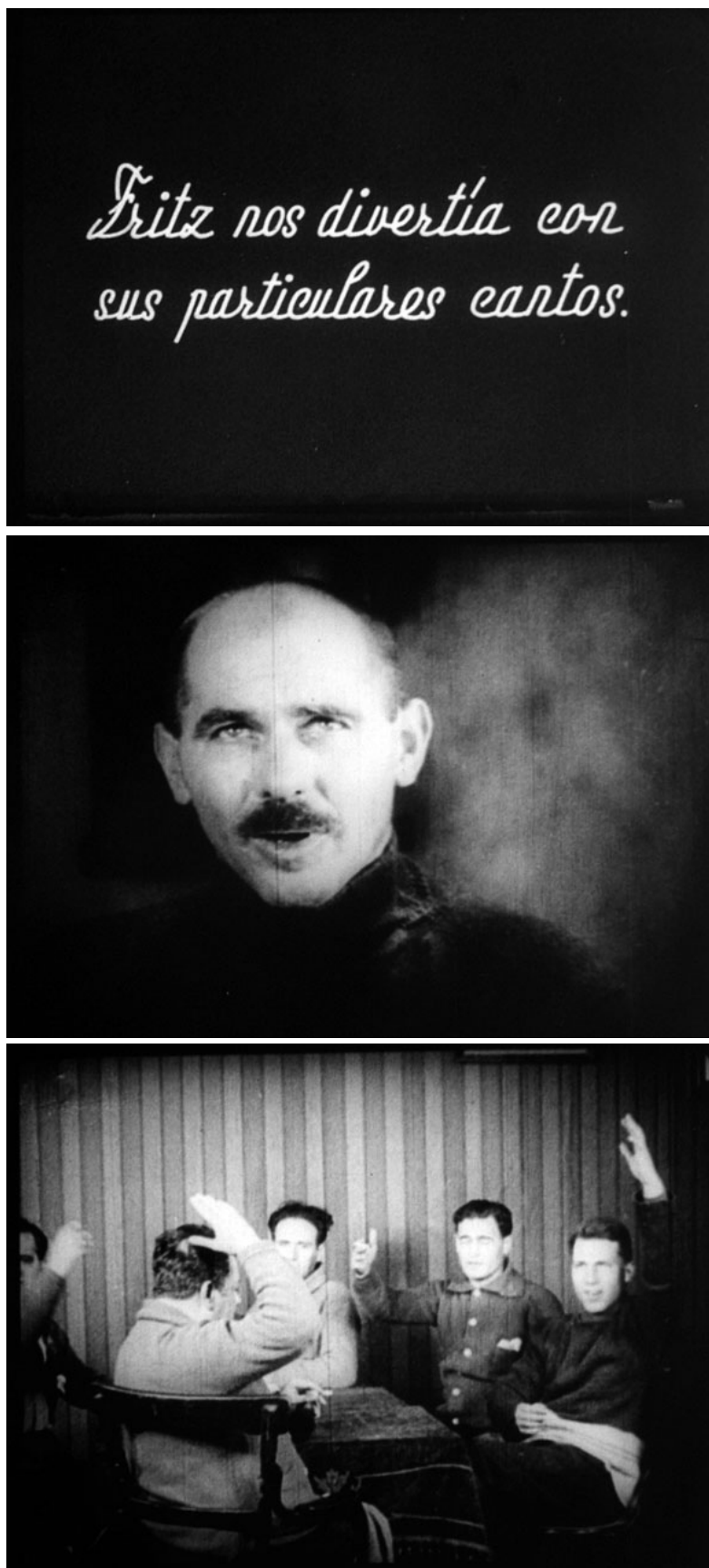
Tomando como base los tres principales asuntos señalados anteriormente, analizaremos los modos en los que se configuran las relaciones entre documental y espectáculo.

*a. Escenas de la vida orcadense*

El film adopta una modalidad de representación documental expositiva que se hace evidente en la presencia de una dominancia textual que, en términos de Bill Nichols, se dirige al espectador de un modo persuasivo.<sup>13</sup> No obstante, lejos de hacer hincapié en la impresión de objetividad propia de la modalidad expositiva, el discurso guarda una pronunciada impronta de subjetividad. En este sentido, los intertítulos resignifican las imágenes y direccionan la interpretación desde una voz que encuentra autoridad en la experiencia personal y que instruye al público mediante un relato entretenido. Así, la narración se articula desde una primera persona del plural, es decir, desde un “nosotros” que se identifica con el equipo de expedicionarios. Ahora bien, en la medida que el jefe de la expedición es al mismo tiempo el realizador del film, esta marca subjetiva también deviene en una primitiva marca autoral. Claro está que el reconocimiento de la voz enunciativa no anula la potencialidad objetiva de un discurso, pero lo cierto es que la presencia de determinados comentarios de índole emocional o jocosa refuerza la subjetivación y aleja a la obra de todo tipo de solemnidad. Situaciones por el estilo se suscitan cuando el cocinero Fritz es presentado como el hombre más importante de una expedición que tenía por objetivo realizar investigaciones científicas, o cuando los expedicionarios se muestran impacientes por los particulares cantos del cocinero (Figs. 3, 4 y 5).

---

<sup>13</sup> NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós, 1997.



Figs. 3, 4 y 5.- Fotogramas de *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (José Manuel Moneta, 1928)

Por otra parte, la mayoría de las secuencias que representan las escenas de la vida orcadense están reconstruidas o ficcionalizadas de modo espectacular. Dicho procedimiento encuentra sus antecedentes en los documentales, *travelogues*, actualidades y noticiarios cinematográficos del momento. Tal como plantea Susana Allegretti, ante la imposibilidad de acceder a ellos, este tipo de géneros reconstruyen sucesos con el propósito de satisfacer el sentido de espectáculo que demandaba el espectador.<sup>14</sup> En *Entre los hielos de las Islas Orcadas* esta operación se da a partir de dos variantes: la reconstrucción y la dramatización. Con respecto a las reconstrucciones de tipo plástico, el film ofrece la alternativa de la animación y de la maqueta. En el primer caso, se grafica el contacto radiotelegráfico entre las Islas Orcadas y Buenos Aires a partir del dibujo animado de un mapamundi (Fig. 6). En el segundo caso, se compone un plano general –que integra la casa y la antena en un horizonte montañoso y nevado– a partir de un modelo en miniatura (Fig. 7). Si bien en ambos casos el recurso es utilizado ante la imposibilidad técnica de retratar grandes extensiones espaciales, la diferencia entre ellos es que mientras que en el primer caso la reconstrucción resulta evidente, en el segundo pretende pasar como real.

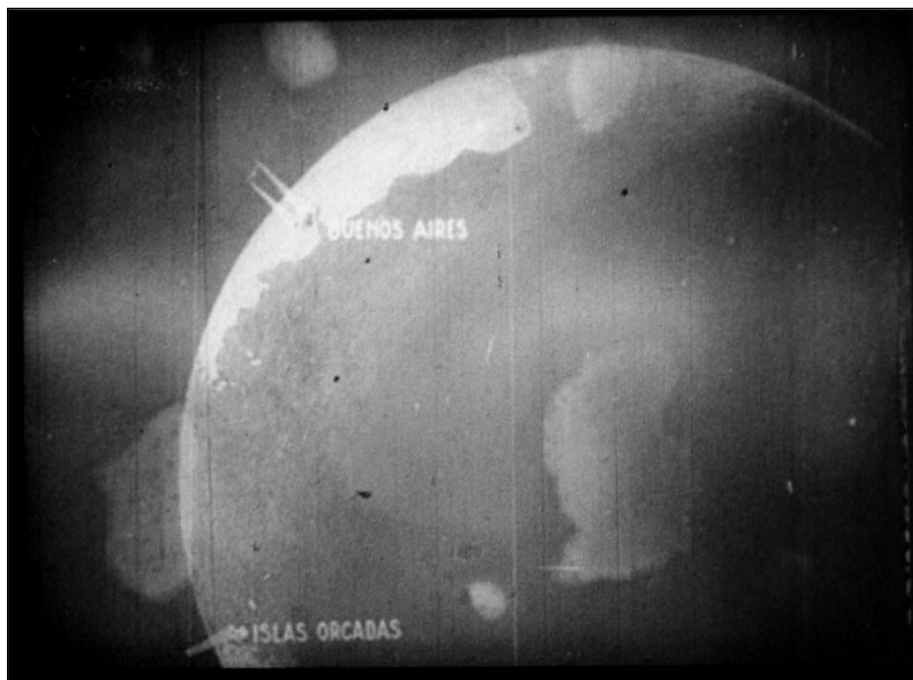


Fig. 6.- Fotograma de *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (José Manuel Moneta, 1928)

<sup>14</sup> ALLEGRETTI, Susana. “El noticiario cinematográfico como género”. En: Marrone, Irene y Mercedes Moyano Walker (comp.). *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930 - 1960)*. Buenos Aires: Editores del Puerto, 2006, pp. 17-30.

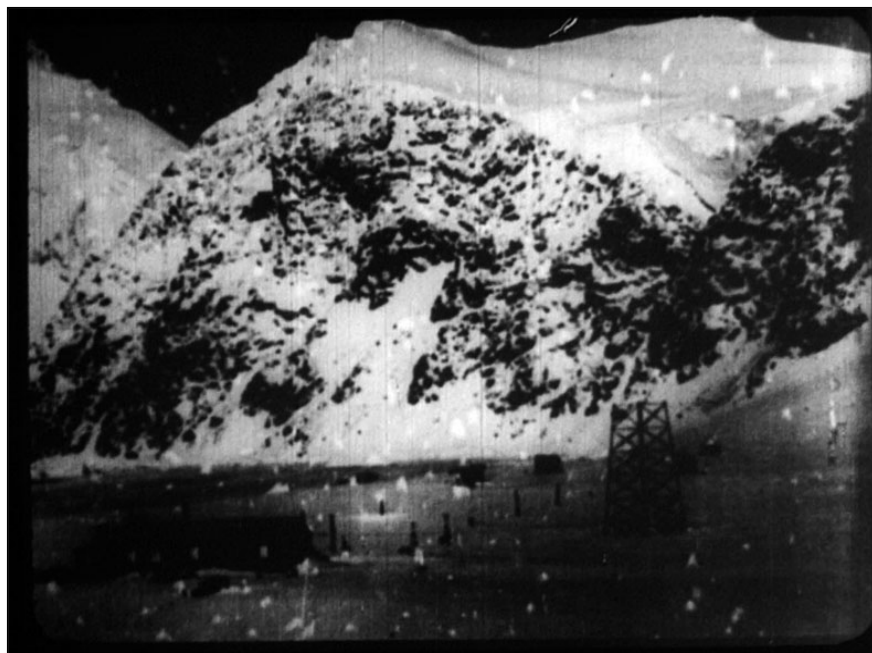


Fig. 7.- Fotograma de *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (José Manuel Moneta, 1928)

En cuanto a las dramatizaciones, el film incluye una gran cantidad de escenas ficcionalizadas que muestran las actividades laborales y los momentos de ocio de los expedicionarios. Ciertas acciones –como el levantamiento de la antena radiotelegráfica o la pesca en mar helado– son factibles de haber sido registradas de manera espontánea, sin embargo otras –como la llegada del relevo o el rescate de un expedicionario (Figs. 8, 9, 10, 11, 12 y 13)– se encuentran claramente preparadas para la cámara.<sup>15</sup> Por otra parte, tanto la escena de la caza y faena de un lobo de mar como la de la construcción de una casa de hielo son muy similares a los mismos pasajes rodados en *Nanook of the North* (*Nanuk el esquimal*, Robert Flaherty, 1922). En este sentido, estas dos dramatizaciones en particular se potencian por ser una clara cita al film de Flaherty.

Aunque estos procedimientos desdibujan el límite entre la realidad y la ficción restándole objetividad al discurso documental, el tipo de montaje empleado refuerza la impresión de autenticidad. Retomando a Nichols, en estas instancias el documental adopta la modalidad observacional ya que la puesta cede el control a los sucesos que se desarrollan frente a la cámara.<sup>16</sup> En consecuencia, en el afán de acceder de una manera casi espontánea al acontecimiento representado, la escena abraza un marco de referencia similar al del cine de ficción.

<sup>15</sup> Por el tipo de encuadre e iluminación, las escenas interiores parecerían haber sido posteriormente rodadas en estudio.

<sup>16</sup> NICHOLS, *op. cit.*



Figs. 8, 9, 10, 11, 12 y 13. Fotogramas de *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (José Manuel Moneta, 1928)

### *b. Patria y soberanía*

En el cine del período era habitual el tratamiento de temáticas relacionadas con el ser nacional y la patria. Susana Allegretti, Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker consideran que el noticiario cinematográfico y algunos documentales de los orígenes funcionaron como géneros patrióticos que configuraban el paradigma de una patria

unánime y homogénea.<sup>17</sup> Si bien la película de Moneta no se queda al margen de esta lógica es importante señalar que los tópicos nacionalistas son abordados desde una perspectiva espectacular y emocional que también abandona todo tipo de solemnidad.

En tanto *travelogue*, el documental se apropia simbólicamente del espacio para plantar una bandera de soberanía. Esta operación muta en imagen en uno de los primeros planos del film mediante un *insert* que, rompiendo toda la cronología del relato, muestra al equipo de expedicionarios izando la insignia nacional en el suelo antártico (Fig. 14).



Fig. 14.- Fotograma de *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (José Manuel Moneta, 1928)

Más allá de las constantes referencias al patriotismo de la expedición, el primer enlace radiotelegráfico y la celebración del 25 de mayo son dos momentos clave de intencionado signo nacionalista. En el primer caso, la comunicación es reconstruida de un modo espectacular a partir de la sobreimpresión de escenas ficcionalizadas, tomas de una ciudad moderna y dibujos animados que ilustran en un mapa el

<sup>17</sup> ALLEGRETTI, Susana; Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker. “El noticiario cinematográfico y el documental: géneros patrióticos”. En: MARRONE Y MOYANO WALKER, *op. cit.*, pp. 3-16.

trayecto de las ondas radioeléctricas. En el segundo caso, los festejos por la Revolución de Mayo son representados mediante la sucesión de una serie de planos que funden en tiempo y espacio el izamiento de la bandera argentina en las Orcadas con el recorrido de un desfile militar que ilustra la imagen mental de los expedicionarios en su añoranza por la patria. De este modo, un conocimiento de índole objetivo como el respeto por la patria es elaborado desde la lente del espectáculo y de la experiencia personal.

### c. Paisajes inexplorados y fauna exótica

Según Andrea Cuarterolo, los *travelogues* funcionan como “dispositivos de exploración virtual”<sup>18</sup> que complacen la curiosidad del espectador por lo lejano y lo exótico. De esta manera, *Entre los hielos de las Islas Orcadas* retrata la mutación del paisaje y de la fauna a través de las distintas estaciones del año. Además, al actuar como “instrumentos de apropiación de los espacios explorados”, la captación visual del territorio también implica una afirmación del dominio soberano de esas tierras.

Siguiendo los estudios de la investigadora, el film maneja dos estrategias dominantes del género del *travelogue* tales como la exotización del paisaje y el culto a la máquina. Éstas se ponen en marcha mediante un relato espectacular de corte divulgativo que nada tiene que ver con el enfoque biologicista o científicista. Por un lado, el paisaje orcadense es retratado como un espacio virgen, desolado y remoto. Las bajas temperaturas refuerzan la idea de un espacio hostil que repele todo atisbo de vida humana. En consecuencia, en reiteradas ocasiones el territorio antártico es identificado con la muerte. En contraposición, la presencia de lobos marinos y pingüinos en época primaveral le adiciona un elemento vital al sosiego habitual del paisaje. Además de registrar largas secuencias de la fauna, el film dramatiza pequeñas situaciones en las que humaniza ciertas conductas animales. De esta manera, construye una escena en la que una pareja de pingüinos se enamora y tiene familia (Figs. 15, 16 y 17). En la reciente publicación *Nitrato argentino. Una historia del cine de los*

---

<sup>18</sup> CUARTEROLO, Andrea. “Entre la educación y el espectáculo: viajes virtuales y discursos etno-geográficos en los primeros *travelogues* argentinos”, *Geograficidade*, vol. 2, nro. especial, primavera 2012. Disponible en: <https://doi.org/10.22409/geograficidade2012.20.a12846> [Acceso: 10 de mayo de 2019].

*primeros tiempos*, Carolina Cappa<sup>19</sup> incluye una serie de fotogramas perteneciente a un metraje que no fue incluido en la última versión del film. Como si fueran las viñetas de una historieta, en cada uno de estos fotogramas se observa la inscripción de una secuencia de diálogos animados que –en tono humorístico– dramatiza el galanteo de un pingüino y el consecuente rechazo de la pingüina cortejada.



Figs. 15, 16 y 17.- Fotogramas de *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (José Manuel Moneta, 1928)

<sup>19</sup> CAPPÁ, Carolina (ed). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, 2019, pp. 126-127.

En cuanto al culto a la máquina, es preciso señalar que la indomabilidad del archipiélago antártico encuentra un contrapunto en el paradigma de la ciudad moderna. Esta última es introducida a partir de la sobreimpresión de planos que retratan la acelerada dinámica de la urbe porteña, el barco, los instrumentos de medición y el equipo radiotelegráfico. En este sentido, la celebración de la máquina se expresa en la polaridad existente entre la civilización de la ciudad y la barbarie del suelo antártico.

### **Cine y fotografía**

La presencia de matrices espectaculares en un discurso visual no es una característica unívoca del cine. Al respecto, Cuarterolo amplía el modelo diseñado por Frank Kessler con el objetivo de pensar la historia de la fotografía desde el espectáculo, así como también de estudiar los estrechos intercambios entre ésta y el cine de los orígenes.<sup>20</sup> En este sentido, la propuesta de la investigadora resulta operativa para analizar *Entre los hielos de las Islas Orcadas* ya que las estrategias narrativas de índole espectacular oscilan entre los procedimientos heredados de la fotografía y los netamente cinematográficos.

En los pasajes de presentación de los personajes se produce una especie de confusión entre fotografía y cine. Las tomas que captan a los expedicionarios en el puerto de Buenos Aires antes de subir a bordo parecieran ser “fotografías en movimiento” ya que los hombres adoptan una pose de tipo fotográfica (Figs. 18 y 19). Lo mismo ocurre con la toma que retrata al equipo en el cementerio de las Orcadas, pero esta vez la relación no se da por la actitud corporal sino por un intertítulo que dice: “Única fotografía en la que aparecemos los seis hombres de la expedición” (Figs. 20 y 21).

---

<sup>20</sup> CUARTEROLO, 2013, *op. cit.*

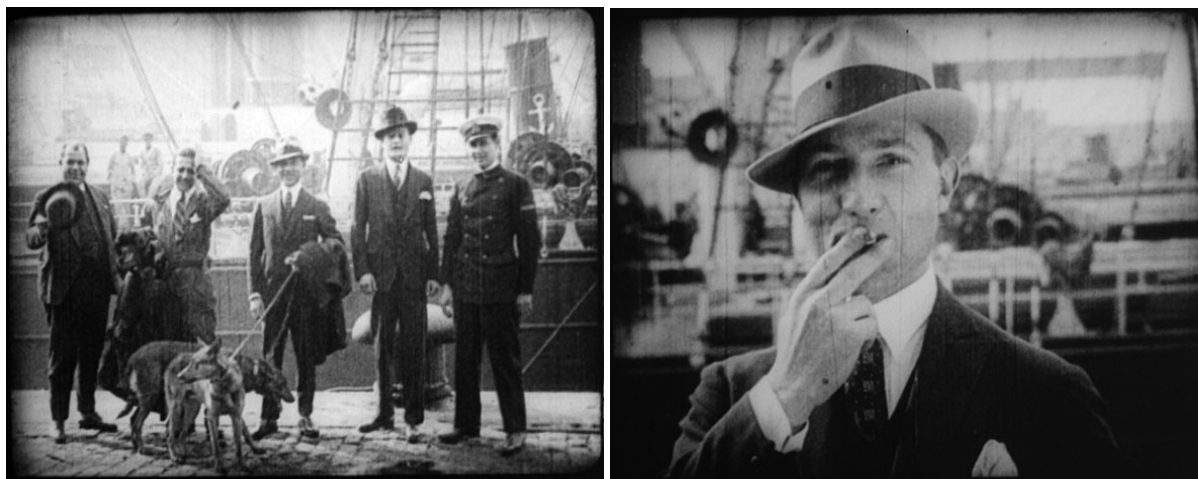
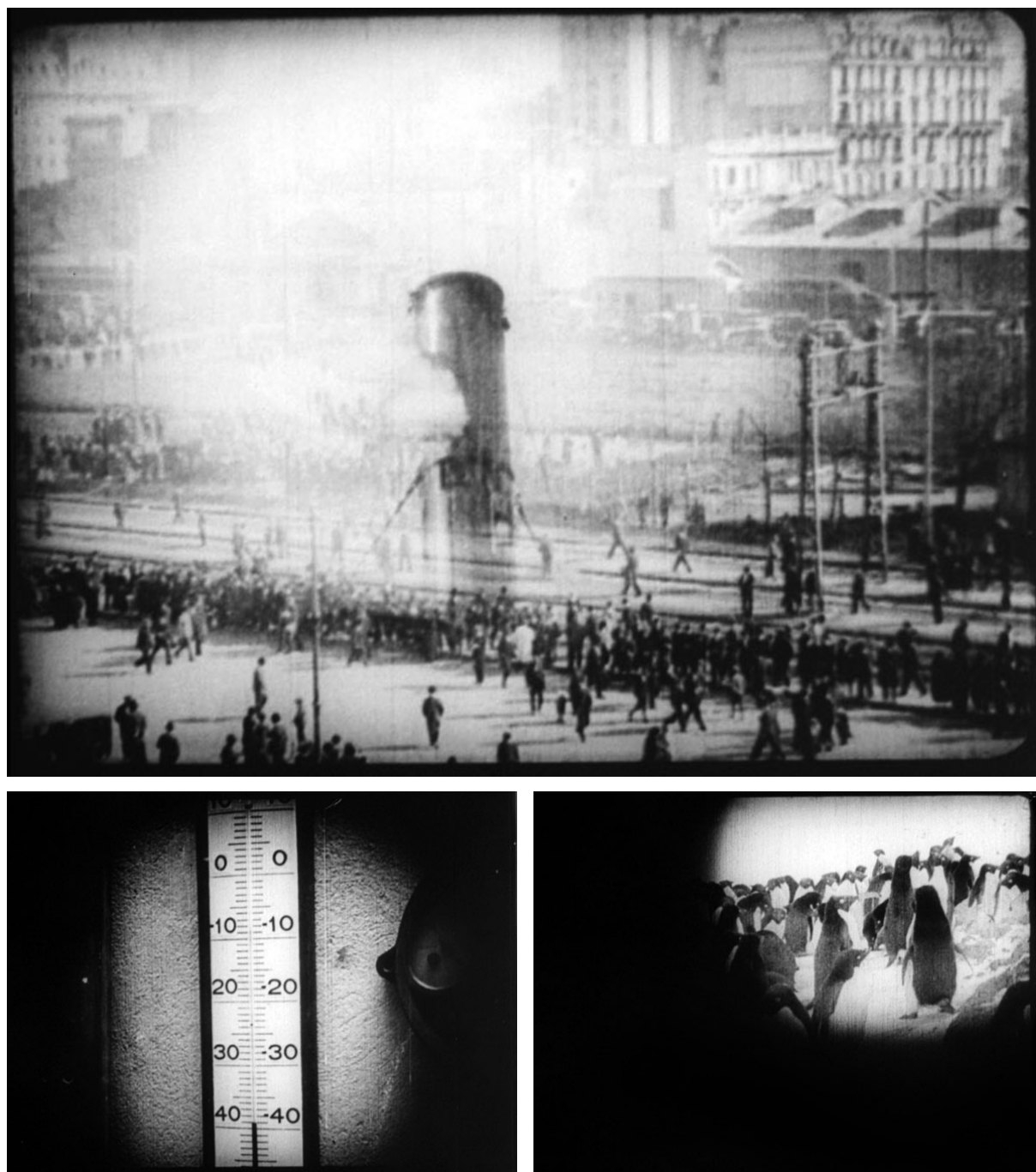


Fig. 18 y 19.- Fotograma de *Entre los hielos de las Islas Orcadas*  
(José Manuel Moneta, 1928)



Figs. 20 y 21.- Fotogramas de *Entre los hielos de las Islas Orcadas*  
(José Manuel Moneta, 1928)

Si bien a nivel narrativo el film se inscribe en el modo de representación institucional, se observan algunas convenciones primitivas propias de la fotografía y del cine de atracciones. Por ejemplo, la sobreimpresión superpone en un mismo plano imágenes de distinta naturaleza, y el iris es utilizado tanto como un recurso de apertura y de clausura de las escenas, como para realizar acercamientos o señalar detalles sobre la imagen (Figs. 22, 23 y 24).



Figs. 22, 23 y 24.- Fotogramas de *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (José Manuel Moneta, 1928)

Como ya hemos visto, las reconstrucciones plásticas y dramáticas de tipo espectacular también basculan entre la fotografía y el cine. De hecho, la presencia de falsos *raccords* y los saltos de 180 grados dan la pauta de la existencia de un lenguaje cinematográfico en transición. En cambio, en otros pasajes se evidencia una exploración del lenguaje cinematográfico. Por ejemplo, la escena del viaje en barco

combina una infinidad de puntos de vistas con encuadres sorprendentes que guardan similitudes con la estética de las secuencias en altamar de *Bronenósets Potiomkin* (*El acorazado Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1925). Por otra parte, resultan interesantes las constantes referencias visuales al sonido marcadas por el canto del cocinero Fritz, los impulsos eléctricos del equipo de radiotelegrafía y la música de la banda militar imaginada en los festejos del 25 de mayo (Figs. 4, 25 y 26).



Figs. 25 y 26.- Fotograma de *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (José Manuel Moneta, 1928)

### Palabras finales

Como hemos visto, *Entre los hielos de las Islas Orcadas* es un documental que demanda una lectura en clave fotográfica y espectacular. En este sentido, el film se inscribe en la lógica de una incipiente industria cinematográfica que se encontraba en pleno desarrollo de un lenguaje propio en tensión con el legado fotográfico. Asimismo, este combina intereses pedagógicos y comerciales en pos de la explotación de una cinta que pretendía instruir a través del deleite. De este modo, el relato documental es absolutamente permeable al componente espectacular. Por otro lado, el particular modo en el que emerge la inscripción de la impronta subjetivo-autoral –a veces matizada con elementos del orden de lo humorístico y/o de lo emocional– distancia al film de la objetividad, solemnidad y científicismo presente tanto en los documentales científico-pedagógicos como en los noticiarios cinematográficos de la época.

Cabe aclarar que la conclusión desarrollada y volcada en el presente trabajo tiene un carácter parcial ya que resulta complejo confirmar una hipótesis sobre la cinematografía del período cuando casi la totalidad del cine silente argentino se encuentra perdido. De hecho, *Entre los hielos de las Islas Orcadas* es una película que se creyó desaparecida por más de treinta años hasta que el equipo del Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” logró recuperar una reducción en 16 mm que había sido conservada durante años en el archivo familiar de José Manuel Moneta. En una publicación reciente, Andrés Levinson<sup>21</sup> comenta que entre los materiales de Alberto Soriano (quien además de realizar el anteriormente mencionado cortometraje *Hacia el fin del mundo*, también fue camarógrafo de Cinematografía Valle) conservados por dicho Museo, recientemente se encontró una serie de fragmentos de la película de Moneta en su soporte original de nitrato de 35 mm. Estas imágenes –no incluidas en la última versión de la película pero tal vez sí en la original– completan pasajes esenciales como por ejemplo la escena en la que los expedicionarios construyen la antena radiotelegráfica. En este sentido, hoy más que nunca resulta de vital importancia la creación de políticas de estado en materia de preservación audiovisual así como también la puesta en funcionamiento de la tan demorada Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN).

## Bibliografía

- ALLEGRETTI, Susana. “El noticiario cinematográfico como género”. En: Marrone, Irene y Mercedes Moyano Walker (comp.). *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930 - 1960)*. Buenos Aires: Editores del Puerto, 2006, pp. 17-30.
- ALLEGRETTI, Susana; Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker. “El noticiario cinematográfico y el documental: géneros patrióticos”. En: Marrone, Irene y Mercedes Moyano Walker (comp.). *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930 - 1960)*. Buenos Aires: Editores del Puerto, 2006, pp. 3-16.

---

<sup>21</sup> LEVINSON, Andrés. “Cinematografía Valle”. En: CAPP, *op. cit.*, pp. 115-124.

- CAPPA, Carolina. *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos* (ed). Buenos Aires: Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, 2019.
- CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF Ediciones, 2013.
- \_\_\_\_ “Entre la educación y el espectáculo: viajes virtuales y discursos etno-geográficos en los primeros *travelogues* argentinos”, *Geograficidade*, vol. 2, nro. especial, primavera 2012. Disponible en: <https://doi.org/10.22409/geograficidade2012.20.a12846> [Acceso: 10 de mayo de 2019].
- \_\_\_\_ “Ciencia y espectáculo. Algunas reflexiones sobre el temprano cine científico argentino”. En: Torello, Georgina e Isabel Wschebor (ed.). *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano*. Uruguay: Espacio Interdisciplinario de la Universidad de la República, 2016, pp. 33-47.
- DI NÚBILA, Domingo. (1960). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1960.
- KESSLER, Frank. “La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire”, *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, vol. 14, n. 1, 2003, pp. 21-34.
- LEVINSON, Andrés. *Cine en el país del viento. Antártida y Patagonia en el cine argentino de los primeros tiempos*. Buenos Aires: Fondo Editorial Rionegrino, 2012.
- \_\_\_\_ “Cinematografía Valle”. En: Cappa, Carolina. *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos* (ed). Buenos Aires: Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, 2019, pp. 115-124.
- MONETA, José Manuel. *Cuatro años en las Orcadas del Sur*. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1946.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós, 1997.

## Filmografía

- Bronenósets Potiomkin* (URSS, *El acorazado Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1925).
- Entre los hielos de las Islas Orcadas* (Argentina, José Manuel Moneta, 1928).
- Hacia el fin del mundo* (Argentina, Alberto Sorianello, 1921).

*Nanook of the North*. (Estados Unidos, *Nanuk el esquimal*, Robert Flaherty, 1922).

*Por los mares australes* o *Entre los hielos antárticos* (Argentina, Sergio Piñero, 1924-25).

*Por tierras argentinas* (Argentina, Federico Valle, 1930).

---

**Fecha de recepción:** 26 de mayo de 2019

**Fecha de aceptación:** 30 de noviembre de 2019

**Para citar este artículo:**

ADDUCI SPINA, Elina. “Cine, espectáculo y fotografía en *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (José Manuel Moneta, 1928)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n.5, diciembre de 2019, pp. 40-62. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/219>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Elina Adduci Spina** es licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y egresada de la Diplomatura en Preservación y Restauración Audiovisual (Centro Cultural Paco Urondo, FFyL – UBA). Se desempeña como investigadora y catalogadora del Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina (RTA SE). Es adscripta de la cátedra Análisis de Películas y Críticas Cinematográficas (Artes, FFyL – UBA) y fue adscripta de la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (Artes, FFyL – UBA) durante el período 2012-2016, en donde participó en proyectos colectivos financiados. Es coautora de los libros *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa* (Librería, 2018); *Por favor, no cortar este artículo. Claudio España y la crítica cinematográfica* (Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2016); y *30-50-70 Conformación, crisis y renovación industrial del cine argentino y latinoamericano* (Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2014). Publicó artículos y críticas cinematográficas en diversas revistas académicas nacionales e internacionales y ha participado en congresos y jornadas con temáticas afines al cine, la televisión y la cultura popular. E-mail: [veolamusica@gmail.com](mailto:veolamusica@gmail.com).

# Documentales mexicanos de patrocinio gubernamental (1916-1919)

Ángel Miquel\*

**Resumen:** En este artículo se hace una descripción histórica de la producción documental patrocinada por distintos aparatos estatales durante los años que siguieron al término de la Revolución en México. La mayor parte de esas obras estuvo marcada por la figura de Venustiano Carranza, jefe del bando constitucionalista y después presidente de la República. Se identifican planos e intertítulos que sobreviven de algunas de esas cintas, y se incluye una lista de películas largas de carácter oficial, en la que se sintetiza la información disponible de producción y exhibición.

**Palabras clave:** documental, largometraje, propaganda oficial, revolución, México.

---

## Mexican government-sponsored documentaries (1916-1919)

**Abstract:** This article provides a historical description of the documentary production sponsored by the Government during the years that followed the end of the Mexican Revolution. Most of these works were marked by the figure of Venustiano Carranza, head of the constitutionalist side and later president of the Republic. We identify shots and surviving titles of some of these tapes and include a list of official feature films, in which the available production and exhibition information is synthesized.

**Keywords:** documentary film, feature film, official propaganda, revolution, Mexico.

---

## Documentários mexicanos patrocinados pelo governo (1916-1919)

**Resumo:** Este artigo apresenta uma descrição histórica da produção documental patrocinada por diferentes aparatos estatais durante os anos que se seguiram ao final da Revolução no México. A maioria dessas obras foi marcada pela figura de Venustiano Carranza, chefe do lado constitucionalista e mais tarde presidente da República. Os planos e títulos sobreviventes de alguns desses filmes são identificados e uma lista de longas-metragens oficiais é incluída, na qual as informações disponíveis sobre produção e exibição são sintetizadas.

**Palavras chave:** documentário, longa-metragem, propaganda oficial, revolução, México

**E**l 20 de noviembre de 1910, en muchos puntos del país, se obedeció el llamado de Francisco I. Madero para tomar las armas contra el gobierno del anciano dictador Porfirio Díaz. La Revolución iniciaba y pronto se volvió de imprescindible cobertura noticiosa. Entre los reporteros y fotógrafos enviados por los diarios a los frentes de guerra, hubo también camarógrafos de algunas pequeñas empresas.<sup>1</sup> Una vez que los revolucionarios lograron que cayera el gobierno de Díaz, se convocó a elecciones, en las que Madero ganó la presidencia. Poco después de asumir el cargo en noviembre de 1911, éste contrató los servicios de cineastas, inaugurando informalmente con ello el área de propaganda gubernamental a través de las imágenes en movimiento.

El asesinato de Madero en 1913 dio origen a una segunda y más violenta etapa de luchas armadas. Cuando asumió la presidencia el autor intelectual del magnicidio, el general Victoriano Huerta, el gobernador maderista del estado de Coahuila Venustiano Carranza hizo un nuevo llamado a las armas para enfrentar al usurpador. El movimiento encabezado por este, llamado constitucionalista por tener entre sus fines la redacción de una nueva Carta Magna, creció y adquirió la fuerza suficiente para vencer al ejército federal. Pero los revolucionarios después se enfrentaron entre sí y el nuevo periodo de guerra se alargó hasta los primeros meses de 1916, cuando el triunfante constitucionalismo asumió el gobierno provisional del país. Entonces se integró un Congreso Constituyente con representantes de las principales corrientes revolucionarias y después se convocó a elecciones presidenciales. Como había ocurrido antes con Madero, algunos de los principales jefes (Carranza y Huerta en primer lugar, pero también Álvaro Obregón, Pablo González y Francisco Villa), encontraron en este periodo que las películas podían ser un excelente instrumento propagandístico de sus personas y causas.

De esta forma, entre 1911 y 1916 se filmaron en México 26 documentales largos de los géneros informativo, de propaganda, guerra e historia, junto con un número aún

---

<sup>1</sup> Lo resumido en esta sección introductoria remite a puntos tratados en MIQUEL, Ángel. *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México, 1910-1916*. México: UNAM, 2013.

indeterminado de cortos<sup>2</sup> En ellos los realizadores desarrollaron recursos de representación centrados, sobre todo, en elogiar las virtudes del bando que retrataban. Como se verá en lo que sigue, una vez terminada la guerra y contratados por oficinas del nuevo gobierno, expresaron de otras formas propósitos y políticas institucionales, y ofrecieron simultáneamente una imagen digna del país para enfrentar a la que daban numerosas películas documentales y de ficción estadounidenses, en las que se retrataba a México como un lugar violento, inseguro e incivilizado.<sup>3</sup>

### Iniciativas del gobierno federal

A principios de mayo de 1917, pocos días después de que Carranza asumiera la presidencia ganada en las elecciones, se informó que la Dirección General de Militarización de la Secretaría de Guerra y Marina iba a establecer en sus instalaciones un departamento dedicado “a impresionar películas de carácter mexicano, con preferencia sobre asuntos relacionados con la militarización escolar”; se pretendía que esas obras sirvieran “de archivo gráfico para la futura historia de la gestión de la militarización patria y al mismo tiempo como labor de propaganda en toda la República”.<sup>4</sup> La dependencia no contaba con los recursos requeridos para hacer filmaciones, por lo que su titular, el general Jesús M. Garza, contrató al joven camarógrafo Ezequiel Carrasco.<sup>5</sup> Éste, después de haber trabajado durante más de un lustro como fotógrafo de prensa, se había volcado recientemente al cine para hacer

---

<sup>2</sup> En *ibid.*, pp. 259-312, se incluye una filmografía comentada de los documentales de dos rollos o más de los que se tiene constancia de haberse exhibido. Para un recuento no definitivo de cortos véanse los dos volúmenes (correspondientes a 1910-1914 y 1915-1921) de LEAL, Juan Felipe. *El documental nacional de la Revolución mexicana. Filmografía*. México: Juan Pablos y Voyeur, 2012.

<sup>3</sup> Sobre este asunto, en el que no me extenderé, véanse GARCÍA RIERA, Emilio. *México visto por el cine extranjero*. México: ERA, 1987, tomo 1, pp. 40-59; DE ORELLANA, Margarita. *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución mexicana, 1911-1917*. México: Joaquín Mortiz, 1991 y LEAL, Juan Felipe y Aleksandra JABLONSKA. *La Revolución mexicana en el cine estadounidense, 1911-1921*. México: Juan Pablos y Voyeur, 2014.

<sup>4</sup> “Una película será impresionada el 2 de mayo”, *El Universal*, 1 de mayo de 1917, p. 10. (Si no se especifica otra cosa, las publicaciones periódicas citadas aparecieron en la Ciudad de México.)

<sup>5</sup> “Exhibición de la película nacional”, *El Universal*, 10 de mayo de 1917, p. 8.

con la productora México Lux Film S.A. una de las películas que dieron inicio al cine de ficción de largometraje en el país: *La luz* (J. Jamet, 1917).<sup>6</sup>

Los primeros encargos de Carrasco en la Secretaría de Guerra y Marina fueron filmar la toma de protesta de Carranza como presidente y los desfiles y juegos deportivos que festejaron el acontecimiento, así como labores de las enfermeras de la Dirección General de Militarización.<sup>7</sup> En algún momento, el acopio de escenas sugirió la idea de estructurar una cinta larga, a la que se incorporaron atractivas tomas que fueron descritas como las primeras obtenidas en el país desde un aeroplano. Su título, a tono con el cambio de régimen, sería *Patria nueva*.<sup>8</sup>

El lanzamiento se programó a mediados de junio, pero se pospuso “por no haberse podido acabar algunos detalles”.<sup>9</sup> Los retrasos sirvieron para capitalizar el hecho de que la otra película de la México Lux Film S.A. ya hubiera sido estrenada, y así pudo anunciarse que *Patria nueva* era “manufactura de la misma procedencia que *La luz*, que tan grandioso éxito ha tenido”.<sup>10</sup> Además, un día antes del inicio de las proyecciones dirigidas al público general, la cinta se exhibió al presidente Carranza, el cuerpo diplomático, personalidades del gobierno y representantes de la prensa en una función privada que se llevó a cabo en el Castillo de Chapultepec.<sup>11</sup> De esta forma, cuando al fin ocurrió su estreno, se había creado expectación por verla, aumentada por el anuncio de que, para dar realce a la velada, tomarían parte en ella “dos bandas militares y los orfeones de señoritas y caballeros del Departamento de Militarización”.<sup>12</sup> Los periodistas fueron generosos y elogiaron la obra, pero al resto del público no pareció gustarle, pues sólo se exhibió unos cuantos días en la capital.

---

<sup>6</sup> Véase el CD-ROM *Ezequiel Carrasco. Manipulador de luces y sombras*, editado en 2004 por LOZANO ÁLVAREZ, Elisa y Horacio MUÑOZ ALARCÓN.

<sup>7</sup> “Una película será impresionada el 2 de mayo”, *El Universal*, 1 de mayo de 1917, p. 10.

<sup>8</sup> Véanse “La película *Patria nueva* es magnífica”, *Excelsior*, 19 de julio de 1917, p. 1; “La exhibición de una película nacional”, *El Demócrata*, 22 de julio de 1917, suplemento dominical, p. 3 y *Revista Tohtli*, julio de 1917, p. 180, reproducido en LOZANO ÁLVAREZ, Elisa y Horacio MUÑOZ ALARCÓN, *op. cit.*

<sup>9</sup> Anuncio, *El Pueblo*, 28 de junio de 1917, p. 8.

<sup>10</sup> Anuncio, *El Pueblo*, 27 de junio de 1917, p. 5. *La luz* se estrenó el 8 de junio.

<sup>11</sup> “Se exhibió la película *Nueva patria* en Chapultepec”, *El Universal*, 19 de julio de 1917, p. 3.

<sup>12</sup> Anuncio, *El Pueblo*, 17 de julio de 1917, p. 3.



Fotogramas de *Patria nueva* (1917)

Puede considerarse que *Patria nueva* inauguró la publicidad cinematográfica del nuevo régimen. Sin embargo, antes de las elecciones la había precedido en ese empeño *Reconstrucción nacional*, filmada en la ciudad de Querétaro por la Compañía

Cinematográfica Queretana S.A. De acuerdo con lo que consignan documentos escritos por Miguel Ruiz, fotógrafo y accionista de esa empresa, en septiembre de 1916 Carranza estaba interesado en hacer una obra de propaganda de su causa.<sup>13</sup> Esto no tenía nada de particular, pues el grupo constitucionalista contaba desde 1914 con una vertiente fílmica en la que Ruiz había incluso participado como camarógrafo del gobernador de Querétaro Federico Montes Alanís, filmando acciones de los Cuerpos de Ejército del Norte y del Noreste.<sup>14</sup> Parece probable, por eso, que *Reconstrucción nacional* fuera hecha bajo el patrocinio de las arcas del gobierno provisional integrado por ese movimiento.

La cinta daba noticia de una serie de acontecimientos políticos y sociales ocurridos en el pasado reciente, desde la llegada de Carranza a Querétaro en noviembre de 1916, hasta los desfiles y manifestaciones que celebraron la promulgación, el 5 de febrero de 1917, de una nueva Carta Magna surgida de las discusiones entre delegados de distintas facciones revolucionarias. También se incorporaban tomas de la moderna fábrica de aeroplanos en la Ciudad de México.<sup>15</sup> Se hacía en ella un claro elogio del Primer Jefe y a su estreno podía capitalizarse el hecho que éste había ganado las elecciones presidenciales. Luego de pasarse en Querétaro, donde fue filmada, llegó a la Ciudad de México. Sin embargo, no resultó interesante para el público y desapareció pronto de cartelera, arrastrando en su caída a la compañía que la produjo.<sup>16</sup>

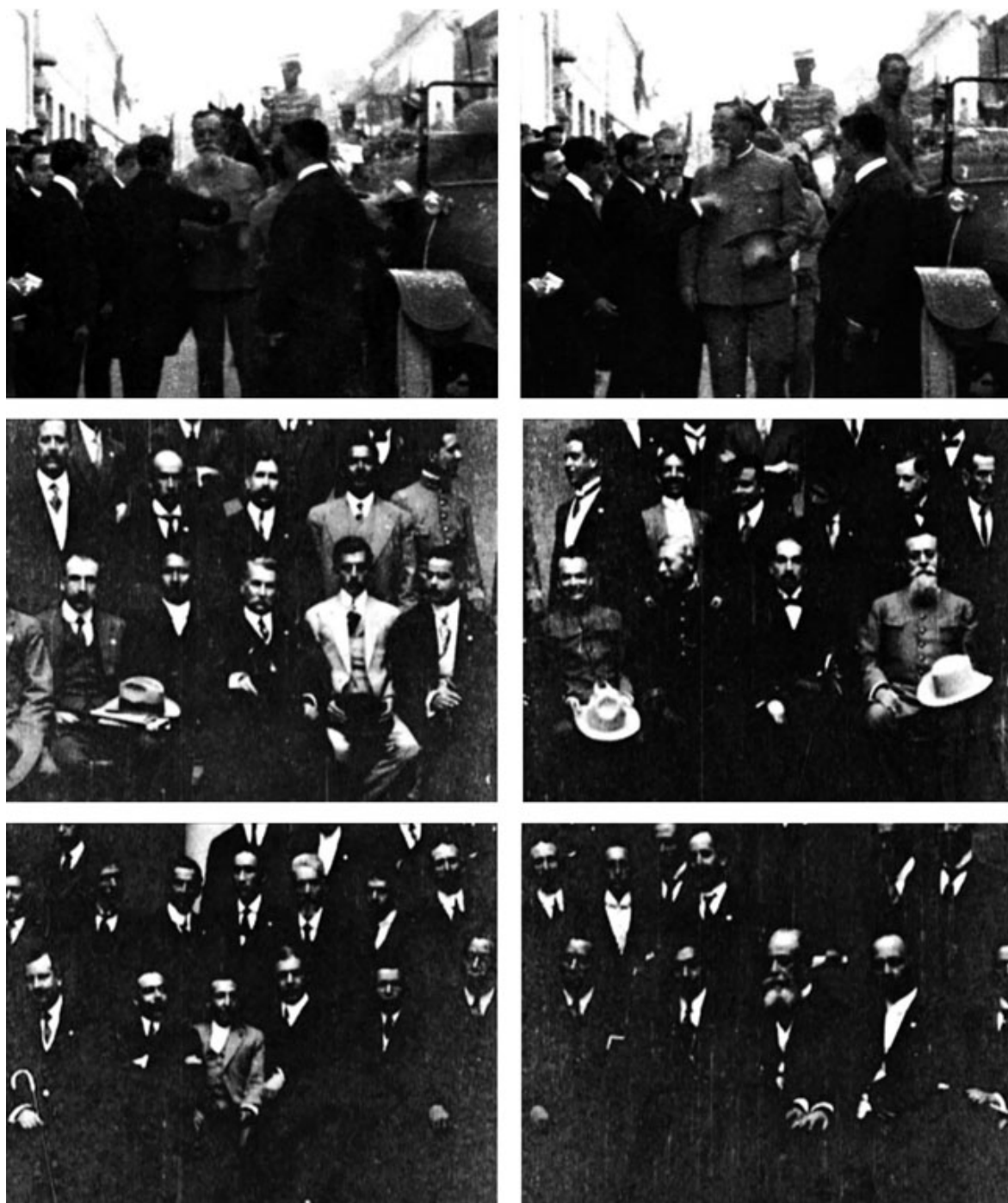
---

<sup>13</sup> Véase OCHOA RUIZ, Ma. Gloria Reyna. *Miguel Ruiz Moncada y el cine*. México: Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, Conaculta, Filmoteca de la UNAM, 2013, en particular las cartas reproducidas en las pp. 61-62 y 65-66.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 47. Sobre las principales cintas del constitucionalismo véase *En tiempos de Revolución*, *op. cit.*, pp. 196-203 y 218-228.

<sup>15</sup> “La película de *Reconstrucción nacional*”, *El Universal*, 13 de marzo de 1917, p. 1 y “Hoy se proyectará en el Salón Rojo la película *Reconstrucción nacional*”, *El Pueblo*, 20 de marzo de 1917, p. 4.

<sup>16</sup> Véanse en OCHOA RUIZ, *op. cit.*, las cartas reproducidas en las pp. 69-71.



Fotogramas de *Reconstrucción nacional* (1916-1917)

Una cinta enteramente realizada dentro de la esfera oficial fue *Las riquezas de Quintana Roo*. En los últimos meses de 1916, la Secretaría de Fomento del gobierno provisional (o preconstitucional) a cargo de Pastor Rouaix, organizó una Comisión Exploradora del lejano y abandonado territorio en el sureste del país, buscando identificar medios que lo hicieran productivo. Encabezaba el grupo el ingeniero Salvador Toscano, quien iniciaba

su vida como empleado del sector público después de haber tenido una larga trayectoria como exhibidor itinerante, realizador de documentales y empresario de cines permanentes.<sup>17</sup> Acompañaba al ingeniero su acostumbrado ayudante, el camarógrafo Antonio Ocañas. El viaje de los comisionados se alargó por varias semanas y produjo entre otras cosas una película muy larga, dividida en cuatro partes, que fue utilizada por Rouaix para “hacer propaganda en favor de las riquezas de Quintana Roo y alentar a los hombres de negocios a que inviertan su capital en la explotación de ellas”.<sup>18</sup>

*Las riquezas de Quintana Roo* reproducía escenas de mar y selva, mostraba los procedimientos de la industria del chicle, invitaba a la explotación de la fauna y las maderas locales, y afirmaba que el gobierno cumpliría con su deber de proporcionar las condiciones requeridas para el desarrollo económico de la región. La cinta se anunció un único día en un cine de la Ciudad de México, pero la Secretaría la puso a disposición gratuita de quienes desearan proyectarla, para “que se conozcan las grandes riquezas naturales del Territorio de Quintana Roo, que de una manera clara se pueden apreciar en la citada película”.<sup>19</sup>

La promoción gubernamental de recursos naturales a inversionistas continuó cuando Rouaix y Toscano hicieron un viaje de reconocimiento a Baja California que tendría entre sus objetivos filmar una cinta de la flora y la fauna de la región, así como “de los procedimientos empleados en el buceo de la concha perla”.<sup>20</sup> No aparecieron en la prensa más informes acerca de ese proyecto, pero unos meses después la misma dependencia informó del inminente copiado de películas que enviaría a los gobernadores de los estados y a los cónsules en el extranjero, en las que, además de hacer la descripción de “los métodos de explotación empleados en Quintana Roo y otros lugares del país”, se incorporaban acciones de la Secretaría, “como son

<sup>17</sup> Véase MIQUEL, Ángel. *Salvador Toscano*. México: Universidad de Guadalajara, Universidad Veracruzana, Gobierno del Estado de Puebla y UNAM, 1997, pp. 73-78.

<sup>18</sup> “Una película sobre las riquezas de Quintana Roo”, *El Universal*, 22 de junio de 1917, p. 18.

<sup>19</sup> “En todos los cines será exhibida una película de Fomento”, *El Universal*, 15 de agosto de 1917, p. 4. En el programa se incluía un corto, seguramente también filmado por Toscano, que consignaba una dotación de tierras al pueblo de Atotonilco el Chico, Hidalgo, que Rouaix había encabezado más de un año antes, el 11 de mayo de 1916. Véase “La Secretaría de Fomento por medio del cine dará a conocer las regiones apartadas de la República”, *El Nacional*, 7 de julio de 1917, p. 1.

<sup>20</sup> “El señor ingeniero Rouaix saldrá para la Baja California”, *El Pueblo*, 14 de noviembre de 1917, p. 1.

distribución de tierras a pequeños agricultores, funcionamiento de las estaciones agrícolas experimentales, prueba de tractores y otros trabajos de campo”.<sup>21</sup>



Fotogramas de *Las riquezas de Quintana Roo* (1917)

<sup>21</sup> “Las riquezas nacionales en película”, *El Pueblo*, 6 de febrero de 1918, p. 5. Es posible que estas imágenes fueran las que R. G. Domínguez, cónsul en Brownsville, Tejas, recibió de la Secretaría a principios de 1920, “mostrando escenas de muchas ciudades de México y escenas del campo e industriales de todas las regiones”; el diplomático confirmó que también habían sido enviadas a otras oficinas consulares para su exhibición en Estados Unidos. “Película mexicana será exhibida en un teatro local”, *Brownsville Herald* (Brownsville), 7 de marzo de 1920, p. 3; reproducida en AGRASÁNCHEZ JR., Rogelio. *El cine mudo mexicano en Estados Unidos*. Harlingen, Tejas: Tres Piedras, 2018, pp. 285-286.

El interés del nuevo gobierno federal por las imágenes en movimiento se manifestó también en la creación en 1917 de las cátedras de “Preparación y práctica del cinematógrafo” y “Ceremonial, mímica y maquillaje” en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático; en la producción de unas cuantas cintas de ficción a cargo de la Secretaría de Guerra y Marina, de las que sólo se exhibió comercialmente *Juan Soldado* (Enrique Castilla, 1919),<sup>22</sup> y en la filmación de cortos por la Secretaría de Gobernación bajo títulos como *Servicio postal en la Ciudad de México*, *Un paseo en tranvía en la Ciudad de México* y *El agua potable en la Ciudad de México*, positivados y copiados en los primeros meses de 1920 en un laboratorio instalado en la propia dependencia.<sup>23</sup> Por otra parte, parece probable –como sugiere Aurelio de los Reyes– que la presidencia u otra oficina estatal patrocinara el primer noticiero que logró editarse de manera permanente en el país, la *Revista semanal México*, cuyo primer número apareció en julio de 1919 y el último en mayo de 1920.<sup>24</sup> Pero aparte del estímulo a la producción y exhibición de películas de propaganda, la iniciativa federal de mayor calado en el campo del cine fue la instauración en octubre de 1919 de un Departamento de Censura, dependiente de la Secretaría de Gobernación, que tuvo entre sus principales funciones revisar las películas extranjeras que fueran a exhibirse, para evitar que contuvieran escenas denigrantes para México.<sup>25</sup>

### Desde gobiernos estatales

El gobernador constitucionalista de Yucatán, Salvador Alvarado, también patrocinó en 1917 una película de carácter promocional. Un vocero del político publicó en la prensa especializada de Estados Unidos un texto en el que informaba que el camarógrafo

---

<sup>22</sup> Sobre estas acciones véase RAMÍREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Cineteca Nacional, 1989, pp. 56, 87 y 133-134.

<sup>23</sup> Véase el memorándum de Dolores Ehlers a J.I. Lugo, subsecretario de Gobernación, del 28 de febrero de 1921, donde informa de las actividades realizadas hasta esa fecha en el laboratorio a su cargo. Archivo General de la Nación (AGN), Fondo documental: Obregón-Calles, caja 162, exp. 423-C-12, folios 1 y 2.

<sup>24</sup> Véase DE LOS REYES, Aurelio. *Filmografía del cine mudo mexicano*. Vol II 1920-1924. México: UNAM, 1994, p. 44.

<sup>25</sup> Sobre los problemas creados por esa oficina entre distribuidores y propietarios de cines véase RAMÍREZ, *op. cit.*, pp. 133-134 y DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México 1896-1930, Vivir de sueños*, vol. 1 (1896-1920). México: UNAM, 1983, pp. 233-234.

Roberto Turnbull había filmado en los estados de Tabasco, Campeche y Yucatán, “con el apoyo decidido de las autoridades”, un documental largo en el que, después de hacerse un repaso histórico de esa región con imágenes de ruinas mayas y monumentos coloniales, se mostraban los pormenores del cultivo y los usos contemporáneos de una planta, llamada henequén, de la que puede extraerse una fibra similar al cáñamo. Según la nota, al expresar la imagen de una sociedad pacífica y ordenada, la película buscaba tranquilizar a los ciudadanos de las naciones “cuya influencia y posición geográfica justifican y exigen, en beneficio de todos, relaciones íntimas de comercio y amistad”.<sup>26</sup>

De acuerdo con lo investigado por Rogelio Agrasánchez Jr., en 1913 el norteamericano Turnbull había filmado en la frontera con Estados Unidos una buena cantidad de escenas de los constitucionalistas que editó en una cinta, vendida para su distribución a Pathé, titulada *Carranza and His Army* y en la que una de las personalidades retratadas era el general Salvador Alvarado. No resulta por eso extraño que el camarógrafo hiciera cuatro años después propaganda para ese jefe, convertido en gobernador de Yucatán.<sup>27</sup> Con longitud de seis mil pies, la cinta filmada en el sureste, probablemente titulada *El cultivo del henequén*, fue exhibida en Nueva Orleans por una asociación interesada en promover la inmigración estadounidense a México y en incrementar el comercio entre los dos países.<sup>28</sup> Quizá más adelante fue mostrada en Mérida “a una comisión federal que llegó en viaje de estudio”,<sup>29</sup> es decir, a Salvador Toscano y acompañantes, quienes fueron de nuevo al sureste para continuar con el proyecto de explotación del territorio de Quintana Roo. Sin embargo, la película estaba destinada fundamentalmente al mercado estadounidense, por lo que no parece haberse proyectado en otras ciudades de México.

Meses después, el general Ramón F. Iturbe, gobernador de Sinaloa, viajó a la capital para exhibir una cinta sobre asuntos de la entidad, de la que no se conserva

---

<sup>26</sup> DOVAL, Albino. “Yucatán en los Estados Unidos”, *Cine Mundial*, diciembre de 1917, pp. 607 y 610.

<sup>27</sup> AGRASÁNCHEZ JR., *op. cit.*, pp. 26, 42-44 y 325-326.

<sup>28</sup> Véase la nota de *The New Orleans Item* (Nueva Orleans) del 23 de octubre de 1917, p. 8 reproducida en *ibid.*, pp. 324-325.

<sup>29</sup> RAMÍREZ, Gabriel. *El cine yucateco*. México: UNAM, 1980, p. 26.

información pero que seguramente seguía el modelo de promoción regional inaugurado por *Las riquezas de Quintana Roo* y *El cultivo del henequén*.<sup>30</sup> Y al mismo género pertenecía sin duda *Las riquezas de la Baja California*, exhibida poco antes por el gobernador del Distrito Norte de ese territorio, coronel José T. Cantú, frente al presidente Carranza y un grupo de acompañantes. De acuerdo con un testimonio periodístico, se trataba de una obra “impresa en aquellas tierras vírgenes e inexploradas”, en la que se mostraba “toda la exuberancia de su fauna, su flora y su riqueza mineral”, junto con “grandes terrenos sembrados de algodón, la sierra del Picacho y los bosques vírgenes de maderas preciosas”;<sup>31</sup> el registro de una exhibición posterior informa que también podían verse en ella las rancherías recorridas por el gobernador en una gira y el camino carretero recién terminado entre Tijuana y Ensenada.<sup>32</sup> Los escasos datos que se tienen no permiten deducir su autoría ni longitud, pero el título sugiere que fue filmada en 1917 por Toscano durante su viaje a Baja California, luego de que presentara *Las riquezas de Quintana Roo*. Por otra parte, el gobernador Cantú atrajo la atención de la escritora y guionista norteamericana Mary Roberts Rinehart, quien en marzo de 1920 le dedicó el capítulo inicial de un serial para la productora Goldwyn titulado *Half Hours With Persons You Would Like to Know*.<sup>33</sup> La cinta narraba las peripecias de una protagonista (la propia Roberts) quien se aventuraba a hacer una expedición al centro de Baja California. Al encontrarse en Mexicali con Cantú, éste, “con la hidalguía peculiar que heredamos de los españoles”, se prestaba a acompañar a la viajera en su peligroso recorrido, facilitándole además los servicios de un batallón de las fuerzas a su cargo. Las escenas de cacería y los panoramas de la región acercaban a esta obra al género de los documentales promocionales, aunque también fue utilizada, luego de su estreno pocos meses después en cines de Estados Unidos, como propaganda personal de ese militar quien, según se dijo, se había revelado en ella como “un consumado artista cinematográfico”.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> “Películas cinematográficas del estado de Sinaloa”, *El Universal*, 4 de noviembre de 1919, p. 3.

<sup>31</sup> “Fue exhibida ante el señor presidente una film de la Baja California”, *El Demócrata*, 5 de septiembre de 1919, p. 5.

<sup>32</sup> “Una película de la Baja California”, *El Universal*, 8 de febrero de 1920, p. 1.

<sup>33</sup> Véase “Mary Roberts Rinehart and Governor Cantu Face Camera”, *The Moving Picture World*, 6 de marzo de 1920, p. 1663.

<sup>34</sup> “El coronel Esteban Cantú, protagonista de una película”, *Revista de Revistas*, 8 de agosto de 1920, p. 21.

## Doble juego

El interés de algunas dependencias de los gobiernos federal y estatales por dar una buena impresión a través del cine era parte de una estrategia que prolongaba los esfuerzos que, al menos desde septiembre de 1916, realizaban en distintos países los representantes diplomáticos de Carranza.<sup>35</sup> La vecindad con el poderoso Estados Unidos reclamaba una atención especial y se dijo que allá serían enviadas *Reconstrucción nacional* y *Patria nueva*, para “que aquel pueblo se dé cuenta de nuestros adelantos y de la gigantesca obra hecha por la Revolución”.<sup>36</sup> Pero también había interés en mostrar esos logros en las vecinas repúblicas latinoamericanas, y Jesús H. Abitia fue comisionado para filmar documentales y viajar con ellos al sur con el intento de combatir “la mala impresión que hay en varios lugares debido a las informaciones de cierta prensa de los Estados Unidos y otras naciones”.<sup>37</sup>

Abitia había sido uno de los más fieles camarógrafos del constitucionalismo. Sumado al Estado Mayor de Álvaro Obregón, había hecho desde 1913 fotografías, postales e imágenes cinematográficas de las acciones del Cuerpo de Ejército del Noroeste de ese movimiento.<sup>38</sup> La llegada al gobierno de la causa en la que había participado dio lugar a que se lo comisionara para hacer el viaje al sur. Le fueron entregados entonces siete mil dólares del erario público, que Abitia declaró más adelante haber utilizado en filmaciones.<sup>39</sup> Algunas de las cintas con las que se pretendía “dar a conocer nuestro país, sus grandes actividades y el esfuerzo de nuestro pueblo por liberarse del yugo de

---

<sup>35</sup> Véase TARACENA, Alfonso. *Así fue la Revolución mexicana (1915-1917)*. México: Porrúa, 1992 (1960), p. 280.

<sup>36</sup> “La película de *Reconstrucción nacional*”, *El Universal*, 13 de marzo de 1917, p. 1 y “Una película será impresionada el 2 de mayo”, *El Universal*, 1 de mayo de 1917, p. 10. AGRASÁNCHEZ JR., *op. cit.*, no registra la exhibición de esas cintas en su investigación.

<sup>37</sup> “Las películas de México exhibidas en países latino-americanos”, *El Universal*, 1 de julio de 1917, p. 1.

<sup>38</sup> Véanse MIQUEL, Ángel. “El registro de Jesús H. Abitia de las campañas constitucionalistas”. En varios, *Fotografía, cine y literatura de la Revolución mexicana*. Cuernavaca: UAEM, 2004, pp. 6-30 y MIQUEL, Ángel. “Jesús H. Abitia, fotógrafo y cineasta”. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, octubre de 2013, pp. 1-23. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/497> [Acceso: 10 de noviembre de 2019]

<sup>39</sup> Véase la carta de Abitia al presidente Plutarco Elías Calles del 17 de septiembre de 1925, AGN, Fondo documental: Obregón-Calles, caja 54, exp. 121-E-E-53, folio 1.

las tiranías que por tanto tiempo lo oprimieron”<sup>40</sup> fueron mostradas en febrero de 1918 ante el presidente Carranza e invitados. La función incluía escenas de la planta hidroeléctrica de Necaxa; de paseantes dominicales en las calles y plazas de la capital; de una kermesse y vuelos de aviones hechos en beneficio de las víctimas de una desgracia natural en El Salvador, además de *El matamujeres* (Jesús H. Abitia, 1913), anunciada como la “primera película cómica que se ha impreso en la República Mexicana”. La sección final y más destacada del programa estaba integrada por seis rollos de “la vista histórica tomada durante la Revolución constitucionalista” en los que se describían las giras hechas por el Primer Jefe por los estados fronterizos con Estados Unidos y el interior del país antes de que se celebraran las elecciones presidenciales.<sup>41</sup>

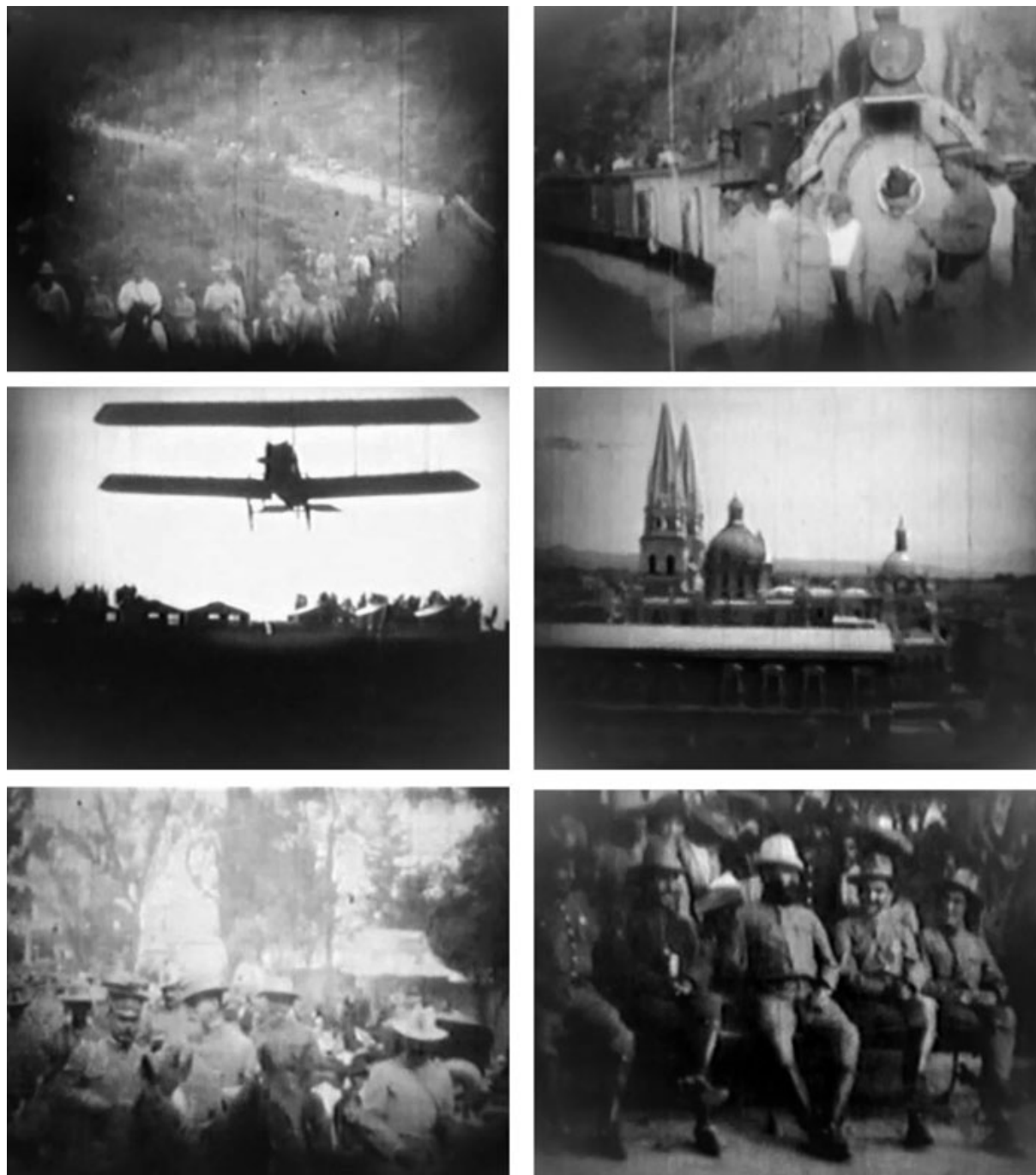
En realidad, había pocos materiales recientes en ese programa, pues *El matamujeres* se había filmado cinco años antes y los rollos de las giras de Carranza dos. De hecho, “la vista histórica” a la que estos últimos pertenecían había sido exhibida parcialmente en Mérida, Veracruz, Querétaro y tal vez otros sitios. El anuncio para la función de 1918 informaba que la obra había alcanzado la enorme extensión de 46 rollos, que un documento posterior permite cuantificar en 36 mil 800 pies (alrededor de nueve horas en pantalla).<sup>42</sup> Uno de los principales jefes retratados era en efecto Carranza, pero Abitia se cuidaba de revelar que su principal protagonista era el general Obregón. Éste, luego de encabezar una exitosa campaña militar, decisiva para la victoria constitucionalista, se había retirado a la vida privada en su natal Sonora, preparándose veladamente para contender por la presidencia en las elecciones de 1920. De hecho, la cinta, que seguía a grandes rasgos la descripción hecha por ese caudillo en el libro *Ocho mil kilómetros en campaña* (publicado en 1917), era uno de sus posibles instrumentos a utilizar en la lucha por el poder. En suma, el programa de la función de febrero de 1918 mostraba que Abitia había hecho con dinero

<sup>40</sup> “Divulgación de las riquezas y bellezas patrias en el exterior”, *El Pueblo*, 25 de febrero de 1918, p. 1.

<sup>41</sup> Tal vez algunas de esas escenas se habían exhibido en Estados Unidos. Véase “Gira triunfal de Carranza”, *Evolución* (Laredo), 28 de julio de 1917, p. 2; reproducido en AGRASÁNCHEZ JR., *op. cit.*, p. 147.

<sup>42</sup> Véase “Lista de las películas hechas hasta hoy” (documento sin fecha, pero la última producción enlistada es de 1919), Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca (FAPEC), Archivo Plutarco Elías Calles, exp. 7, inv. 7, leg. 1, doc. 11.

gubernamental filmaciones para exhibir en su viaje a las naciones centro y sudamericanas, pero también que había aprovechado el patrocinio de Carranza para continuar con la edición de la “vista histórica” que realizaba la figura de Obregón.<sup>43</sup>



Fotogramas de *La campaña constitucionalista* (1914-1919)

<sup>43</sup> Véase MIQUEL, Ángel. “El cineasta constitucionalista Jesús H. Abitia”. En *XXXIV Jornadas de Historia de Occidente*, Centro de Estudios de la Revolución Mexicana A.C., Guadalajara, 2014, pp. 152-154.

Como era inevitable, las relaciones de Abitia con Carranza se enfriaron a medida que el Primer Jefe se distanció del caudillo sonorenses con motivo de los preparativos para las elecciones. Por lo tanto, después de posponerse durante muchos meses, se canceló el viaje al sur del cineasta. Entonces éste se radicó en Guadalajara, donde en septiembre de 1919 presentó *Combate de las flores*, en el que retrataba los festejos del aniversario de la Independencia y cuyas exhibiciones, como informa Guillermo Vaidovits, sirvieron en la recolección de fondos “para establecer un servicio gratuito de consulta en el Departamento Sanitario del Ayuntamiento”.<sup>44</sup> Poco después, Abitia exhibió ahí mismo *Vida nacional*, que se anunció había sido tomada “en casi todas las principales ciudades de la República”.<sup>45</sup> Se trataba muy probablemente de las piezas filmadas por él y destinadas a promocionar los centros urbanos, la industria y los paisajes de México. De acuerdo con el testimonio posterior del cineasta, una vez entregadas al secretario de Gobernación, Manuel Aguirre Berlanga, “unas se mandaron a las Repúblicas del Sur con el señor Juan de Dios Bojórquez y otras con el señor Ángel Lagarda, otras se mandaron a Washington con el señor [Ignacio] Bonillas y otras se enviaron a Francia, Alemania y otros lugares”.<sup>46</sup> Parece, entonces, que el conjunto se separó y que el uso posterior de esos rollos en el extranjero por representaciones comerciales y consulados no contempló proyecciones conjuntas en programas largos. En cuanto a *La campaña constitucionalista*, Abitia dio a Obregón la versión terminada en 1919. No existen registros de exhibiciones públicas de esta cinta (su longitud era un obstáculo para que la contrataran en cines), pero es posible que el caudillo le diera usos privados en la exitosa campaña que lo condujo a la presidencia en 1920.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> VAIDOVITS, Guillermo. *El cine mudo en Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1989, p. 67; el autor describe ahí mismo las escenas de la película. Es posible que el mismo cineasta exhibiera dos años antes la obra en cuatro rollos *Guadalajara*. “Función de gala cinematográfica como obsequio a los niños”, *El Pueblo*, 24 de septiembre de 1917, p. 4.

<sup>45</sup> “*Vida nacional* se exhibirá hoy en una función cinematográfica de invitación”, *El Informador* (Guadalajara), 1 de octubre de 1919, p. 7.

<sup>46</sup> Carta de Abitia al presidente Calles del 17 de septiembre de 1925, AGN, Fondo Obregón - Calles, caja 54, exp. 121-E-E-53. El autor de la carta se refiere a representantes diplomáticos.

<sup>47</sup> Otro aspirante a la presidencia, el general Pablo González, patrocinó con propósitos similares la película de ficción *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919).

## Otro estadounidense

El interés de Carranza por hacer propaganda cinematográfica tuvo un nuevo episodio al estrenarse en abril de 1919 *Aspectos típicos de México*. Desde mediados de 1917, el estadounidense George D. Wright había filmado una buena cantidad de cortos de un rollo que reproducían los jardines flotantes de Xochimilco; la planta del maguey y la elaboración del pulque; edificios, calles y mercados de la Ciudad de México, y desarrollos industriales como la planta de Necaxa y las minas de plata del centro del país. A partir de mayo de 1918, esos cortos se exhibieron en cines de Estados Unidos, por separado o como parte de noticieros.<sup>48</sup> Con el fin de proyectarlos también donde habían sido filmados, el cineasta tuvo la idea de reunir una docena en un solo programa, bajo el título de *Escenas maravillosas de México*. Los distribuidores Álvarez-Arrondo y Cía. adquirieron su exclusiva y anunciaron su lanzamiento, informando que el fotógrafo D.W. Cobbett había colaborado con Wright.<sup>49</sup> El estreno en la Ciudad de México se acompañó por otro documental del mismo cineasta, *La Virgen de Guadalupe*. Éste, por cierto, parece no haberse limitado a registrar los tradicionales festejos del 12 de diciembre en que se conmemora la aparición de la Virgen al indio Juan Diego, pues en su anuncio se reproducía la opinión del padre Antonio J. Paredes, V.G., quien después de verla encontró que los hechos narrados estaban “enteramente conformes con la tradición de este suceso (...) y por lo mismo no vacilamos en recomendarla a todos los buenos católicos”.<sup>50</sup>

Manuel Aguirre Berlanga, secretario de Gobernación, pidió a Wright que editara una película larga con algunos de sus cortos, agregándole escenas en las que apareciera el presidente (aunque sin *La Virgen de Guadalupe*). El cineasta hizo entonces *Aspectos típicos de México*. En ella sólo aparecieron dos de las *Escenas maravillosas* (relativas al

---

<sup>48</sup> Sus títulos eran: *Mexico Today*, *Mexico's Floating Gardens*, *Necaxa, the Power House of Mexico*, *In the Silver Country*, *Market Days and Festivals*, *A Mexican Venice*, *Picturesque Industries of Mexico*, *The Most Useful Plant in the World*, *The Heart of Mexico*, *Pulque, the National Drink of Mexico*. [https://www.imdb.com/name/nm0942413/?ref=fn\\_nm\\_nm\\_1](https://www.imdb.com/name/nm0942413/?ref=fn_nm_nm_1) [Acceso: 17 de julio de 2019].

<sup>49</sup> Véase anuncio, *El Universal*, 21 de julio de 1918, p. 5.

<sup>50</sup> Anuncio, *El Pueblo*, 2 de julio de 1918, p. 7.

lago de Xochimilco y a la planta de Necaxa), a las que se sumaron nuevas muestras de adelanto industrial (la zona petrolera de Tampico, los talleres para construcción de aeroplanos en la Ciudad de México) y educativo (la escuela “La Corregidora”). El interés de la obra anterior por monumentos arquitectónicos, parques y jardines tuvo ahora una orientación propagandística, al enfocarse en la residencia presidencial situada en el bosque de Chapultepec. Y en general se dotó al conjunto de mayor contenido político al mostrarse actos oficiales encabezados por el presidente o su secretario de Gobernación y patrocinador de la cinta.

*Aspectos típicos de México* se estrenó el 1 de febrero de 1919 en una función privada ofrecida por el consulado mexicano en el Wurlitzer Fine Arts Hall de Nueva York.<sup>51</sup> La publicidad que acompañó el lanzamiento informó que Wright, nacido en Estados Unidos en 1885 pero afincado desde su juventud en el vecino país, llevaba al público estadounidense “una ilustración gráfica de México, su gente, sus industrias, su desarrollo militar y sus recursos minerales”, en la que mostraba que se había hecho un gran esfuerzo “para estar al día en los últimos desarrollos de la ciencia, el comercio y la ingeniería”.<sup>52</sup> La exhibición despertó cierto interés y el corresponsal en Nueva York de un diario mexicano dio cuenta de que en el estreno la concurrencia “fue bastante mezclada, habiendo multitud de latinos, pero (también) muchísimos americanos”.<sup>53</sup>

La cinta llegó en abril a la Ciudad de México. Aludiendo sin duda a la exhibición de sus rollos por separado, su exagerada publicidad afirmó que la había visto ya en tres mil teatros de Estados Unidos un público aproximado de veintidós millones de espectadores; también, no menos exageradamente, que sus exhibiciones habían hecho cambiar “en gran parte, las pésimas opiniones que tenían los americanos respecto a México”, lo que había contribuido a crear “un sentimiento mucho más

<sup>51</sup> “Portraying Mexico’s Activities”, *The Moving Picture World* (Nueva York), 15 de febrero de 1919, p. 891.

<sup>52</sup> “George G. Wright Has Made Remarkable Mexican Films”, *The Moving Picture World* (Nueva York), 15 de febrero de 1919, p. 890. Traducción del autor.

<sup>53</sup> “Se exhibieron películas mexicanas en Nueva York”, *El Universal*, 2 de febrero de 1919, p. 1.

amistoso entre los dos países”. Se revelaba así mismo que había sido hecha “por orden de la Secretaría de Gobernación” y que esta dependencia no había escatimado gastos “para que el trabajo fuera de primer orden, habiéndose traído especialmente a uno de los mejores fotógrafos de los Estados Unidos”.<sup>54</sup>

Es posible que dos partes resultaran particularmente atractivas para el público local. Una, titulada *Un día con el supremo mandatario de la nación*, hacía aparecer en pantalla la imagen de un Carranza democrático y firme, pero a la vez afectuoso, familiar, íntimo.<sup>55</sup> La otra, el desfile conmemorativo del día de la Independencia el 16 de septiembre de 1918, mostraba “al mismo tiempo que el ardiente patriotismo de los mexicanos, la fuerza y el adelanto del ejército de la República y la estabilidad del gobierno”; y junto con eso –ya que se habían sumado al desfile marinos argentinos– “la solidaridad existente entre las dos más grandes repúblicas hispanas del continente”.<sup>56</sup> Esos dos rollos eran así una prueba gráfica tanto de la confiabilidad del primer mandatario como de la fuerza del ejército bajo su mando, así como de la eventual solidaridad latinoamericana contra posibles agresiones. Un periodista concluyó que esa obra destinada al pueblo de Estados Unidos era también apropiada para educar “a los mexicanos mismos”.<sup>57</sup> *Aspectos típicos de México* tuvo en la capital un éxito inusual, al circular tres semanas por una buena cantidad de sus cines. Por la diversidad de los asuntos que trataba, la publicidad que la anunciaba y su calidad formal, fue sin duda la obra con mejor recepción pública de las patrocinadas por el primer gobierno constitucionalista.

---

<sup>54</sup> “*Aspectos típicos de México*”, *El Pueblo*, 5 de abril de 1919, p. 3.

<sup>55</sup> Como otros cortos de Wright, éste también se había exhibido antes en Estados Unidos (véase “Two New Mexican Subjects for Educational Films”, *The Moving Picture World*, Nueva York, 22 de marzo de 1919, p. 1690). Y, de hecho, suscitó opiniones favorables, como la aparecida en el *Exhibitor’s Trade Review*, donde se decía que Carranza era “una figura marcial y venerable, jinete con tipo de Dragón, un completo soldado veterano y erecto como una flecha, a pesar de sus años” (cit. en “La opinión extranjera sobre *Aspectos típicos de México*”, *El Pueblo*, 4 de mayo de 1919, p. 8).

<sup>56</sup> “*Aspectos típicos de México*”, *El Pueblo*, 5 de abril de 1919, p. 3.

<sup>57</sup> “Lo que significa ver a México en películas”, *El Demócrata*, 10 de octubre de 1919, p. 3.



Fotogramas de *Un día con el supremo mandatario de la nación* (1918)

Unos meses más tarde, la película regresó a Estados Unidos para distribuirse en los estados del sur. Se escribió entonces que su exhibición decantaría “que el pueblo americano piense dos veces por lo menos antes de darles crédito a los cuentos que circulan respecto de que México se halla en completo estado de barbarie, y también antes de emitir opiniones cuando se hable de intervención”.<sup>58</sup> Gonzalo de la Mata, cónsul en San Antonio, Tejas, la ofrecía gratuitamente a los gerentes de los cines de la ciudad e incluso, en una de las funciones, contrató a un intérprete para explicar al público “cada pasaje de las películas” y proporcionar “los datos necesarios respecto de las mismas”.<sup>59</sup> Tomada para su distribución por la Cámara de Comercio local, fue proyectada en teatros y escuelas de la capital tejana, así como en cuarteles de la zona.<sup>60</sup>

La investigación de Rogelio Agrasánchez, Jr. muestra que las exhibiciones de ésta y quizá otras cintas fueron promovidas después por cónsules de otras ciudades de los estados sureños como Brownsville, Los Ángeles, San Francisco, Tucson y El Paso, difundiendo así “la propaganda ordenada por Carranza para defensa de su gobierno por medio del cinematógrafo”.<sup>61</sup> Pero el recorrido de esas obras no se limitó a Estados Unidos. Se informó por ejemplo que el cónsul en Cuba llevaba instrucciones de dar a conocer la situación del país en lo social, lo político y lo económico, y para ello impartiría una serie de conferencias, ilustradas “con proyecciones cinematográficas de los adelantos y riquezas de nuestro país”.<sup>62</sup> Como vimos más arriba, también fueron enviados a otros lugares los rollos filmados por Abitia, con los mismos propósitos.

---

<sup>58</sup> “Se exhiben aquí películas de México”, *La Prensa* (San Antonio), 23 de septiembre de 1919, p. 1, reproducida en AGRASÁNCHEZ JR., *op. cit.*, p. 200.

<sup>59</sup> “Exhibición de películas mexicanas en esta ciudad”, *Época* (San Antonio), 26 de octubre de 1919, p. 1; reproducida en *ibid.*, p. 203.

<sup>60</sup> Véanse las notas reproducidas en *ibid.*, pp. 201-203.

<sup>61</sup> “El gobierno de Carranza inicia su propaganda cinematográfica”, *El Herald de México* (Los Ángeles), 9 de octubre de 1919, p. 3; reproducida en *ibid.*, p. 79.

<sup>62</sup> “Propaganda pro-México”, *El Demócrata*, 12 de septiembre de 1919, p. 5.

## Conclusiones

En mayo de 1920, una nueva rebelión militar condujo a la huida de la capital del presidente Carranza y después a su muerte. Lo que esto significó para el campo del cine fue que se cerrara el ciclo de propaganda oficial lanzado cuatro años antes, en el que autoridades federales y estatales impulsaron la filmación de obras para celebrar el surgimiento del nuevo régimen, como en *Reconstrucción nacional* y *Patria nueva*, o para difundir entre públicos específicos, como en *Las riquezas de Quintana Roo* y *La cosecha del henequén*, la confianza en una situación propicia para la inversión y el desarrollo. Los cortos agrupados bajo los títulos de *Aspectos típicos de México* y *Vida nacional* participaban de las dos características.

La representación hecha en esas cintas se alejaba de las denigrantes imágenes contenidas en las obras de ficción y los documentales de Estados Unidos, centrados en la pobreza, la violencia y la falta de seguridad de México. También se distanciaba de la mayor parte de lo filmado por los camarógrafos de los distintos grupos revolucionarios en el periodo 1911-1915, en los que había una representación, a veces muy cruda, de la guerra, así como la necesidad de mostrar la superioridad militar del bando que se retrataba (aunque terminada en 1919, *La campaña constitucionalista* pertenecía en realidad a ese ciclo). En los nuevos documentales se mostraba a un gobierno firme, una población organizada y un país con industrias modernas y regiones atractivas para la inversión.

Orientadas en buena medida al consumo privado, es muy escaso el registro de exhibiciones de estas películas en cines. A diferencia del periodo anterior, cuando la necesidad de información visual hizo populares los documentales de guerra, en general parecieron ahora poco interesantes los desfiles celebratorios, el registro de obras públicas y la descripción de remotos territorios. Además, la producción y exhibición de esos documentales coincidió azarosamente con el lanzamiento de las primeras producciones de ficción locales, lo que les representó sin duda una fuerte competencia.

En cualquier caso, como afirma Aurelio de los Reyes, el gobierno constitucionalista se convirtió en productor de películas, una “actividad practicada hasta ese momento sólo por los camarógrafos o empresas particulares”.<sup>63</sup> Es cierto que entre 1911 y 1913, el gobierno de Madero había hecho algunos encargos propagandísticos a cineastas, pero el de Carranza hizo una más decidida intervención en ese campo, que dio como principal fruto al menos seis documentales largos filmados y/o exhibidos entre 1916 y 1919. El trabajo en las oficinas públicas abrió un espacio que aprovecharon los camarógrafos Miguel Ruiz y Ezequiel Carrasco, contratados también en productoras privadas, así como los veteranos Salvador Toscano, Enrique Rosas y Jesús H. Abitia, e incluso los estadounidenses Roberto Turnbull y George D. Wright. De hecho, el interés de los funcionarios en la producción marcaría un punto de quiebre en el oficio que Toscano, Rosas y otros practicaban desde casi veinte años antes, ya que recalar en puestos y encargos permanentes los llevó poco a poco, junto con otros factores como el establecimiento de un mayor número de cines, a abandonar su trabajo como exhibidores itinerantes.<sup>64</sup> Por otra parte, las películas de ficción locales gustaron y siguieron haciéndose y, a excepción de Toscano y Wright, todos los involucrados en la filmación de documentales en este periodo incursionaron en su producción.

Las cintas sobre las que trata este ensayo no se conservaron tal y como fueron concebidas y editadas, pero algunos planos de *Reconstrucción nacional*, *Patria nueva*, *Las riquezas de Quintana Roo* y *Aspectos típicos de México* sobrevivieron en obras de compilación posteriores; en cuanto a *El cultivo del henequén* y *Vida nacional*, tal vez puedan encontrarse en archivos extranjeros al menos algunas de sus partes. El desmenuzamiento o la pérdida de estas cintas hace imposible determinar qué tan eficiente era el oficio narrativo de sus realizadores; en consecuencia, tampoco pueden establecerse afinidades y diferencias entre ellos. Por otra parte, como ha señalado David Wood, al ser “homogeneizados” para incluirse en cintas conmemorativas, se desposeyó a una buena cantidad de los planos que sobrevivieron de algunas de sus características

---

<sup>63</sup> DE LOS REYES, Aurelio. *Vivir de sueños*, op. cit., p. 228.

<sup>64</sup> Sobre esto véase MIQUEL, Ángel. *Salvador Toscano*, op. cit., pp. 76-77.

fundamentales, como la de estar asociados a intertítulos que los explicaban o calificaban, o la de haber sido virados a amarillo, naranja, rojo u otros colores.<sup>65</sup>

Aun así, lo que se conoce muestra que los cineastas tenían un buen dominio de los recursos visuales del documental. Predominan desde luego en el conjunto los planos generales tomados con cámara fija, en los que se da información de los protagonistas en su entorno inmediato. Pero también hay bien logrados movimientos de cámara (paneos, *travellings*, *tilts*) y efectos de composición (*close-ups*, iris, uso de las diagonales, grupos al parecer coreografiados). Entre los primeros destaca un paneo de *Reconstrucción nacional* que dura minuto y medio, en el que Miguel Ruiz hizo un eficaz retrato de más de un centenar de asistentes al Congreso Constituyente; entre los otros, los retratos de Carranza virados a amarillo, naranja y rojo hechos por Wright en *Un día con el supremo mandatario de la nación*. Por su parte, los veteranos Toscano y Ocañas tenían un oficio probado y Carrasco mostró dotes que pronto lo llevaron a ser reconocido “por amigos y enemigos como el primer operador mexicano”.<sup>66</sup> De manera paradójica, uno de los documentales de este periodo que menos se vio en cines, *La campaña constitucionalista*, aportó la mayor parte de las escenas que se conocen, que pasaron, con otro montaje, a una cinta (o más bien a dos) de larga duración.<sup>67</sup> Es posible que el hecho de que Abitia sea el cineasta representado de manera más abundante lo haga parecer el más propositivo del grupo, con un virtuoso dominio de las múltiples posiciones de la cámara, además de la voluntad de mostrar a soldados y mandos medios junto a sus líderes, y con ellos, a animales, armas y aparatos, todo en el contexto de una gran diversidad de paisajes rurales y urbanos de las zonas recorridas por el ejército retratado. Como sea, la revaloración de esos creadores apenas empieza. A la labor arqueológica que supone

---

<sup>65</sup> Véase WOOD, David. “Cine documental y Revolución mexicana. La invención de un género.” En Ortiz Monasterio, Pablo (edición y puesta en página). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. México: Imcine, Conaculta y Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 41-47.

<sup>66</sup> Roberto El Diablo. “La película de las carreras en la Condesa”, *Excélsior*, 7 de septiembre de 1917, p. 3.

<sup>67</sup> Véase MIQUEL, Ángel. “Las dos versiones de *Epopeyas de la Revolución* y sus fuentes”. En *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, 2016, pp. 76-98. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/497> [Acceso: 10 de noviembre de 2019]

establecer la autoría de sus imágenes deberá por eso asociarse, en un futuro, el empeño estético de identificar y analizar sus estilos narrativos y visuales.<sup>68</sup>

Los gobiernos que sucedieron al de Carranza también se valieron de las imágenes en movimiento y de hecho conservaron algunos de los usos propagandísticos previos, como el de la promoción industrial y regional ante inversionistas o el del elogio a la administración en turno. Sin embargo, en los tempranos años veinte comenzó a darse otros empleos al cine oficial, por ejemplo como agente educativo, mientras desde algunas oficinas se impulsaba la creación de películas de carácter etnológico y de divulgación científica.<sup>69</sup> Quizá la diferencia más llamativa entre los viejos y los nuevos documentales fue que dejara de mostrarse la imagen del Primer Jefe, vista de manera tan abundante entre 1914 y 1919. En realidad, la última vez que se aludió directamente al líder del constitucionalismo fue en *La caída del gobierno del presidente Carranza* (Enrique Rosas, 1920), en la que se mostraba a muchos consternados habitantes de la Ciudad de México en el entierro de quien hasta unos días antes había sido su presidente. No hay constancia, por cierto, de que haya sido exhibida en la capital esta película que retomaba los crudos usos del documentalismo de guerra, lo que tal vez indique la intervención censora de quienes al encabezar la rebelión contra el gobierno podían ser acusados de causar esa muerte: Adolfo de la Huerta y Álvaro Obregón; una intervención que ocultaría cierto pudor, ya que después de todo estos dos políticos que se convirtieron en los siguientes presidentes de la República habían sido compañeros de armas de Carranza.

### Referencias bibliográficas

AGRASÁNCHEZ, JR., Rogelio. *El cine mudo mexicano en Estados Unidos*. Harlingen, Tejas: Tres Piedras, 2018.

---

<sup>68</sup> Véanse, como primeras aproximaciones en esa dirección, DE LOS REYES, Aurelio. “La narrativa de las vistas de la Revolución: consideraciones”, *Archivos de la Filmoteca*, n. 68, octubre de 2011, pp. 62-79, y WOOD, David. “The Compilation Film of the Mexican Revolution: History as Catalogue and Monument”, *Film History. An International Journal*, vol. 29, n. 1, 2017, pp. 30-56.

<sup>69</sup> Véase DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México. Bajo el cielo de México*. Vol. II (1920-1924). México: UNAM, 1993, pp. 131-171.

- DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños*. Vol. 1 (1896-1920). México: UNAM, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México*. Vol. II (1920-1924). México: UNAM, 1993, pp. 131-171.
- \_\_\_\_\_. *Filmografía del cine mudo mexicano*. Vol II: 1920-1924. México: UNAM, 1994.
- \_\_\_\_\_. “La narrativa de las vistas de la Revolución: consideraciones”, *Archivos de la Filmoteca*, n. 68, octubre de 2011, pp. 62-79.
- DE ORELLANA, Margarita. *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución mexicana*. México: Joaquín Mortiz, 1991.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *México visto por el cine extranjero*. México: ERA, 1987.
- LEAL, Juan Felipe y Aleksandra JABLONSKA. *La Revolución mexicana en el cine estadounidense, 1911-1921*. México: Juan Pablos y Voyeur, 2014.
- LEAL, Juan Felipe. *El documental nacional de la Revolución mexicana. Filmografía 1910-1914 y 1915-1921* (dos tomos). México: Juan Pablos y Voyeur, 2012.
- \_\_\_\_\_. *La Revolución mexicana en el cine estadounidense, 1911-1921*. México: Juan Pablos y Voyeur, 2014.
- LOZANO ÁLVAREZ, Elisa y Horacio MUÑOZ ALARCÓN (eds.). *Ezequiel Carrasco. Manipulador de luces y sombras*. México: 2004. (CD-ROM).
- MIQUEL, Ángel. *Salvador Toscano*. México: Universidad de Guadalajara, Universidad Veracruzana, Gobierno del Estado de Puebla y UNAM, 1997.
- \_\_\_\_\_. “El registro de Jesús H. Abitia de las campañas constitucionalistas”. En: AA.VV. *Fotografía, cine y literatura de la Revolución mexicana*. Cuernavaca: UAEM, 2004, pp. 6-30.
- \_\_\_\_\_. *En tiempos de revolución. El cine en la Ciudad de México, 1910-1916*. México: UNAM, 2013.
- \_\_\_\_\_. “Jesús H. Abitia, fotógrafo y cineasta”. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, octubre de 2013, pp. 1-23. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/497> [Acceso: 10 de noviembre de 2019].

- \_\_\_\_\_. “El cineasta constitucionalista Jesús H. Abitia”. En: *XXXIV Jornadas de Historia de Occidente*. Guadalajara: Centro de Estudios de la Revolución Mexicana A.C., 2014, pp. 147-158.
- \_\_\_\_\_. “Las dos versiones de *Epopeyas de la Revolución* y sus fuentes”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, 2016, pp. 76-98. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/71> [Acceso: 10 de noviembre de 2019].
- OCHOA RUIZ, Ma. Gloria Reyna. *Miguel Ruiz Moncada y el cine*. México: Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, Conaculta, Filmoteca de la UNAM, 2013.
- RAMÍREZ, Gabriel. *El cine yucateco*. México: UNAM, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Cineteca Nacional, 1989.
- TARACENA, Alfonso. *Así fue la Revolución mexicana (1915-1917)*. México: Porrúa, 1992 (1960).
- VAIDOVITS, Guillermo. *El cine mudo en Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1989.
- WOOD, David. “Cine documental y Revolución mexicana. La invención de un género.” En: Ortiz Monasterio, Pablo (ed.). *Fragments. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. México: Imcine, Conaculta y Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 41-53.
- \_\_\_\_\_. “The Compilation Film of the Mexican Revolution: History as Catalogue and Monument”, *Film History. An International Journal*, vol. 29, n. 1, 2017, pp. 30-56.

## Filmografía de documentales mexicanos largos de patrocinio gubernamental 1916 – 1919

Este apartado ofrece datos de la producción y exhibición de seis películas largas de las que se tiene certeza que se estrenaron. Las secciones “Información” y “Exhibiciones registradas” se basan en fuentes de la época, consultadas en la Hemeroteca Nacional y el Archivo Histórico de la Ciudad de México. Como apoyo se utilizaron los libros *Filmografía del cine mudo mexicano* de Aurelio de los Reyes y *Viaje redondo* de Rogelio Agrasánchez, Jr., consignados ambos en la Bibliografía.

La sección “Supervivencias” tiene dos fuentes. Para la identificación de planos se revisaron las siguientes cintas:

- *Memorias de un mexicano* (guión y dirección de Carmen Toscano con imágenes filmadas o coleccionadas por Salvador Toscano, 1950, b/n, 104 min.)
- *Epopéyas de la Revolución* (guión y dirección de Gustavo Carrero con imágenes principalmente filmadas por Jesús H. Abitia, México, 1961, b/n, 77 min.)
- *La historia en la mirada* (guión de Carlos Martínez Assad y dirección de José Ramón Mikelajáuregui, con imágenes de distintas procedencias resguardadas en la Filmoteca de la UNAM, México, 2012, b/n, 78 min.)

La identificación de intertítulos y fotogramas se hizo de acuerdo con el guión de montaje *Los últimos treinta años de México. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano Barragán*, en el Fondo Toscano / Abitia de la Filmoteca de la UNAM y del que se reproducen piezas en el libro editado por Pablo Ortiz Monasterio que se cita en la Bibliografía.

### **Reconstrucción nacional**

---

#### INFORMACIÓN

Película filmada entre noviembre de 1916 y febrero de 1917 por el camarógrafo Miguel Ruiz de la Compañía Cinematográfica Queretana. S.A., con probable patrocinio de la jefatura del gobierno provisional revolucionario. En la nota “Hoy se proyectará en el

Salón Rojo la película *Reconstrucción nacional*”, *El Pueblo*, 20 de marzo de 1917, p. 4 se describen sus principales escenas.

#### EXHIBICIONES REGISTRADAS

Querétaro, Querétaro

12 de marzo de 1917, Teatro Iturbide

Ciudad de México

20 de marzo de 1917, Salón Rojo

23 de marzo, Cine Alarcón

24 de marzo, Cine Garibaldi, Teatro Alcázar

#### SUPERVIVENCIAS

Planos en *La historia en la mirada*, entre 1:11:08 y 1:14:08.

### ***Las riquezas de Quintana Roo***

---

#### INFORMACIÓN

Documental de larga duración dividido en cuatro partes producido por la Secretaría de Fomento, filmada entre noviembre de 1916 y febrero de 1917 por Antonio Ocañas y Salvador Toscano. En un documento de archivo se conserva una descripción detallada de su estructura, que se reproduce en mi libro *Salvador Toscano, op. cit.*, pp. 130-134.

#### EXHIBICIÓN REGISTRADA

14 de julio de 1917, Cine Santa María la Ribera de la Ciudad de México

#### SUPERVIVENCIAS

Planos en *Memorias de un mexicano*, entre 7:38 y 8:05.

### ***Patria nueva***

---

#### INFORMACIÓN

Película de 2000 metros dividida en ocho rollos filmada en mayo de 1917 por Ezequiel Carrasco con subvención del Departamento de Militarización de la Secretaría de Guerra y Marina. Pueden deducirse algunas de sus escenas de las notas “Se exhibió la

película *Nueva patria en Chapultepec*”, *El Universal*, 19 de julio de 1917, p. 3 y “La película *Patria nueva es magnífica*”, *Excelsior*, 19 de julio de 1917, p. 1.

#### EXHIBICIONES REGISTRADAS

Ciudad de México

19 de julio de 1917, Salón Rojo

21 de julio, Teatro Alcázar, Cine Garibaldi

22 de julio, Salón Rojo

Guadalajara, Jalisco

24 de septiembre de 1917, Teatro Degollado

#### SUPERVIVENCIAS

Planos en *Memorias de un mexicano*, entre 1:18:03 y 1:19:00.

### ***El cultivo del henequén***

---

#### INFORMACIÓN

Película de 6000 pies filmada en 1917 en los estados de Tabasco, Campeche y Yucatán por Roberto Turnbull, con patrocinio del gobierno de Yucatán. Los documentos que la aluden no revelan su estructura ni su título, por lo que el que se le da aquí es conjetural.

#### EXHIBICIÓN REGISTRADA

Nueva Orleans, Luisiana, Estados Unidos, 22 de octubre de 1917

#### SUPERVIVENCIAS

No se conocen

### ***Aspectos típicos de México***

---

#### INFORMACIÓN

Película integrada por diez rollos de escenas diversas filmadas entre 1917 y 1918 por George D. Wright. Una descripción de sus contenidos puede leerse en las notas tituladas “*Aspectos típicos de México*”, *El Pueblo*, 5 y 6 de abril de 1919, p. 3.

## EXHIBICIONES REGISTRADAS

Ciudad de México

20 de abril de 1919, Salón Rojo y Cine Granat

21 de abril, Salón Rojo

22 de abril, Salón Rojo

23 de abril, Salón Rojo

24 de abril, Salón Rojo

25 de abril, Salón Rojo

26 de abril, Salón Rojo

28 de abril, Teatro Alarcón

29 de abril, Cine Mina

8 de mayo, Cine San Juan de Letrán

10 de mayo, Cine Fausto

11 de mayo, Cine Vicente Guerrero

12 de mayo, Cine Vicente Guerrero, Cine Monte Carlo

14 de mayo, Cine San Hipólito

15 de mayo, Cine Casino, Trianón Palace

16 de mayo, Cine Casino, Teatro Allende

17 de mayo, Teatro Allende

21 de mayo, Cine Palatino

23 de mayo, Cine América

24 de mayo, Cine Buen Tono, Cine Progreso

30 de mayo, Cine Santa María la Redonda

Estados Unidos

Nueva York, Nueva York, 1 de febrero de 1919, Wurlitzer Fine Arts Hall

San Antonio, Tejas, 15 y 16 de octubre de 1919, Teatro Nacional, Teatro Zaragoza

## SUPERVIVENCIAS

Planos del corto *Un día con el presidente de México* en *Memorias de un mexicano*, entre 1:19:01 a 1:19:47.

Intertítulos y fotogramas en *Los últimos treinta años de México*.

***Vida nacional***

---

## INFORMACIÓN

Película integrada por una cantidad indeterminada de rollos filmados en distintos lugares del país por Jesús H. Abitia durante 1917 y 1918, por encargo de la presidencia.

Los materiales, entregados a la Secretaría de Gobernación, fueron distribuidos a distintas legaciones para su exhibición en el extranjero.

#### EXHIBICIÓN REGISTRADA

Guadalajara, Jalisco, 1 de octubre de 1919

#### SUPERVIVENCIAS

No se conocen, aunque es probable que algunas de sus escenas hayan sido incorporadas a *La campaña constitucionalista* y por consiguiente se conserven en alguna de las versiones de *Epopéyas de la Revolución*.

---

**Fecha de recepción:** 6 de septiembre de 2019

**Fecha de aceptación:** 4 de noviembre de 2019

#### Para citar este artículo:

MIQUEL, Ángel. "Documentales mexicanos de patrocinio gubernamental (1916-1919)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 63-94. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/231>> [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](mailto:miquel@uaem.mx).

# Greater Mexico's Ramón Novarro: Between Latin Lover and Aztec Prince

Juan Sebastián Ospina León\*

**Abstract:** This article explores the construction of Ramón Novarro—the first Mexican actor to reach Hollywood stardom—as a “matinee idol” for women within multiple and competing, cultural discourses in Mexico City and Los Angeles. Looking at trade journals, periodicals catering to American, Mexican-American, and Mexican readerships, as well as Novarro’s starring role in *Ben Hur: A Tale of the Christ* (Fred Niblo, 1925), I trace the contradictory underpinnings shaping his star persona along class, ethnic, gendered, and sexed lines. Unlike that of Rudolph Valentino, Novarro’s star persona struck the right balance as an oddly de-eroticized Latin lover. This balance would allow for Novarro’s meteoric rise, within the growing nativist culture of mid-1920s Hollywood, against the backdrop of the Italian beau’s sudden fall.

**Keywords:** Latino Hollywood, Ramon Novarro, latin lover, illustrated periodicals, star studies.

---

## El Ramón Novarro de Greater México: *Entre latin lover y príncipe azteca*

**Resumen:** Este artículo explora la construcción de Ramón Novarro —el primer actor mexicano en alcanzar el estrellato en Hollywood— como *matinee idol* femenino en el marco discursos culturales antagónicos en las ciudades de México y Los Ángeles. A partir de periódicos dirigidos a públicos norteamericanos, mexicano-norteamericanos y mexicanos —y del estudio del rol del actor en *Ben Hur* (Fred Niblo, 1925)—, se identifican funciones contradictorias en la formación de la estrella en términos étnicos, de clase, de género y sexuales. A diferencia de Rudolph Valentino, Novarro encontró un punto medio como *latin lover* deserotizado que permitiría su ascenso dentro de la emergente cultura nativista del Hollywood de mediados de los años veinte, en contraste a la repentina caída del galán italiano.

**Palabras clave:** Hollywood Latino, Ramón Novarro, *latin lover*, periódicos ilustrados, estrellas de cine.

---

## Ramón Novarro, do Greater México: entre *latin lover* e príncipe asteca

**Resumo:** Este artigo explora a construção de Ramón Novarro —primeiro ator mexicano a chegar ao estrellato em Hollywood— como *matinee idol* para mulheres no contexto de discursos culturais antagônicos nas cidades do México e Los Angeles. Baseado em jornais voltados para o público americano, mexicano-americano e mexicano —além do papel do ator em *Ben Hur* (Fred Niblo, 1925)—, desenho as funções contraditórias da estrela em termos étnicos, de classe, de gênero e sexuais. Ao contrário de Rudolph Valentino, Novarro encontrou um ponto médio como um amante latino deserotizado que permitiria sua ascensão na emergente cultura nativista de Hollywood dos anos vinte, ao contrário da súbita queda do ator italiano.

**Palavras-chave:** Hollywood Latino, Ramón Novarro, *latin lover*, jornais ilustrados, estrelas de cinema.

In the 1920s, Mexico City film critics sought to build a star system that would strengthen local film production. They found those rising stars in Mexican actors involved, to varying degrees, with the Hollywood film industry. Initially, local critics looked at Fernando Elizondo and Miguel Contreras Torres, two actors on the fringes of Hollywood filmmaking who returned to Mexico City to produce action melodramas. Contreras Torres staged an interpretation of the Hollywood western, through which a postrevolutionary conception of Mexican masculinity took center stage.<sup>1</sup> By appropriating the conventions of the western—on-location shooting, open spaces, and life-threatening physical feats—Contreras Torres responded to disparaging representations of Mexicans in Hollywood films, reviews suggest. Carlos Noriega Hope praised Contreras Torres as “the apostle of our cinematic revenge,” and celebrated how, if Hollywood films tapped into Mexican greasers, Contreras Torres retorted with his own “odious” type—“the repugnant Yankee foreman.”<sup>2</sup> As Noriega Hope’s review exemplifies, Mexico City film critics first forged a local star system in opposition to Hollywood conventions; more specifically, they countered the “denigrating films” circulating in the United States—rife with backward, uncivilized *bandoleros*—that misrepresented Mexicans at home and abroad.

It must be noted, however, that denigrating depictions of Mexicans were not only a national concern for Mexican audiences in Mexico City and across the US/Mexico border. Hollywood’s representational practice and its correlative response had continental effects, reverberating as far south as Buenos Aires. Even if *porteño* sensationalist weeklies reproduced Hollywood’s bandits—in narratives such as “The Messengers of Hate,” an “absolutely truthful” account (the weekly claims) of an American “citizen” who tries to invest in Mexican agriculture but instead finds himself defending helpless peasants against vicious “bandoleros” (Figure 1)<sup>3</sup>—*porteño* film

<sup>1</sup> NAVITSKI, Rielle *Spectacles of Violence. Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil*. Durham: Duke University Press, 2017, p. 98. Unless noted otherwise, all translation from Spanish to English are my own.

<sup>2</sup> BONNARD, Silvestre (pseud. of Carlos Noriega Hope). “El nacionalismo agresivo,” *El Universal*, n. 15 October 1922, Qtd. in Navitski, *ibid.*, p. 103.

<sup>3</sup> MCDERMAND, Charles. “Los mensajeros del odio,” *Aventuras*, n. 17 September 1929, pp. 3–8. Such stories were advertised as “typical” and “flawless” reports on the current state of Mexican society, “a

trade journals, particularly at the beginning of the decade, followed closely Mexico's response to denigrating films, which local journals labeled "insidious films." Porteño critics condemned Hollywood films for "ridiculing the inhabitants of the land of Montezuma" and celebrated growing local production as "an emphatic repudiation of the Yankee neighbors' malicious propaganda."<sup>4</sup> The "national" concern had, therefore, transnational repercussions during the period, and points to the complex relations Latin American films and film cultures established vis-à-vis Hollywood.



Figure 1.- Cover of *Aventuras* (1929). Courtesy of Biblioteca Nacional Argentina.

Contreras Torres' response, in conjunction with the bans and embargoes the Mexican government imposed to disparaging imports, effectively "unit[ed] Mexican viewers on either side of the border in their defense of the nation."<sup>5</sup> In this context, the role of Contreras Torres, in films and in the press, evinces the way stars serve as vehicles of representation. As Christine Gledhill suggests, by facilitating a "personalization of the social," the star combines recognition

---

nation swept by fratricidal bullets, a land covered with blood spilled by the resentment of its people." Ad for "Los mensajeros del odio," *Aventuras*, 10 September 1929.

<sup>4</sup> "Contra las películas insidiosas," *La Película*, 19 February 1920, p. 9.

<sup>5</sup> SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2014., p. 171. In "greaser" films—such as *Tony the Greaser* (William F. Haddock, 1911), *Bronco Billy and the Greaser* (Gilbert M. Anderson, 1914), and *The Greaser's Revenge* (1914)—Mexican or Mexican-looking characters rob, rap, and plunder. It should be noted, however, that some Mexico City exhibitors, fearing considerable losses, did not support government-sponsored boycotts, as a 1922 letter from the Union of Federal District Cinema Employees to President Álvaro Obregón suggests. Reproduced in SERNA, Laura Isabel and Rielle Navitski. "Ephemerata," *Film History*, vol. 29, n. 1, 2017, p. 152.

of individuality and “a socioethical emblematic function characteristic of melodrama.”<sup>6</sup> Such function can traverse national borders. Focusing on transnational star Ramón Novarro in the context of Hollywood’s “Latin craze,” this article traces the ways that stars and star-vehicles provided platforms for both overlapping and contested readings of social formations in Mexico City and Angeleno film cultures. As “insidious” films at the beginning of the decade show, the fraught relations with Hollywood reverberated across the Americas. This article traces “filmic borderlands” in stars’ bodies and in star vehicles in the late 1920s. For film historian Dominique Brégent-Heald, filmic borderlands create “complex and paradoxical spaces to explore the social construction of nation, race, and gender.”<sup>7</sup> Looking at the discursive construction transnational stars made possible in Greater Mexico publications, what follows explores the national, racial, and sexed boundaries stars such as Ramón Novarro embodied near the close of the silent period.<sup>8</sup>

### **Pushing Cinematic Dreams (and Nightmares)**

Mexico City film critics not only forged a local star system but also played an important role in creating Hollywood stars, in both Mexico City and Los Angeles. Their accounts, of “the most cinematographic city in the world,”<sup>9</sup> encouraged Mexican actors and filmmakers to embark on northbound travels. Filming in California, Contreras Torres reminisced reading Carlos Noriega Hope’s Hollywood chronicles, “[in Hollywood,] I imagined myself rereading the unforgettable chapters of Silvestre Bonnard [Noriega Hope] in whose pages I wished, more than ever before, to carry out my Los Angeles

---

<sup>6</sup> GLEDHILL, Christine. “Prologue: The Reach of Melodrama.” In: Williams, Linda and Christine Gledhill (eds.). *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. New York: Columbia University Press, 2018, p. xiii.

<sup>7</sup> BRÉGENT-HEALD, Dominique. *Borderland Films: American Cinema, Mexico, and Canada during the Progressive Era*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2015, p. 3

<sup>8</sup> The writer, ethnographer, and *corrido* singer Américo Paredes first coined the term Greater Mexico to denote the historical movement of Mexicans, Mexican Americans and Chicanos/as back and forth across the US-Mexico Border.

<sup>9</sup> CONTRERAS TORRES, Miguel. “Cómo filmé una película en Los Ángeles,” *El Universal Ilustrado*, n. 17 August 1922. My gratitude to Rielle Navitski for sharing this article.

journey.”<sup>10</sup> Inspired by accounts of critics unbound to national borders, many ventured north in the pursuit of star-struck dreams. Others, instead, may have been deterred by discriminatory stories against Mexican performers. A particularly polemical account was that of María Rivera, a revue *cancionista*. Chasing her cinematic reveries, she went to Los Angeles only to find herself “cutting [her] dreams by the root and dancing and singing in cafeterias.”<sup>11</sup> Even though Rivera managed to rekindle her stage career in Los Angeles before returning to Mexico City, she warned other dreamers, “To conquer Hollywood one must be born Yankee. There, we are considered an inferior race and the few Mexicans that have been able to reach to the top hid their nationality from the beginning.” Rivera’s claims indicate a peculiar phenomenon of the United States racial formation—the racialization of the Mexican nationality. As such, they ignited polemic controversy in local and Angeleno newspapers, reanimating discussion of links between Mexicans and denigrating films.

In the face of Rivera’s account—and other articles of similar tenor published in Mexico City<sup>12</sup>—*Página de cine* of *El Heraldo de México* (published out of Los Angeles) vowed to “disprove the endless caravan of fabrications” about Mexican actors in *Cinelandia*.<sup>13</sup> A full-page article on three Hollywood “success” stories—Lygia di Golconda, Nelly Fernández, and Ramón Novarro—exemplifies such an attempt.<sup>14</sup> The

---

<sup>10</sup> *Ibid.* The book in question is Noriega Hope’s *El mundo de las sombras*, a compilation of his chronicles published in Mexico City by the press of *El Universal Ilustrado* in 1919.

<sup>11</sup> ALDEBARÁN. “Auténticas murmuraciones de Hollywood,” *El Universal Ilustrado*, 11 September 1924, p. 45.

<sup>12</sup> For example, “Los mexicanos en Hollywood,” *El Demócrata*, 4 April 1924.

<sup>13</sup> Retorts against Mexican publications were directed at Mexiqueño publications in general, but highlighted the newspaper *El Universal*, its supplement *El Universal Ilustrado*, and the latter’s director. Carlos Noriega Hope, who purportedly rejected articles sent by *El Heraldo*’s Hollywood insiders. OJEDA, Manuel. “Manuel Ojeda tiene la palabra,” *El Heraldo de México*, 2 September 1924, p. 5. Film articles written by *Heraldo* regulars circulated through an expanded network of film cultures in urban centers such as Houston, Tucson, Santiago de Cuba, Managua, Mexico City, and Sinaloa. “¡Gracias estimados colegas!”, *Heraldo de México*, 17 December 1924. *Heraldo* also claims to be read in South America, “Página cinematográfica de El Heraldo de México es muy leída en la América del Sur,” 10 January 1925.

<sup>14</sup> “La tierra de Anahuac y el arte de la cinematografía,” *El Heraldo de México*, 15 September 1924, 6. The article also mentions a column titled, “El fracaso de nuestros artistas de cine en el extranjero,” as an example of Mexico City fabrications.

article celebrates the three actors as self-made celebrities, but eschews the racialization of Mexican nationals. On the contrary, it praises the actors' "fair, white star skin" [*carnes blancas de estrella*], while managing to celebrate their alterity. Purportedly, the three exemplified "the Latin type [tipo latino] par excellence." Without eschewing their roots, the article stresses the stars' racial whiteness and simultaneous ethnic "latinidad," that is an ethnic definition which refers to descent from southern Europe. Consequently, it strikes a careful balance of ethnic otherness—vis-à-vis the Anglo-Saxon Hollywood norm—and sensual appeal in order to elevate the three stars to Hollywood stardom: "They have made not only Mexicans, but all the peoples of the world love them." The article shows the three actors pointing to a productive ambivalence that negotiated the national and racial frameworks shaping the film cultures of Mexico City and Los Angeles.<sup>15</sup>

The back and forth of the Mexico City and Angeleno press, exemplified here in two articles, zoomed in on specific actors and ultimately produced a constellation of stars that obscured the boundaries between Hollywood, global, and local star-systems. In the long run, di Golconda and Fernández did not enjoy outstanding careers in the United States.<sup>16</sup> But Ramón Novarro, along with Lupe Vélez and Dolores del Río, managed to resonate across borders. Rendered in press and film, these stars embodied the ambition of *hacer la América*, to borrow an Argentine expression—the

---

<sup>15</sup> The idea of "nation" should be understood here closer to its German equivalent, *volk*, rather than as a geographically bound nation-state.

<sup>16</sup> Di Golconda acted, in Mexico, "Malditas sean las mujeres" (n.d.), "Amnesia" (Ernesto Volrath, 1921), and "Fulguración de raza" (Eduardo Martorell, 1922). Spanish-language press materials claim that Golconda performed with Carmelita Geraghty in a film titled, "Las joyas de Alvarado" (John Mac Carthy, Universal City, 1924). Ligia di Golconda, "Mis impresiones," *El Heraldo de México*, 8 July 1924, p. 5. Aldalberto González, "La 'china poblana' que triunfa en Hollywood," *El Heraldo de México*, 3 July 1924, p. 5. Furthermore, *El Heraldo* recognizes her as an active contributor to its *Página de cine*, along with other local film critics. "Nuestro prestigio," *El Heraldo de México*, 27 July 1924, p. 5. Nelly Fernández, on the contrary, has a less prominent presence in the press. She appears as an actress of great promise, cast but not hired for certain Hollywood roles. She seems to only have had some success on the stage, performing at the Hidalgo Theater, on Main St. Luis G. Pinal, "Nelly Fernández," *El Heraldo de México*, 3 July 1924, p. 5.

prospect for personal and economic success through migration.<sup>17</sup> The expression is germane. Press accounts suggest that, for these actors, cinematic success did not necessarily imply a revised sense of belonging or full assimilation. On the contrary, it effaced without entirely eliminating a degree of otherness—deracializing Mexicannes to fit within a Latin whiteness—that would prove strategic in reshaping the film cultures of Mexico City and Los Angeles, while allowing Mexican actors to partake in the by-then global star system of Hollywood cinema.<sup>18</sup>

Such articles point to what Laura Isabel Serna aptly describes as “ambivalent fascination” in fan magazines—the enthrallment of Mexican fans with Hollywood accompanied by the correlative awareness of how film studios exoticized or sidelined Mexicans in films and film culture.<sup>19</sup> Serna contends, “Though it seems paradoxical,” these complex forms of consumption “nurtur[ed] Mexican national identity” in Greater Mexico.<sup>20</sup> Colin Gunckel, for his part, analyzes instances of ambivalent fascination among the Mexican American press. He notes that both critics and fans “selectively Mexicanized Hollywood” via certain Mexican actors. Considering them positive representatives of Mexico, journalists “somewhat paradoxically framed stardom as either undesirable or inaccessible,” discouraging readers from migrating

---

<sup>17</sup> European immigrants to Argentina, particularly Spanish and Italian, popularized the expression “hacer la América” as early as the 19<sup>th</sup> century. A United States equivalent would be “the American Dream.” In this section, however, I use the expression to highlight how “América” in this context transcends national frameworks and, understood as the search of personal success, allows for complex networks and exchanges between film cultures across borders. For the experience of Italian immigrants and their senses of belonging, see BAILY, Samuel. “Hacer la América: los italianos ganan dinero en New York y Buenos Aires, 1880-1914,” *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, vol. 14, n. 38 1998, pp. 57–68.

<sup>18</sup> This niche was a discursive space that many Latin American Hispanist intellectuals elaborated in the face of American imperialism, José Enrique Rodó and José Vasconcelos being cases in point and to which I return to below.

<sup>19</sup> SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age*, Durham/Londres: Duke University Press, 2014, p. 110.

<sup>20</sup> SERNA, Laura Isabel. “Cinema on the US-Mexico Border: American Motion Pictures and Mexican Audiences, 1896-1930.” In: McCrossen, Alexis (ed.). *Land of Necessity: Consumer Culture in the United States-Mexico Borderlands*. Durham: Duke University Press, 2009, p. 144.

to Hollywood.<sup>21</sup> Gunckel's equally paradoxical formulation—Mexican American journalists contradictorily catering to both local and Mexican readers—betrays the expanded networks and overlapping territories Mexico City and Angeleno film cultures shared. Departing from a national framework, and supported by the archive, I propose that these forms of consumption fostered discursive constructions between urban film cultures that both effaced and reproduced ethnic, raced, and gendered threats and enticements associated with stardom.

Certain Mexico City publications partook in these expanded visual regimes independent of a nationalist outlook. Periodicals such as *Magazine Fílmico* (1926–1929) had permanent correspondents in Los Angeles stoking conflicting readings of *Cinelandia*, thereby complicating the “two-way” (as opposed to one-way) flow of Mexican Hollywood stars. These publications “promoted Mexicans in Hollywood”<sup>22</sup>—from established actors (Novarro, del Río, Vélez) to potentially rising stars (di Golconda, Lupita Tovar, and others)—while acknowledging racialized discrimination in *Cinelandia*. Some of their film critics focused their attention on specific stars—not because of nationalist attachment, but because of an urban sense of belonging. Ángel Míquel contends that the director of *Magazine Fílmico*, the Durango-born Rafael Bermúdez Zataráin, “contributed to [film criticism by] closely following the career of his fellow *duranguense* Ramon Novarro.”<sup>23</sup> On both sides of the border, then, ambivalent representations of stars afforded a two-way formulation of “sustained structures of identification.”<sup>24</sup> These structures, both and at the same time, Mexicanized and “Latinized”—that is, whitewashed—Hollywood Mexican actors.

---

<sup>21</sup> GUNCKEL, Colin. “Ambivalent Si(Gh)Tings: Stardom and Silent Film in Mexican America.” In: *Film History*, vol. 29, n. 1, 2017, p. 112.

<sup>22</sup> MIQUEL, Ángel. Rafael Bermúdez Zataráin y *el Magazine Fílmico*, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, p. 56. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/119> [Access 10 October 2019]; my emphasis.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>24</sup> HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 246.

## What Every Woman Wants

In both film cultures, the representational practices Mexicanizing and Latinizing stars struck a careful balance between familiarity and alterity. Ramón Novarro, the first Mexican to reach Hollywood stardom, embodies this delicate equilibrium.<sup>25</sup> The construction and reception of star personas, such as his in Mexico City and Los Angeles as well as in other cities on both sides of the border, reflect Hollywood's transnational presence and its local readings. As Giorgio Bertellini notes, Hollywood's widespread appeal by the late 1920s, broadcast through its star system, did not confer universal validity on its productions. Rather, at home and abroad, stars' "ability to embody modern imageries and new ideas of social difference and interaction (...) exert[ed] different outcomes in different contexts, whether ethnic, regional, or international."<sup>26</sup> If, as Robert C. Allen argues, stars "embody in their images certain paradoxes or contradictions inherent in the larger social formation,"<sup>27</sup> stars such as Ramón Novarro reveal that these formations can encompass—and, in fact, interconnect—discrete, urban film cultures when we confront different reception contexts.

Before centering on the actor, however, it is worth lingering on the discursive barriers and invitations Hollywood offered in the press. Publications on both sides of the border asserted the challenge of entering Hollywood. Stoking readers' ambivalent fascination, film columns portrayed star-requirements in soft focus, for lack of a better word. "Los Angeles, Hollywood (...) is undisputedly the Cinelandia of the Earth.

---

<sup>25</sup> If Ramón Novarro and Dolores del Río epitomize the success of Mexicans in Hollywood, Lupe Vélez embodies what Richard Dyer terms the "undertow" of Hollywood success: excess, decadence, and eventual tragedy. DYER, Richard. *Stars*. London: BFI, 1998, p. 35. On Vélez, see STURTEVANT, Victoria. "Spitfire: Lupe Velez and the Ambivalent Pleasures of Ethnic Masquerade." In: *The Velvet Light Trap*, n. 55, 2005, pp. 19–32.

<sup>26</sup> BERTELLINI, Giorgio. "Manipulation and Authenticity: The Unassailable Valentino in 1920s Argentina." In: Navitski, Rielle and Nicholas Poppe (eds.). *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960*. Bloomington: Indiana University Press, 2017, p. 73. In this section, as the entire chapter proposes, the terms "home" and "abroad" refer to places and spaces not constrained by national borders—even if, at times, they are posited in nationalistic terms, as I discuss in the following section.

<sup>27</sup> ALLEN, Robert C. "The Role of the Star in Film History (Joan Crawford)." In: Braudy, Leo and Marshall Cohen (eds.). *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press, 2009, p. 560.

But Cinelandia is not an enchanted palace open to all personalities,” warned *El Heraldo*, “So far, no one has purchased the privilege to be one of the chosen ones.”<sup>28</sup> Press accounts placed an emphasis on the elusive notion of “personality”—an unstable term denoting an outstanding individual and/or a set of qualities determining character—obfuscating traits proper to film stars from clear-cut racial, ethnic, or national determinisms.<sup>29</sup> Premised on an intangible vagueness, personality effaced the divide between physical and ethereal qualities. Adalberto Elías González, director of *Página de cine*, best portrays the elusive attributes proper to the film star: “There is something that is neither talent, nor beauty, nor opportunity. SOMETHING enigmatic, mysterious, INCOMPREHENSIBLE traces the road (...) of those who were born predestined to savor the sensation of being at the TOP. What is that SOMETHING?”—González asks—“Nobody knows.”<sup>30</sup> For the film critic, very few Hollywood stars enjoyed that intangible “something”—Ramón Novarro and the “great-lover” (in English) Rudolph Valentino among them. Other articles echo González’ claims, with descriptions of Novarro as a “mystic of the screen,” or of “elegant and attractive physiognomy [and] innate discriminating manners.”<sup>31</sup> English-language fan magazines were no different, rhetorically seeking answers to the “mystery” of what makes Ramón Novarro a star.<sup>32</sup> These essentialist descriptions, rather than indicating the subtle qualities reserved for stars, betrayed Hollywood’s attempt to don its immigrant actors with sensual exoticism in the guise of the “Latin type.”

The Italian-born Rudolph Valentino first introduced the Latin lover figure, starring in *The Four Horsemen of the Apocalypse* (Rex Ingram, 1921),<sup>33</sup> a film about a porteño

<sup>28</sup> “El triunfo del celuloide,” *El Heraldo de México*, 31 July 1924, p. 5.

<sup>29</sup> BERTELLINI, Giorgio. “The Atlantic Valentino: The ‘Inimitable Lover’ As Racialized and Gendered Italian.” In: Baldassar, Loretta and Donna Gabaccia (eds.). *Intimacy and Italian Migration: Gender and Domestic Lives in a Mobile World*. New York: Fordham University, 2011, p. 43.

<sup>30</sup> GONZÁLEZ, Adalberto Elías. “Luces de Hollywood,” *El Heraldo de México*, 18 May 1924 (title case in original)

<sup>31</sup> GONZALO BECERRA, Salvador. “El místico de la Pantalla,” *El Heraldo de México*, 23 September 1924, p. 11.

<sup>32</sup> HOWE, Herbert. “What is the Mystery of Ramon Novarro?,” Qtd. in CHÁVEZ, Ernesto. “‘Ramon Is Not One of These’: Race and Sexuality in the Construction of Silent Film Actor Ramón Novarro’s Star Image.” In: *Journal of the History of Sexuality*, vol. 20, n. 3, 2011, p. 535.

<sup>33</sup> RAMÍREZ BERG, Charles. “Stereotyping in Films in General and of the Hispanic in Particular.” *Howard Journal of Communications*, vol. 2, n. 3, 1990, pp. 286–300, p. 296.

transnational family that finds its members on opposite fronts of the Great War.<sup>34</sup> In the film, the famous tango scene imbues Valentino with this novel personality. Taking place in the Buenos Aires underworld of *La Boca*, the scene features Valentino as a gaucho-looking “youthful libertine,” intertitles read. At a tavern filled with morally questionable urban types, he overpowers a man and lays claim to his female partner on the dance floor. Valentino’s tangoed body, sexualized in both close ups and long shots, presents a provocative, dangerous, and sensual character (Figure 2).<sup>35</sup> In such moments of display—punctuated by alluring stares between Valentino and the woman—the star system taps into “a persistent undercurrent” of the cinema of attractions in service of exhibitionism.<sup>36</sup> Thus, through the Valentino phenomenon, Hollywood film culture—for the first time—recognized female spectatorship as a socially and economically significant group.<sup>37</sup> An article in *Photoplay* devoted to Valentino and other “matinee idols” recognized that “woman may not count for much at the polls, but at the box office her two-bit ballot controls the situation, making and unmaking stars.”<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> The family consists of *volkisch* members of Spanish, French, and German origin.

<sup>35</sup> For Argentine film historian Jorge Finkielman, Valentino’s “gaucho costume was rather absurd, and his dance steps cannot be considered to be authentic tango.” Just as other scholars, I have not come across comments on the reception of this scene at the time in Buenos Aires. Four years later, however, the writer Manuel Gálvez published a bilingual poem, “The Gaucho” (titled in English), ridiculing the film and the way “Valentino” danced tango in it, “With chiripá and spurs, / and a winged caster felt hat / and a manila shawl / the tango was danced (...) and delirious, Yankeeeland said: / ‘is the best in the world.’ [quote in English] / Tremendous local color, / in Broadway, to that tango was found.” FINKIELMAN, Jorge. *The Film Industry in Argentina*. Jefferson, NC: McFarland, 2004, p. 39; GÁLVEZ, Manuel. “The Gaucho,” *Martín Fierro*, n. 17, October 1925. On the dearth of contemporary commentary on this (in)famous scene, see BERTELLINI, “Manipulation,” pp. 88–89.

<sup>36</sup> HANSEN, *Babel*, p. 247.

<sup>37</sup> HANSEN, Miriam. “Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship.” In: *Cinema Journal*, vol. 25, n. 4, 1986, p. 6. Hansen relates Valentino’s mass appeal to social changes in the wake of the Great War, particularly regarding the integration of women into the work force and correlative shifts in consumer society, gender relations, gender roles, and notions of femininity. For the effects of the Great War in the emergence of Latin American melodramatic film cultures, see chapter one.

<sup>38</sup> HOWE, Herbert. “What are Matinee Idols Made of?,” *Photoplay*, April 1923, p. 41.



Figure 2.- Valentino tangoes with Beatrice Dominguez. Postcard (1921). Author's collection.

Although Novarro never played a Latin type in film,<sup>39</sup> press materials suggest that Valentino and Novarro competed for the title of the silver screen's ethnic male lover.<sup>40</sup> Rex Ingram—director of *The Four Horsemen* and “discoverer” of Novarro—played no small part in building the Latin lover on-screen and off. In an article advertising Novarro's first starring role under contract with Ingram,<sup>41</sup> the director capitalizes on Valentino to propel Novarro's exoticized appeal. After highlighting how the director “rescued Valentino from heavy

villain parts” in *The Four Horsemen*, Ingram claims to deliver in his films “what every woman wants.”<sup>42</sup> That is, men other than the “American husband;” men that “arouse

<sup>39</sup> During the silent period, Novarro played an “Austrian” henchman in *The Prisoner of Zenda* (Rex Ingram, 1922), a “pagan Polynesian of the South Seas” in *Where the Pavement Ends* (Rex Ingram, 1923), a “French hero” in *Scaramouche* (Rex Ingram, 1923), a “Spaniard” in *Thy Name is Woman* (Fred Niblo, 1924) an “Arab Dragoman” in *The Arab* (Rex Ingram, 1924), and, lastly, “the prince of Jerusalem” in *Ben Hur* (Fred Niblo, 1925). REYES, Manuel. “Ramon's Ancestors Greeted the Mayflower,” *Photoplay*, October 1925, p. 46.

<sup>40</sup> No Latin American played such roles. Besides the Italian-born Valentino, the Spaniard Antonio Moreno and the Hungarian Ricardo Cortez (born Jacob Krantz) did portray the Latin lover.

<sup>41</sup> Cast as Rupert of Hetzau for *The Prisoner of Zenda* (1922).

<sup>42</sup> WHITE, Peter. “What Every Woman Wants,” *Picture-Play Magazine*, June 1922, p. 23. Rex Ingram catapulted the careers of Valentino, Antonio Moreno, and Novarro. He also partook in building their star personas. See O'LEARY, Liam. *Rex Ingram: Master of the Silent Cinema*. New York: Harper and Row, 1980, p. 96.

her interest” with “an exotic, instant appeal (...) giving her some quality of the unknown to ponder on.” Harnessing the mystery of personality, Ingram proceeds to exclaim, “The Latin type of man offers that as no other type can.” After explicitly referring to Valentino, the article concludes by confirming Ingram’s intent, “[Ingram] feels sure Ramon will be the next big star.” That the article appeared after Ingram and Valentino parted ways,<sup>43</sup> suggests that Ingram himself aimed at counterpoising Novarro and Valentino from the earliest stages in Novarro’s career.

Born Ramón Gil Samaniego, Ramón Novarro aspired from a young age to become a Hollywood actor. He traveled north in the wake of the Mexican Revolution and in the context of the Great War. In 1916, at seventeen years old, he left Durango for Los Angeles. Performing as Ramón Samaniegos (note the added s), he found some temporary jobs as an extra and made ends meet working as an usher at the Philharmonic Theatre in downtown Los Angeles. In 1918, he secured a position with the Marion Morgan dance troupe, travelling to the East Coast and Canada, only to quit and return to California six months later. Performing in the dance pantomimes of the Hollywood Community Theatre, one night Rex Ingram spotted him, screen tested him, and offered him the role of Rupert of Hentzau in *The Prisoner of Zenda* (1922). Soon, Ingram signed Samaniegos for a two-year contract while encouraging him to change his name to something more “pronounceable.”<sup>44</sup> A star was born. Ramón Novarro appeared in Ingram’s *Trifling Women* (1922), *Where the Pavement Ends* (1923), *Scaramouche* (1923), and *The Arab* (1924). His increased visibility led him to sign a contract with Metro Pictures, the forerunner of MGM, which at its merger offered Novarro the lead in *Ben-Hur: A Tale of the Christ* (Fred Niblo, 1925), the most ambitious production to date. Casting Novarro over Anglo actors sparked a “two-way” crisis that I discuss below.

Arguably, Novarro did not equally enjoy—or suffer—the “socioreligious phenomenon” of which Valentino was “the golden calf,” as André Bazin eloquently

---

<sup>43</sup> Valentino left Metro after shooting *The Conquering Power* (Rex Ingram, 1921).

<sup>44</sup> ETTINGER, Margaret “To the Ladies—Ramon the Romantic,” *Picture-Play Magazine*, June 1922, p. 99.

puts it.<sup>45</sup> Nevertheless, Novarro was also venerated as an object of near-religious devotion, as he partook in the “cultural discourse on ethnicity, masculinity, and sexual difference” that Hollywood film culture deployed through “female oriented media, fan magazines, plays, and popular culture.”<sup>46</sup> An article on Novarro’s meteoric rise recognized women’s buying power and its effects in the industry, “It’s the woman who pays and pays and pays for the upkeep of the Hollywood beau,” exclaimed Herbert Howe, the Anglo insider who followed Novarro’s career the closest.<sup>47</sup> Spanish-language publications followed suit in recognizing Novarro’s appeal among American women, claiming the actor “owed his success to [American] flappers.”<sup>48</sup>

Regarding Novarro’s star persona, both the Mexico City and the Angeleno press harnessed the ambivalent fascination the figure of the Latin lover elicited to cater to local readers. The press in each city balanced sex appeal and alterity to foster interest in Novarro among readers and spectators—without stimulating sources of anxiety specific to each film culture. Addressing just such motifs, Ana López depicts Hollywood as a “cultural ethnographer” creating race and ethnicity through its cinematic and paracinematic renderings of various groups.<sup>49</sup> When pitted against each other, however, these press accounts reveal “two-way” uses of ethnicity, masculinity, and sexual difference. As indicated previously, Howe praises Novarro’s acceptable racialized otherness in contrast to other Latin types based on their ability

---

<sup>45</sup> BAZIN, André. “In Defense of Mixed Cinema.” In: *What Is Cinema?* Berkeley: University of California Press, 2004, p. 74.

<sup>46</sup> STUCLAR, Gaylyn. “Discourses of Gender and Ethnicity: The Construction and De(Con)Struction of Rudolph Valentino as Other.” In: *Film Criticism*, vol. 13, n. 2, 1989, p. 19.

<sup>47</sup> HOWE, “What are Matinee Idols Made of?”, p. 41. Howe reported on Novarro for *Photoplay* and the *Los Angeles Times*. Howe also wrote serialized biographies of both Valentino, for *Photoplay* in 1923, and Novarro. Novarro’s biography, “On the Road with Ramon Novarro: The Romantic Life Story of Novarro” appeared in five installments in *Motion Picture Magazine* (February-June 1927). Chávez follows closely Howe’s prose to suggest a subtext of queer infatuation with Novarro. For Chávez, by stressing Novarro’s beauty, Howe depicted a star that could “transcend his racial self, and, with it, overcome the deeply racist impulses not only of his American fans in the early twentieth century but also of those who wrote about him.” CHÁVEZ, “Race and Sexuality”, p. 537.

<sup>48</sup> GONZÁLEZ, Adalberto “Ramón Novarro Debe su Triunfo a las Pelonas,” *Heraldo*, 14 September 1924, p. 5.

<sup>49</sup> LÓPEZ, Ana. “Are All Latins from Manhattan?” In: Friedman, Lester (ed.). *Unspeakeable Images: Ethnicity and the American Cinema*. Urbana: University of Illinois, 1991, p. 404.

to please women. Hinting at denigrating depictions, Howe distinguishes Novarro from other Mexicans, “Ramon is not one of these [greasers], even though he is a Hollywood resident and a Mexican. Not that I mean any disparagement of Mexicans. I may want to take a flight over the border myself one day.”<sup>50</sup> Distinguishing Novarro from greasers—a proxy term to racialize brown lower-class Mexican and Mexican-American men—Howe attempts to deracialize Novarro’s Mexicanness (which in the United States racial formation constitutes a “race”) and realigns his body with southern Europe types, therefore discursively whitening him: “Ramon has the finest, clearest black eyes I ever saw outside the countenance of a Neapolitan bambino (...) Yet between him and such hot knavish Latin lovers as Valentino and [Antonio] Moreno there is no more resemblance than between Little Eva and Topsy.” Howe’s allusion to *Uncle Tom’s Cabin*—the United States’ foundational racialized melodrama<sup>51</sup>—complicates the Latin type’s raced otherness, for it points to dissimilar racial partitions at play in American and non-American film cultures.

Indeed, the visual regimes Novarro’s alterity fostered vary significantly, depending on the *loci* of enunciation—and consumption—in the particular film culture that maintained his star persona. In Hollywood, his racialized self functioned as a figure distinctly different and yet familiar, as Howe’s depiction suggests; whereas in Mexico City film culture, his alterity—or, more specifically, his outstanding personality—did not contend with issues of race but rather with the complex bond between race and class otherwise known as caste. The distinction is not surprising, as it responds to Mexican forms of sociability borne out of colonial caste systems.<sup>52</sup> Highlighting the distinction is important, for, as Mary Beltrán notes, in the United States—unlike in Latin America—race has been historically constructed in terms of a black-white binary (e.g., Topsy and Little Eva). That is why the United States, for Beltrán, has

---

<sup>50</sup> HOWE, “Matinee Idols,” p. 41

<sup>51</sup> WILLIAMS, Linda. *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson* (revised edition). Princeton: Princeton University Press, 2002. pp. 45–95. For an explication of the Latin American “foundational fictions,” see Doris Sommer’s eponymous study.

<sup>52</sup> See KATZEW Ilona, *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico*. New Haven: Yale University Press, 2005.

historically “repudiated the idea of racial hybridity for most of its history,” and as a result has had “no cultural or legal context for understanding the racial place of mestizo peoples.”<sup>53</sup> The discrepancy is of prime concern for Novarro’s case and those of other Hollywood Latin lovers such as Valentino. It points to different reading proficiencies in differentiated film cultures—the American fear of miscegenation and the elaborate class-race Mexican divides. Not contradictorily, these incongruities also reveal the negotiable qualities of visual regimes extending beyond both film cultures: physical appearance and personality.

### **A Decided Newness of Type**

If in the 1910s, greasers dominated the (degraded) minority image in Hollywood films; in the 1920s, immigrant film stars epitomized cinema’s gender and racial difference, under the guise of an exoticism geared toward conjoining film cultures in a cinematic *lingua franca*.<sup>54</sup> By 1925, the ethnic romantic protagonist peaked,<sup>55</sup> as female and male stars shifted from action-bound heroes—standard-bearers of American values and modes of identification—to “heroes of passion and eroticism.”<sup>56</sup> Press materials describe the ways in which the Hollywood film industry “collapsed specific national or ethnic identities in its quest to reach international markets.”<sup>57</sup> In the process, the Latin type exuded “southern European sensuality and a sense of the forbidden,”<sup>58</sup> without appearing utterly foreign with respect to the Anglo-Saxon-derived United States self-image. These uses elicited differentiated forms of reception *and* rejection of immigrant stars in specific film cultures. At a time when

---

<sup>53</sup> BELTRAN, Mary C. *Latina/o Stars in U.S. Eyes: The Making and Meanings of Film and TV Stardom*. Urbana: University of Illinois Press, 2009, p. 7.

<sup>54</sup> For a study of how Hollywood shaped “not yet white,” “in-between people” across the industry, see ROGIN, Michael. *Black Face, White Noise*. Berkeley: University of California Press, 1998. Miriam Hansen locates in the 1920s the culmination of a nativist movement in the wake of Roosevelt imperialism, an important factor I return to in the third section. Hansen, *Babel*, p. 255.

<sup>55</sup> STUDLAR, “Gender and Ethnicity,” p. 30.

<sup>56</sup> BOSCHI, Alberto. “Significado Del Nuevo ‘Star System.’” In: Talens, Jenaro and Santos Zunzunegui (eds.). *Historia General Del Cine: América (1915-1928)*. Madrid: Cátedra, p. 364.

<sup>57</sup> SERNA, *Making Cinelandia*, p. 105.

<sup>58</sup> BERTELLINI, “Atlantic Valentino,” p. 37.

denigrating films were on the wane, and previously sidelined ethnic actors began being cast in leading roles, Novarro and other matinee idols conformed to a standard “that identifie[d] beauty with mainstream culture”<sup>59</sup>—emptying Hollywood of ethnicity, except for stereotyped antagonists and supporting roles—while privileging, yet surreptitiously disavowing, ethnic protagonists.

Mexican actors partook in this representational regime in film and in the press, distancing themselves from the racialization of Mexicanness because of proximity to a southern European construct of whiteness. The Spanish-language press promoted Mexican actresses as Spanish-looking, and therefore “unproblematically” able to partake in Hollywood stardom.<sup>60</sup> Hair-product ads yield a similar take on Novarro. One shows the “Metro-Goldwyn-Mayer star” provocatively asking the reader, “What ‘role’ do you want to represent in life?”<sup>61</sup> Targeted at Mexico City men, the ad invites male consumers to emulate Novarro in the stateless and whitewashed role of the “refined and cultured (...) modern gentleman.” These portrayals strategically engaged with Hollywood’s aims at expanding its global markets through a carefully managed veneer of ethnic alterity, appropriating Hollywood beauty standards while elevating Novarro’s whiteness as both modern and desirable for Mexican readers.<sup>62</sup> The English-language press was no different, displaying Novarro as an outstanding Mexican because of his physical beauty and upbringing. Further, it sexualized Novarro’s body and raised his class, depicting him as exquisitely sophisticated, without devolving such praise into the “stigma of effeminacy” to which Valentino’s off-screen persona was subjected.<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> WINOKUR, Mark. “Improbable Ethnic Hero: William Powell and the Transformation of Ethnic Hollywood.” In: *Cinema Journal*, vol. 27, n. 1, 1987, p. 7.

<sup>60</sup> SERNA, *Making Cinelandia*, p. 106.

<sup>61</sup> Stacomb advertisement, *El Universal Ilustrado*, 5 January 1928. Certain publications zealously commit to discerning, and even correcting, misperceptions of stars’ race, ethnicity, and nationality—confirming or denying Mexican or Latin American origin—such as *La Prensa* of San Antonio, Texas. Gunckel, “Ambivalent Si(gh)tings,” p. 116.

<sup>62</sup> STURTEVANT, “Spitfire,” p. 21; STUDLAR, “Gender and Ethnicity,” p. 21.

<sup>63</sup> HANSEN, *Babel*, p. 262.

Novarro's star image, therefore, revolved around two axes: his patrician origin and his "sensual yet pure body."<sup>64</sup> Regarding the former, articles promoted him as old-fashioned, unpretentious, and urbane. Regarding the latter, Mexico City press struck a careful balance in recognizing his sex appeal among modern women—both local and American *pelonas*—while highlighting the star's heightened moral comportment and disinterest in his entrancing effect on women. Contrasting Novarro with Valentino, an article evaluates the former's *donjuanismo* as a "myth," despite the "sighs" of his female spectators and his "enormous popularity." The article even contends that Novarro is "of sober manners [, a]ll the strength of his love concentrated on (...) his adored mother."<sup>65</sup> To cater to a Mexican readership, the Mexican star required a degree of self-restraint vis-à-vis the excesses of Hollywood. More interesting than highlighting Novarro's Catholic-cum-motherly devotion over the facile pleasures available to him, the article upends the tenets of the Latin type without disparaging Novarro's distinctive personality, "The aureole of [Novarro's romantic] conquests is but a legend forged by the heat of American fantasies in (...) its craving for Latinism [*latinismo*]." Turning eroticized exoticism on its head, Mexico City press imbued Hollywood film culture with an inflamed and immoderate demeanor that only actors of *la raza* (the "race") could counter.<sup>66</sup> Akin to Valentino—acclaimed as a "polished foreigner" and a "modern Don Juan," after his role in *The Four Horsemen*<sup>67</sup>—Novarro's ethnic otherness vacillated between (sensual) visibility and (classed) obscurity. But unlike Valentino, he was ultimately promoted "in oddly de-eroticized terms."<sup>68</sup> Thus, in building Novarro's star-persona, Mexico City press adopted an *arielista* outlook—the anti-American discourse favoring Latin American

---

<sup>64</sup> CHÁVEZ, "Race and Sexuality," p. 521.

<sup>65</sup> "El Donjuanismo de Ramón Novarro," *Revista de Revistas*, 2 May 1926.

<sup>66</sup> GONZÁLEZ, Adalberto. "Bello gesto de Ramon Navarro," *Heraldo*, 25 February, 1923, p. 4. Multiple allusions to "la raza," a Spanish expression denoting Hispanophone populations deriving from colonial encounters in the Americas, further weakens the category of the national in the study of the film cultures under scrutiny.

<sup>67</sup> "A Latin Lover," *Photoplay*, September 1921.

<sup>68</sup> STUDLAR, "Gender and Ethnicity," 30.

spirituality and idealism in opposition to the “material slavery” associated with the United States.<sup>69</sup>

A vehicle of representation, the star serves as a form and source of knowledge. Through the star, the “personalization of the social,” the “embod[iment] of social experience in physical type and personality,” thus carries representational consequence.<sup>70</sup> In this case study, a careful arrangement of erotics, alterity, and relatable urbanity determined Novarro’s meteoric rise, in opposition to Valentino’s sudden fall. The latter’s star power mainly capitalized on exotic eroticism,<sup>71</sup> therefore questioning his socioethical function. Whereas from the earliest stages of Novarro’s career, paracinematic texts built his star persona, highlighting his (white) physical attributes—“deep brown eyes, well-chiseled features, and (...) nicely shaped head”—in combination with an outstanding urbanity—an “innate gentlemanliness” that amounted to a “decided newness of type.”<sup>72</sup> These accounts juxtaposed his “amazing charm and good looks” with a melodramatic tale “of his struggles for recognition,”<sup>73</sup> from meager roles in a local pantomime theatre to Hollywood stardom and worldliness. Valentino “was never considered to be anything more than a sexual object,” and was eventually feminized for having “lived off women” in his past career.<sup>74</sup> Novarro was praised for a more encompassing personality and did not represent a threat to male spectators or homocentric values. Consequently, his eroticism, on screen and off, was not chastised by the media. In Hollywood, many still viewed Valentino as an “agent of miscegenation” because he married white women.<sup>75</sup>

---

<sup>69</sup> RODÓ, José Enrique. *Ariel, Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1967, p. 215. José Enrique Rodó’s turn-of-the-century idealism circulated in Mexico first through the writings of José Vasconcelos and, beyond the period of this study, through the work of Octavio Paz. My gratitude to Mónica García-Blizzard for pointing out this connection.

<sup>70</sup> GLEDHILL, “Prologue,” xiii.

<sup>71</sup> STUDLAR, “Gender and Ethnicity,” 28.

<sup>72</sup> ETTINGER, Margaret. “To the Ladies—Ramon the Romantic,” *Picture-Play Magazine*, June 1922, p. 99. One of the anonymous reviewers noticed here a eugenics or Lombrosian investment in anthropometric tendencies; a noteworthy observation that highlights the dialectics of whitening Mexican stars along southern-European lines of Latinidad and criminalizing racialized Mexican greasers that this article explores. My gratitude for her observation.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> STUDLAR, “Gender and Ethnicity,” p. 21.

<sup>75</sup> CHÁVEZ, “Race and Sexuality,” p. 540.

Press materials stressed Novarro's lack of interest in marriage, and even circulated his interest in priesthood or the monastery.<sup>76</sup> A confirmed bachelor and churchman, he posed "no threat to the racial order."<sup>77</sup>

Novarro's otherness hovered at a sexual threshold; but, in comparison to Valentino's, it never reached the level of eroticized threat in Mexico City or Angeleno film cultures. When Novarro was cast in *Where the Pavement Ends*, the script demanded that his character, a Pacific Islander by the name of Motauro, leap to his death in a waterfall after realizing he cannot consummate his love for Matilda (Alice Terry). To provide a "happy" ending without stirring fears of miscegenation, Metro Pictures had Ingram insert a prologue explaining that Motauro was, in fact, a white boy who grew up on the island ignoring his true racial identity.<sup>78</sup> This effaced exoticism and reduced erotic threat allowed the Mexican actor to be paired—unproblematically—with Anglo female stars in compelling narratives of seduction and romance, without contention or resistance. Novarro therefore operated as a "vessel of sexual appeal and desire," just as Valentino.<sup>79</sup> But, unlike Valentino, Novarro's meteoric rise—supported by his reined-in otherness—did not set in motion an equally sensational fall (during the silent period).<sup>80</sup> Assessing the Valentino phenomenon, Giorgio Bertellini argues that the Latin type was shaped by "the modern commercialization of gender and racial

---

<sup>76</sup> Novarro's interest in priesthood appears in English-language magazines starting in 1928. BIERY, Ruth. "Why Ramon Novarro Decided to Remain in the Movies?" *Photoplay*, October 1928, p. 58.

<sup>77</sup> CHÁVEZ, "Race and Sexuality," p. 540. Valentino's relation to women, particularly to his second wife Natacha Rambova, further eroded his image in favor of Novarro and other Hispanic stars. Portrayed as a henpecked husband who, under her influence, quarreled with the studios in the name of the seventh art, Valentino saw defeat in his struggle for recognition. A two-page cartoon in *Photoplay* best portrays his demise. On the left page, a crowd of female and male spectators flock to a film theatre, the entrance framed with posters of Novarro and Antonio Moreno. On the right, Valentino and Rambova shout slogans on a makeshift stage—"I'm for Art," says he; "Down with the Producers!" echoes his wife—the diatribe acknowledged only by a scraggly vagrant who shouts, "Atta boy, Rudy!". GOLDGBERG, R. L. "Presto Chango Valentino!," *Photoplay*, May 1925, pp. 36–37.

<sup>78</sup> SOARES, André. *Beyond Paradise: The Life of Ramon Novarro*. New York: St. Martin's, 2002, p. 42.

<sup>79</sup> BERTELLINI, "Atlantic Valentino," p. 38.

<sup>80</sup> As Hansen and other scholars note, vitriol against Valentino exacerbated even after his death. Novarro may not have suffered from such critique during his tenure as a silent film star, but his unexpected death, at the hands of a male prostitute in 1968, echoed heteronormative anxieties surrounding Valentino's star persona. See SOARES, *Beyond Paradise*, p. 202.

typecasting (...) as national fantasy,” apropos of a rising nativist culture particular to the United States.<sup>81</sup> But the vicissitudes in the careers of both stars, and star personas, deploy vectors in multiple directions. The competition between both actors, in both Spanish and English-language publications in Mexico City and Los Angeles, evinces instead a dialogic relation between discrete (non-national) film cultures. In this sense, both actors partook in the ways that Hollywood film culture linked the exotic to the erotic “in forging a contradictory sexual spectacle of male ethnic otherness within a xenophobic and nativist culture.”<sup>82</sup> But the arena in which this culture was deployed surpassed national and cultural borders, not necessarily related to national sovereignties or markets; therefore facilitating different readings premised on otherness that catered to the (titillating) demands of discrete film cultures.

### **From Latin Lover to Aztec Prince**

The resolution of this apparently contradictory form of spectacle—celebrating otherness while reproducing raced and social differences across film cultures—lies in the greatest production to date; the process of choosing its male lead; and its reception, MGM’s *Ben-Hur: A Tale of the Christ* (Fred Niblo, 1925). “The supreme motion picture masterpiece of all time”—reads the 1925 trailer—may have consolidated MGM’s position in Hollywood, but *Ben-Hur*’s production was not without complications. Even if immensely popular, the film would take almost six years to turn a small profit for the newly merged studio.<sup>83</sup> Shot “in authentic settings in Italy, the Mediterranean, and Palestine,”<sup>84</sup> the final cost of the film amounted to four million dollars, a sum previously unheard of in the film industry.<sup>85</sup> Initially, the Goldwyn Company acquired the rights to Lew Wallace’s 1880 novel and began shooting in Italy in late 1923, with George Walsh in the starring role. A few months

---

<sup>81</sup> BERTELLINI, “Atlantic Valentino,” p. 38.

<sup>82</sup> STUDLAR, “Gender and Ethnicity,” 23.

<sup>83</sup> Bolstered by a 1931 reissue that included synchronized music and sound effects.

<sup>84</sup> “George Walsh Chosen to Play Lead in Ben Hur,” *Moving Picture World*, 5 January 1924, p. 34.

<sup>85</sup> An expensive production at the time would be one million dollars. BENSON, Scott. “Ben-Hur: The Making of an Epic.” Turner Home Entertainment, 1993.

after production began, the costs of producing abroad started to generate criticism.<sup>86</sup> When Goldwyn merged with Metro Pictures and Louis B. Mayer Productions, the troubled production saw radical changes in cast and crew. Fred Niblo—who had worked for Mayer—substituted director Charles Brabin, while a debate ensued regarding the leading role. Walsh was initially chosen for his “ability as an actor” and “physical development” but, as a Hollywood insider noted, “no role in motion pictures (...) caused so much discussion as that of Ben Hur.”<sup>87</sup> After disapproval arose about Walsh’s fitness for the role, Rudolph Valentino, cowboy star Buck Jones, and John Gilbert—among other matinee idols—were considered for the part of Judah Ben-Hur. Ultimately, Ramón Novarro was chosen for the lead.<sup>88</sup> Almost the entire cast was selected anew, with the exception of Francis X. Bushman, who played the role of Messala, and Carmel Myers, who played Ira, Messala’s mistress.

Walsh’s substitution triggered a series of “rumors,” in which the physical qualities of the actors took center stage. Defenders of Walsh decried how this example of “well-proportioned (...) muscular development” was “dropped for the shorter and slighter Ramon Novarro.” They even ridiculed production efforts to measure up the latter to Bushman’s Messala, “Heels have been put on [Novarro’s] sandals, or rather on and in, because the footwear was padded inside and out (...) How he will compare in bulk to Bushman is something the critics are wondering about.”<sup>89</sup> MGM quickly produced a statement in order to “vindicate” Walsh “from unjust rumors”—his “release” was due “to no failing or fault of Walsh’s” but rather “was unavoidable due to circumstances of the Metro-Goldwyn-Mayer merger.”<sup>90</sup> Novarro may not have been as robust as Walsh—in the film his antagonist does surpass him in size—but *Ben-Hur* responded to a novel film culture premised not on thrills and strongmen but on carefully calibrated, eroticized male exoticism. To somewhat “de-eroticize” Novarro’s image,

---

<sup>86</sup> BUSH, W. Stephen. “Loew Asserts much of ‘Ben Hur’ Could Have Been Made in U.S.,” *Moving Picture World*, 2 August 1924, p. 348.

<sup>87</sup> “George Walsh Chosen,” p. 34.

<sup>88</sup> BENSON, “Ben-Hur.”

<sup>89</sup> KEEL, A. Chester. “The Fiasco of ‘Ben Hur,’” *Photoplay*, November 1924, p. 33.

<sup>90</sup> “Marcus Loew Tells About Goerge Walsh and ‘Ben Hur,’” *Moving Pictures World*, 22 November 1924, p. 308.

his defenders appealed to his struggle for recognition and religious devotion. A brief column on the actor's departure to Italy relates how, "When he was a half-starved little extra boy, trying to break into the Hollywood studios, Ramon had a vision of himself as Ben Hur." The column asserts Novarro's "appeal" to the "religious significance of the story," describing the "devout churchman" who, while shooting abroad, "whenever he is in Los Angeles, acts as choir-master for the Little Catholic Church of Our Lady of Guadalupe."<sup>91</sup> In all, the article strives to redeem Novarro through Catholicism, while also protecting against his feminization through religiosity.

The shift from the strongman to the composed, exotic-erotic yet bashful star brokered in what Miriam Hansen describes as an "economy of looks"—as, she believes, Valentino does in all of his films. For Hansen, in staging the exchange of looks between Valentino and the female characters, Valentino's films offer "point-of-view constructions that affirm the cultural hierarchy of gender in the visual field."<sup>92</sup> In a similar way, *Ben-Hur* and its paratexts manufacture an economy of looks that exploits Novarro's gendered appeal, while still appeasing its male audience. The 1925 trailer emphasizes the renowned episodes of the chariot race, "The thrill of thrills!" and the sea battle. And yet, the "lavish grandeur" describing action sequences as well as the unheard of magnitude of the production covertly shifts to a different commitment. Opulent sets and elevated figures disappear from the trailer after an intertitle anticipates "Daring Gorgeousness!" A low-angle medium shot of Novarro immediately follows. The star becomes the center of attention. Larger than life and dressed in Roman victory regalia, he oversees the audience from screen left to right. Thus, the trailer's economy of looks initially capitalizes on action-based thrills to daringly give prominence to a distinct visual regime—one gendered female.

This modification occurs throughout the film as the spectator's gaze is trained on Novarro's gorgeousness. A late sequence doubles down on this visual alignment, when Ben-Hur—by then a renowned Roman athlete—meets Messala's mistress. "Ira,

---

<sup>91</sup> "Do You Believe in Hunches?", *Motion Picture Magazine*, September 1924, p. 53.

<sup>92</sup> HANSEN, "Pleasure, Ambivalence," p. 11.

the Egyptian whom all men worship,” receives Ben-Hur in her quarters. She first appears in reaction shot. Dressed in sequined nets—provocatively covering her chest and hips—the courtesan gasps for air in the presence of the beau. Her sumptuous chest swelling, she slowly ogles from screen bottom to screen top. A vertical panning shot follows—in close-up, running her (our) eyes over Novarro’s unclothed legs, his exquisitely dressed body, culminating in an elegantly framed bust of his backlit head and gleaming shoulders. The sequence finally turns to the mistress, beaming with satisfaction. Confirming a distinct, gendered hierarchy of the visible, Ira serves as “the bearer of the look;”<sup>93</sup> the sequence thus grants female spectators—and, to a lesser extent, male patrons—a tantalizing dose of visual pleasure (Figure 3).



Figure 3.- Ira ogles Ben-Hur, from toes to head. Video stills from *Ben Hur: A Tale of the Christ*.

<sup>93</sup> MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” In: Brady, Leo and Marshall Cohen (eds.). *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press, 2009, p. 835. Using a psychoanalytic lens, Mulvey’s seminal essay on gendered visual pleasure proposes narrative cinema’s sexualized ways of looking as empowering men while objectifying women.

“The most coveted [role] of all,”<sup>94</sup> *Ben-Hur* propelled Novarro to instant fame.<sup>95</sup> As suggested in the Mexico City and Angeleno press, Novarro’s role in *Ben-Hur* negotiated at least three different levels of ethnicity: Novarro’s, Novarro’s star persona, and his role in the film—the “real,” “perceived,” and “on screen” ethnicities that Ian Jarvie discerns in star vehicles.<sup>96</sup> An article in the Mexican-American press conflated these ethnic identities in celebration of Novarro’s winning out over Walsh for the leading role, “It fits a Mexican the high honor of having been chosen over hundreds of actors of all the nations to interpret the immortal ‘Ben-Hur’ (...) his vehement Latin heart, through its bluish channels [canales azulados,] carries matter, blood that is very Mexican.”<sup>97</sup> Amalgamating Latin and ethnic type, the article hints at a third element to elevate Novarro’s star persona: his alleged noble origins. With *Ben-Hur*, Novarro’s star image further pushed the boundaries between national borders, as the film’s plot allowed critics to incorporate ancient and mythic times into their star narratives. “Novarro may claim descent from the oldest American aristocracy (...) the imperial blood of the Aztecs flows through the heart of Novarro,”<sup>98</sup> a *Photoplay* article stated in anticipation of the premiere. The commentary traces the actor’s bloodline four hundred years into the past, to find his mother’s origins in an “Aztec noble,” while “his father’s records trace back to the conquistadores of Cortez.” Unlike other Mexicans—children of the great *chingada*, the (fatherless) progeny of the seduced or violated princess *Malinche*<sup>99</sup>—after *Ben-Hur*, Novarro’s star persona stood for a modern cosmogonic myth.

Significantly, Novarro’s ancestry does not support an outstanding *mexicanidad* in press materials. On the contrary, it blurs boundaries between identities and film cultures. The *Photoplay* article stresses how “against the romantic background of Aztec splendor, Novarro has suffered the appellation of ‘Latin’ in silence.” Celebrating

---

<sup>94</sup> ETTINGER. “To the Ladies—Ramon the Romantic,” *Picture-Play Magazine*, June 1922, p. 99.

<sup>95</sup> In Mexico City, *Ben-Hur* grossed the unprecedented amount of fifty thousand pesos during its two-week run at the exclusive *Cine Palacio*. “Películas favoritas de 1926,” *Magazine Fílmico*, January 1927. Qtd in SERNA, *Making Cinelandia*, p. 45.

<sup>96</sup> JARVIE, Ian C. “Stars and Ethnicity: Hollywood and the United States, 1932-1951.” In: Friedman, Lester (ed.). *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*. Urbana: University of Illinois, 1991, p. 84.

<sup>97</sup> LUPIN. “Ramón Novarro y Fred Niblo en Italia,” *Heraldo de México*, 22 July 1924, p. 5.

<sup>98</sup> REYES, Manuel. “Ramon’s Ancestors Greeted the Mayflower,” *Photoplay*, October 1925, p. 46.

<sup>99</sup> PAZ, Octavio. *El Laberinto de La Soledad*. Mexico City: FCE, 1992, pp. 31–33.

Novarro's purported "Aztec stoicism," it proceeds to inventory the international roles he has played as proof of the actor's "All-American"—not Latin—nature.<sup>100</sup> "American" here does not denote sets of characteristics or values proper to the United States, reproducing a national framework; as the article elaborates, the roles he has played "have given him the background and manner of a cosmopolitan." The ancient imperial history *Ben-Hur* evokes allows English- and Spanish-speaking critics to elevate Novarro's figure, collapsing his purported pre-Columbian noble heritage with Greco-Roman imperial histories, his ancestors coming from "a luxuriant and finished civilization, comparable to the remote and vanished civilization of the Mediterranean when that sea was literally the center of the world."<sup>101</sup> These ancient connections, bridging gaps between (film) cultures, nevertheless reproduced the prejudiced alterity discourses Hollywood seemed unable to transcend. Howe, quoting the *Los Angeles Times* columnist Harry Carr, also fed the fantasy of Novarro's noble Aztec ancestry, while adding an Orientalist angle. In an article on Novarro's "mystery," he points to the interest on "Aztec history" the actor has kindled in him and fantasizes about what would have happened if Novarro had indeed been born in the Aztec Empire. Howe imagines that Novarro's beauty would most likely have sent him to the sacrificial altar; the "prince (...) physically perfect" before his death would have "wined [,] dined and had four of the most beautiful girls in the land as his mistresses."<sup>102</sup>

Orientalism delivers the culmination of this "two-way" account of eroticized exoticism between film cultures. Howe's Aztec nobleman evokes the roles of Novarro and other matinee idols as Middle Eastern princes. Provocatively threatening and sensual for critics and viewers alike, Valentino's *The Sheik* (George Melford, 1921) blends exotic masculinity with romantic passion; Novarro's *The Arab* (Rex Ingram, 1924) followed suit, proving more inclined to romanticize than to mobilize its protagonist. All along, Anglo film critics closely charted the rise of these and other

---

<sup>100</sup> See note 39.

<sup>101</sup> REYES, "Ramon's Ancestors," p. 47.

<sup>102</sup> HOWE. "What is the Mystery of Ramon Novarro?," *Photoplay* 1925. Qtd in CHÁVEZ, "Race and Sexuality," p. 536.

exotic male lovers in Middle Eastern garb—all those “Sheiks of Araby.”<sup>103</sup> Hispanic critics also sought to shadow Novarro in the process, articulating their localized readings of *Ben-Hur* in explicit terms: the rise of “the illustrious compatriot” to “Jewish prince [upon whose] Mexican face a new sun shines,” writes one Angeleno critic in a bilingual column.<sup>104</sup> This ebb and flow in press materials point to the ways in which matinee idols and their film vehicles—Hollywood mass culture exports—were consumed in locally specific contexts and under orchestrated conditions of reception. As such, to borrow from Hansen, they not only had a “leveling impact on indigenous cultures” but also “challenged prevailing social and sexual arrangements [while advancing] new possibilities of social identity and cultural styles.”<sup>105</sup>

Localized perspectives conduct multi-vectored exchanges between local film cultures; in this case, between Mexico City and Angeleno cultures. The heyday of foreign actors was short-lived in Cinelandia, however. Hollywood ultimately found the most acceptable iteration of the Latin type in Anglo-Saxon actors who could play dark-skinned lovers and “temporarily satisfy female desire for exotic eroticism without threatening either American men or the notion of Nordic/Anglo-Saxon purity.”<sup>106</sup> A case in point being Douglas Fairbanks, the thief of Baghdad (1924), who in *The Gaucho* (F. Richard Jones, 1927) tangoes with Lupe Vélez; stripping the foreign male from the privilege of male lead, and in so doing, ushering in a new age for the Latin type—the tantalizing *Latina*. The latter—Lupe Vélez, the “Mexican spitfire,” among them—was promised an incandescent yet fleeting career. The double standard purged mainstream Hollywood of the exotic male, but reproduced the Latina body—always-already sexually available to the newly arrived, less threatening male star.

## Conclusion

Navigating the threats and enticements associated with stardom, the Angeleno and Mexico City press produced transnational star-personas such as Ramón Novarro. In

<sup>103</sup> “All the Sheiks of Araby,” *Motion Picture Classic*, May 1924, p. 19.

<sup>104</sup> BECERRA Salvador Gonzalo. “El ‘Ben Hur’ que yo vi,” *Heraldo de México*, 29 August 1926, p.11.

<sup>105</sup> HANSEN, Miriam. “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism.” In: *Modernism/Modernity*, vol. 6, n. 2, 1999, p. 68. Emphasis in original

<sup>106</sup> STUDLAR, “Gender and Ethnicity,” p. 30.

the respective film cultures of Los Angeles and Mexico City, as well as in other cities along the Mexican-American border, the transnational star embodied social experience in physical type and personality. As such, he served as a heuristic vehicle that deployed different “socioethical emblematic functions.”<sup>107</sup> Carefully balancing erotics, urbanity, and alterity, he embodied varying forms of ambivalent fascination as suited each particular film culture. In Mexico City and Mexican-American periodicals, Novarro epitomized the cosmopolitan Mexican attuned to a modern—because transnational—consumer culture who, nevertheless, as a representative of the “raza” (and not the country) was insulated from “the heat of American fantasies,” the amoral excesses of Hollywood.<sup>108</sup> In Anglo-American periodicals, a similar balance yields instead an urbanite Latin lover who, oddly de-eroticized as a confirmed bachelor and devout Catholic, negotiated the emerging nativist culture that was once again pushing foreign male actors to the fringes of the industry in favor of Anglo actors able to play dark-skinned lovers. If stars embody contradictions inherent in the larger social formations they partake in, Ramón Novarro’s star persona inscribed both the bridges and boundaries reciprocally shaping the film cultures of Greater Mexico.

### Works Cited

- ALLEN, Robert C. “The Role of the Star in Film History (Joan Crawford).” In: Braudy, Leo and Marshall Cohen (eds.). *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press, 2009, pp.606–619.
- BAILY, Samuel. “‘Hacer la América:’ los italianos ganan dinero en New York y Buenos Aires, 1880-1914,” *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, vol. 14, n. 38 1998, pp 57–68

---

<sup>107</sup> GLEDHILL, “Prologue,” xiii.

<sup>108</sup> GONZÁLEZ. “Bello gesto,” *Heraldo*, 25 February, 1923, p. 4. As a cosmopolitan, Novarro contrasts later transnational-Mexican masculinities that match *machismo* with *nacionalismo*—Mexican Golden Age stars Pedro Infante, Jorge Negrete, and Pero Armendáriz. See GONZÁLEZ MARÍN, Jesús Daniel. “¿Es que no sabes que eres un hombre? Star System y masculinidades en cinco actores del cine mexicano.” In: De los Reyes, Aurelio (ed.). *Miradas al cine mexicano*. México: IMCINE, 2016, p. 375.

- BAZIN, André. "In Defense of Mixed Cinema." In: *What Is Cinema?* Berkeley: University of California Press, 2004, pp. 53–75.
- BELTRAN, Mary C. *Latina/o Stars in U.S. Eyes: The Making and Meanings of Film and TV Stardom*. Urbana: University of Illinois Press, 2009.
- BENSON, Scott. "Ben-Hur: The Making of an Epic." Turner Home Entertainment, 1993.
- BERTELLINI, Giorgio. "Manipulation and Authenticity: The Unassailable Valentino in 1920s Argentina." In: Navitski, Rielle and Nicholas Poppe (eds.). *Cosmopolitan Film Cultures in Latin American, 1896-1960*. Bloomington: Indiana University Press, 2017, pp. 73–97.
- \_\_\_\_\_. "The Atlantic Valentino: The 'Inimitable Lover' As Racialized and Gendered Italian." In: Baldassar, Loretta and Donna Gabaccia (eds.). *Intimacy and Italian Migration: Gender and Domestic Lives in a Mobile World*. New York: Fordham University, 2011.
- BOSCHI, Alberto. "Significado Del Nuevo 'Star System.'" In: Talens, Jenaro and Santos Zunzunegui (eds.). *Historia General Del Cine: América (1915-1928)*. Madrid: Cátedra, pp. 331-376.
- BRÉGENT-HEALD, Dominique. *Borderland Films: American Cinema, Mexico, and Canada during the Progressive Era*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2015.
- CHÁVEZ, Ernesto. "'Ramon Is Not One of These': Race and Sexuality in the Construction of Silent Film Actor Ramón Novarro's Star Image," *Journal of the History of Sexuality*, vol. 20, n. 3, 2011, pp. 520–544.
- DYER, Richard. *Stars*. London: BFI, 1998.
- FINKIELMAN, Jorge. *The Film Industry in Argentina*. Jefferson, NC: McFarland, 2004.
- GLEDHILL, Christine. "Prologue: The Reach of Melodrama." In: Williams, Linda and Christine Gledhill (eds.). *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. New York: Columbia University Press, 2018, pp. ix–xxv.
- GONZÁLEZ MARÍN, Jesús Daniel. "¿Es que no sabes que eres un hombre? Star System y masculinidades en cinco actores del cine mexicano." In: De los Reyes, Aurelio (ed.). *Miradas al cine mexicano*, pp. 369–391. México: IMCINE, 2016.
- GUNCKEL, Colin. "Ambivalent Si(Gh)Tings: Stardom and Silent Film in Mexican America," *Film History*, vol. 29, n. 1, 2017, pp. 110–139.

- HANSEN, Miriam. "Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship," *Cinema Journal*, vol. 25, n. 4, 1986, pp. 6–32.
- \_\_\_\_\_. "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism," *Modernism/Modernity*, vol. 6, n. 2, 1999, pp. 59–77.
- \_\_\_\_\_. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- JARVIE, Ian C. "Stars and Ethnicity: Hollywood and the United States, 1932-1951." In: Friedman, Lester (ed.). *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*. Urbana: University of Illinois, 1991, pp. 82–111.
- LÓPEZ, Ana. "Are All Latins from Manhattan?" In: Friedman, Lester (ed.). *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*. Urbana: University of Illinois, 1991, pp. 404–424.
- MIQUEL, Ángel. "Rafael Bermúdez Zatarain y el Magazine Fílmico", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 46-70. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/119> [Access 10 October 2019].
- MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In: Braudy, Leo and Marshall Cohen (eds.). *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press, 2009, pp. 833–844.
- NAVITSKI, Rielle. *Spectacles of Violence. Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil*. Durham: Duke University Press, 2017.
- PAZ, Octavio. *El Laberinto de La Soledad*. Mexico City: FCE, 1992.
- RAMÍREZ BERG, Charles. "Stereotyping in Films in General and of the Hispanic in Particular," *Howard Journal of Communications*, vol. 2, n. 3, 1990, pp. 286–300.
- RODÓ, José Enrique. *Ariel, Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1967.
- ROGIN, Michael. *Black Face, White Noise*. Berkeley: University of California Press, 1998
- SERNA, Laura Isabel. "Cinema on the US-Mexico Border: American Motion Pictures and Mexican Audiences, 1896-1930." In: McCrossen, Alexis (ed.). *Land of Necessity: Consumer Culture in the United States-Mexico Boderlands*. Durham: Duke University Press, 2009, pp. 143-166.

- \_\_\_\_\_. *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age*, Durham/Londres: Duke University Press, 2014.
- SERNA, Laura Isabel and Rielle Navitski. "Ephemerata," *Film History*, vol. 29, n. 1, 2017, pp. 140–177.
- SOARES, André. *Beyond Paradise: The Life of Ramon Novarro*. New York: St. Martin's, 2002.
- STUDLAR, Gaylyn. "Discourses of Gender and Ethnicity: The Construction and De(Con)Struction of Rudolph Valentino as Other," *Film Criticism*, vol. 13, n. 2, 1989, pp. 18–35.
- STURTEVANT, Victoria. "Spitfire: Lupe Velez and the Ambivalent Pleasures of Ethnic Masquerade," *The Velvet Light Trap*, n. 55, 2005, pp. 19–32.
- WINOKUR, Mark. "Improbable Ethnic Hero: William Powell and the Transformation of Ethnic Hollywood," *Cinema Journal*, vol. 27, n. 1, 1987, pp. 5–22.

---

**Fecha de recepción:** 15 de agosto de 2019

**Fecha de aceptación:** 2 de diciembre de 2019

**Para citar este artículo:**

OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. "Greater Mexico's Ramón Novarro: Between Latin Lover and Aztec Prince", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 95-125. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/228>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Juan Sebastián Ospina León** es profesor asistente de estudios hispánicos en The Catholic University of America. Sus investigaciones sobre cine silente latinoamericano y melodrama se han publicado en Latinoamérica, los EEUU y Europa. E-mail: [ospinaleon@cua.edu](mailto:ospinaleon@cua.edu).

# Apuntes para una historia de la exhibición de cinematógrafo en Morelia (México), 1890-1910

Rafael Orozco Flores\*

**Resumen:** Este artículo explora, principalmente a través de fuentes hemerográficas, cómo se fue desarrollando la exhibición del cinematógrafo en la ciudad de Morelia, capital del estado de Michoacán, entre 1890 y 1910. Tres elementos constituyen el foco de interés: su llegada a la ciudad, su desarrollo local y el contexto socioeconómico que implica el uso del cine como actividad productiva. Su relevancia a nivel nacional estriba en la generalización del espectáculo en el sector social, pero también en las instituciones políticas y religiosas, como ocurrió en la ciudad de México y otras del interior del país. Se destaca que, de manera sobresaliente, hubo en este periodo una empresa, la de los hermanos Alva, que instaló un cine permanente y produjo algunas vistas locales. Su vinculación con las principales productoras europeas permite apreciar que Morelia formó parte de la gestación de la industria del entretenimiento nacional.

**Palabras clave:** exhibición cinematográfica, Morelia, Hermanos Alva, Carlos Mongrand, Teatro Ocampo.

---

## Notes for a history of cinematographic exhibition in Morelia (Mexico), 1890-1910

**Abstract:** This article explores, mainly through hemerographic sources, the development of cinematographic exhibition in the city of Morelia, capital of the state of Michoacán, between 1890 and 1910. Three elements constitute our focus of interest: the arrival of cinema to the city, its local development and the socioeconomic context that implies the use of cinema as a productive activity. Its relevance at the national level lies in the dissemination of this spectacle in the social sector, but also in the political and religious institutions, as it happened in Mexico City and others cities in the interior of the country. The Alva brothers company, which installed a permanent cinema and produced some local views, was particularly important in this period. Its relationship with the main European producers shows that Morelia was part of the creation of the national entertainment industry.

**Keywords:** cinematographic exhibition, Morelia, Alva Brothers, Carlos Mongrand, Teatro Ocampo.

---

## Notas para uma história da exposição cinematográfica em Morelia (México), 1890-

**Resumo:** Este artigo explora, principalmente por meio de fontes hemerográficas, o desenvolvimento da exposição cinematográfica na cidade de Morelia, capital do estado de Michoacán, entre 1890 e 1910. Três elementos constituem nosso foco de interesse: a chegada do cinema à cidade, seu desenvolvimento local e o contexto socioeconômico que implica o uso do cinema como atividade produtiva. Sua relevância em nível nacional reside na generalização do espetáculo no setor social, mas também nas instituições políticas e religiosas, como aconteceu na Cidade do México e em outras cidades no interior do país. Destaca-se que, de maneira sobresaliente, havia nesse período uma companhia, dos irmãos Alva, que construiu um cinema permanente e produziu algumas visões locais. A empresa dos irmãos Alva, que instalou um cinema permanente e produziu algumas visões locais, foi particularmente importante nesse período. Sua relação com os principais produtores europeus permite verificar que Morelia fazia parte da gestação da indústria do entretenimento no México.

**Palavras chave:** exposição cinematográfica, Morelia, irmãos Alva, Carlos Mongrand, Teatro Ocampo.

La llegada a México del kinetoscopio (1895)<sup>1</sup> y del cinematógrafo (1896) modificaron sensiblemente las formas en que la población hacía uso del tiempo libre con fines recreativos. Para cierto sector de la población mexicana, a las funciones de zarzuela, ópera, teatro, circo y espectáculos taurinos, hubo de agregarse el consumo de imágenes móviles. Es sabido que, por sus características técnicas y operativas, el cinematógrafo promovido inicialmente por Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard tuvo una mayor difusión y aceptación a nivel nacional, en contraposición al kinetoscopio. Tras su presentación al presidente Porfirio Díaz y a la prensa, las funciones en la ciudad de México se prolongaron por más de un mes, después del cual inició una gira por varias de las ciudades de la república.<sup>2</sup> Parece ser que la ciudad de Guadalajara fue de las primeras en exhibir “vistas” al público, pues el 20 de octubre de 1896<sup>3</sup> los representantes de los hermanos Lumière dieron la primera de varias funciones en el Liceo de Varones de la capital jalisciense. Faltaría determinar si en el trayecto de esa gira, de la ciudad de México a Guadalajara, Veyre y Bernard ofrecieron funciones en alguna localidad intermedia pero, de no haber sido así, tal vez podamos considerar que Guadalajara fue la primera ciudad que en el interior del país exhibió el cinematógrafo. Como en prácticamente todas las poblaciones a donde arribó el espectáculo de “luces y sombras”, entre los tapatíos tuvo una acogida extraordinaria, como lo demuestra el hecho de que en el Liceo se seguían ofreciendo funciones nocturnas a mediados de noviembre.<sup>4</sup> Al igual que en Guadalajara, poco a poco el espectáculo cinematográfico fue invadiendo la esfera de las diversiones públicas en otras poblaciones de México. En el presente documento exploraré cómo la ciudad de Morelia, en el Estado de Michoacán, se fue convirtiendo en una plaza atractiva para la explotación de imágenes en movimiento con fines comerciales, a la que arribaron exhibidores itinerantes y en la que se formaron empresarios locales, como los hermanos Alva, que revelan la importancia que esa ciudad mexicana tuvo en el engranaje internacional de la incipiente industria cinematográfica.

<sup>1</sup> “El kinetoscopio”, *La Patria*, México, año XIX, n. 5483, 23 de febrero de 1895.

<sup>2</sup> *The Mexican Herald*, México, vol. III, n. 213, 30 de septiembre de 1896, p. 7.

<sup>3</sup> “De cómo llegó y se quedó el cine en Guadalajara”, *El Informador*, Guadalajara, Jal., año LXXVIII, n. 27,913, 24 de julio de 1995, p. 7-D.

<sup>4</sup> “El cinematógrafo”, *El Continental*, Guadalajara, Jal., 2ª. época, tomo V, n. 230, 1 de noviembre de 1896, p. 3.

## Noticias de fonógrafos y kinetoscopios

Quizás valdría la pena considerar, como premisa de este acercamiento a la historia del consumo de imágenes en Morelia, la expresión atribuida al fotógrafo francés Gaspard-Félix Tournachon (mejor conocido como Nadar), que en 1887 habría dicho: “Mi sueño es ver cómo la fotografía registra las actitudes y cambios de fisonomía de un orador a medida que el fonógrafo registra sus palabras”.<sup>5</sup> Esas expectativas, que resumen el concepto de cine contemporáneo, fueron pronto posibles: la fotografía era ampliamente conocida, el fonógrafo estaba próximo a inventarse, contar historias visualmente y proveer, en algunas ocasiones, una experiencia estética ya era posible a través de la “linterna mágica” y, finalmente, unos años después de la expresión de Nadar, llegaría también la posibilidad de sintetizar y reproducir el movimiento.



Fig. 1.- Sr. José Guadalupe Guerrero, cargador de la 6ª Compañía. Fuente: Archivo Histórico Municipal de Morelia.

Algunas de estas condiciones existían ya en la capital del Estado de Michoacán: es conocida una fotografía tomada en 1859 de quien fuera su gobernador, Melchor Ocampo y para 1877, diez años antes de la expresión de deseo de Nadar, se mencionaba la exhibición, junto a bordados, almohadones, muestras de maderas y bebidas embriagantes, de fotografías y cámaras fotográficas en la *Primera exposición del Estado de Michoacán: noticia y clasificación de los objetos exhibidos formada por la comisión respectiva, siguiendo únicamente el orden en que dichos*

<sup>5</sup> GUBERN, Román. “El invento”. En: *Historia del cine*, vol. I. Madrid: Ed. Danae, 1979, p. 19.

objetos se recibieron y fueron colocados en el palacio de la exposición.<sup>6</sup> Sobre el uso de la fotografía en esa época, conviene retomar lo que señala Chávez Carbajal, quien ha documentado que ese oficio se practicaba en la capital del estado de Michoacán desde mediados del siglo XIX, con servicios como el retrato, las “tarjetas de visita” y en aplicaciones comerciales.<sup>7</sup> La autora también destaca el uso que le daban las entidades de la administración pública al recurso fotográfico, por ejemplo en el registro de prostitutas y cargadores de los mercados.<sup>8</sup> (Fig. 1) Asimismo, la prensa publicaba con frecuencia anuncios de estudios fotográficos.<sup>9</sup> (Fig. 2)



Fig. 2.- Anuncio publicitario de estudio fotográfico de Genaro Ruesga. *El Comercio de Morelia*, México, 11 de mayo de 1894.

De la misma manera, vale la pena destacar el testimonio del periodismo de la época, que anunciaba los servicios de profesionales de la fotografía<sup>10</sup> y de las imágenes estereoscópicas que circulaban comercialmente (Fig. 3 y 4). Sobre este punto sirva como ejemplo el anuncio aparecido en el diario *El Tiempo*, del 4 de marzo de 1891, en que C. L. Harper solicitaba agentes de venta de vistas estereoscópicas de Kilburn Brothers.<sup>11</sup> Si bien es cierto que ese anuncio no se refiere a una localidad en especial, también lo es que cabe la posibilidad de que sus agentes itineraran por el país, tocando la capital de Michoacán.

<sup>6</sup> Los expositores Catalina Gutiérrez, Cayetano Macías y Efraín Chávez aportaron para la exposición fotografías de Zamora y Tacámbaro, mientras que Francisco Ponce y Rufino Tercero expusieron sendas cámaras (la de este último valuada en \$60.00). Hemeroteca Pública Universitaria. UMSNH, Microfilm n. 75.

<sup>7</sup> CHÁVEZ CARBAJAL, Ma. Guadalupe. *Revolución y masificación de la imagen: fotografía y control social en Morelia, 1870- 1911*. Tesis doctoral del Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana, México, 2009, pp. 48-49.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 171 y 194.

<sup>9</sup> Anuncio y nota de estudios fotográficos, *El Comercio de Morelia*, 11 de mayo de 1894, p. 4.

<sup>10</sup> “Excursión presidencial a Catorce”, *El Nacional*. México, año XVIII, n. 23, del 26 de julio de 1895, p. 4.

<sup>11</sup> *El Tiempo*, México, 4 de marzo de 1891, p. 3. Desde los años 50 del siglo XIX se popularizaron las vistas estereoscópicas y Benjamin West Kilburn fue uno de los exponentes de esta técnica.



Fig. 3.- Catedral de Morelia (tarjeta postal). El matasellos indica 8 de noviembre de 1904. Colección personal de la familia Cázares



Fig. 4.- Esquina de las calles de Allende y Galeana, en el centro de Morelia (tarjeta postal). Forma parte de la misma colección y, aunque no trae matasellos, está firmada por la misma persona que la fig. 3.

Pensemos en la voz y otros sonidos que habrían de hacer posible la ilusión de Nadar. En 1878, Thomas Alva Edison patentó su fonógrafo.<sup>12</sup> En 1892, la publicación moreliana *Euterpe* daba a conocer la siguiente noticia:

EL FONÓGRAFO. Un hábil mecánico y electricista exhibe actualmente en el Portal Matamoros, No. 3, el maravilloso invento de Edison.

Aun cuando se explique perfectamente (el) mecanismo del portentoso aparato y mucho hayan hablado los periódicos acerca de ese prodigio del fecundo inventor de la luz eléctrica que lleva su nombre, causa gran sorpresa y admiración conocer el fonógrafo, escucharlo y ver cómo recoge los sonidos para luego devolverlos. Muchas son las piezas literarias y musicales que trae el aparato de que hablamos. Aquí ha recogido algunas y entre estas figura una composición del Maestro Lic. Ramón Martínez Avilés, titulada “No quiero que te vayas”, acompañada al piano por su autor y cantada por sus hijos María y Francisco, letra del poeta Enrique Hernández.<sup>13</sup>

Tres años más tarde, el periódico *El Comercio de Morelia*, insertó una pequeña nota de la que puede deducirse que ya se habían presentado diversos aparatos sonoros en la ciudad:

FONOGRAFO EDISON: Tuvimos el gusto de oír uno de los aparatos perfeccionados, de que es dueño del Sr. Francisco Novoa, y podemos asegurar que es de los mejores que han venido á esta capital.

El Sr. Novoa trae su aparato por las calles y plazas de la ciudad, cobrando por la audición de una pieza tres centavos y á domicilio por una hora un peso.<sup>14</sup>

Para los habitantes de la capital de Michoacán de finales de siglo era conocido el uso de las imágenes no sólo como un objeto tangible en postales y fotografías personales, sino también como espectáculo público. Dos pequeñas notas aparecidas en la prensa de la época se refieren a exhibiciones de linterna mágica, con lo que entramos en el terreno de las imágenes móviles (Fig. 5):

TEATRO OCAMPO. Para la noche del 27 de mayo de 1894. Gran exhibición de cuadros ilusionistas. A las nueve en punto se presentará “LA PASION DE JESUCRISTO”, vistas de movimiento, cuadros religiosos. El total, es una colección de más de cien cuadros de los principales edificios y Ciudades del mundo.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> SÁNCHEZ, Angélica. “Historia del fonógrafo”, *Diffusion magazine*, 24 de marzo de 2015. Disponible en: <http://www.diffusionmagazine.com/index.php/biblioteca/categorias/historia/400-historia-del-fonografo>. [Acceso: 10 de abril de 2018].

<sup>13</sup> Hemeroteca Pública Mariano de Jesús Torres de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (HPMJT, en adelante). “El fonógrafo”, *Euterpe*, Morelia, Mich, 22 de junio de 1892, n. 9, p. 8.

<sup>14</sup> *El Comercio de Morelia*, 29 de marzo de 1895, p. 4.

<sup>15</sup> *El Comercio de Morelia*, 25 de mayo de 1894, p. 4. El anuncio se repite en la edición del 1 de junio.

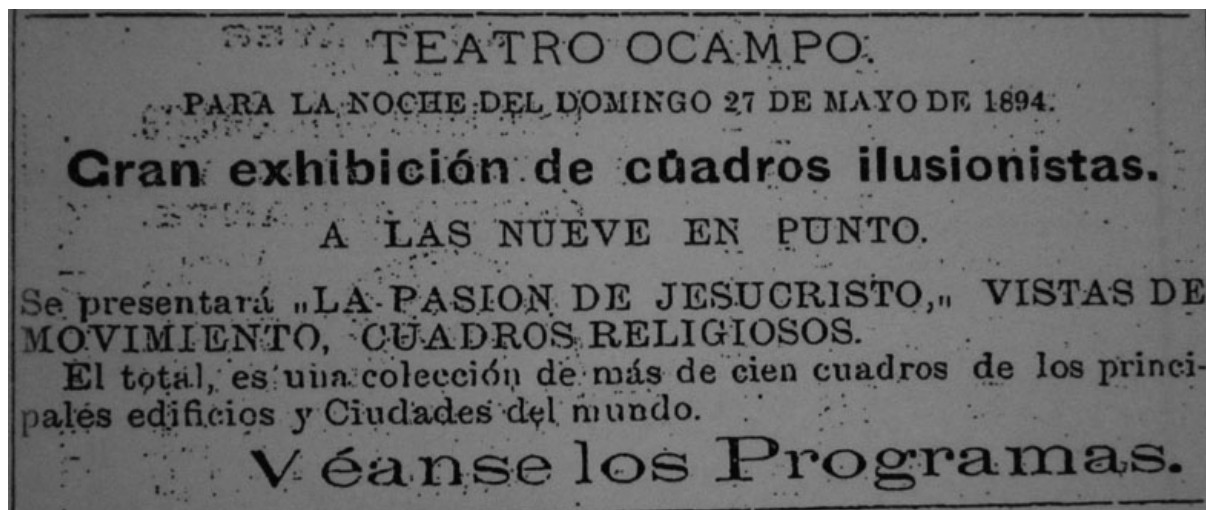


Fig. 5.- Anuncio publicitario anunciando la exhibición de cuadros ilusionistas. *El Comercio de Morelia*, México, 25 de mayo de 1894.

El mismo diario comenta unos días más adelante:

CUADROS ILUSIONISTAS. En el Teatro Ocampo se están exhibiendo los jueves y domingos, unas vistas disolventes que, por, lo bien arreglados de los aparatos que las producen, son dignas de verse.<sup>16</sup>

El kinetoscopio de Edison llegó a México poco después de su invención y las primeras exhibiciones se dieron en la calle de La Profesa de la capital de la República.<sup>17</sup> Desde luego, fue mostrado al presidente, a quien agradó el aparato. El kinetoscopio se popularizó rápidamente en muchas ciudades del país, con estrategias publicitarias como descuentos a los estudiantes para acrecentar la asistencia.<sup>18</sup> Los diarios de la época dan testimonio de las “vistas” que se incluían en los aparatos:

<sup>16</sup> *El Comercio de Morelia*, 1 de junio de 1894, p. 3.

<sup>17</sup> “Crónica General”, *El Partido Liberal*. México, tomo XIX, n. 2924, de 23 de enero de 1895, p. 2. La nota de referencia definía de esta manera al kinetoscopio “es un aparato parecido al Praxinoscopio de los niños, nada más que Edison ha conseguido poder tomar 2,400 impresiones fotográficas por segundo, y su secreto consiste principalmente en la manera de revelar una negativa de muchos metros de longitud. Las negativas pasan por el campo del antejo del aparato, con tal velocidad que producen en la retina la misma impresión que si se reprodujeran escenas fotografiadas”, y continuaba “El viernes por la noche, que fueron invitados algunos periodistas para ver las máquinas, se dispusieron dos escenas: una que representa unos hombres herrando un caballo, y otra el conocido baile de la Serpentina”.

<sup>18</sup> *The Two Republics*. México, vol. XL, n. 64, 15 de marzo de 1895, p. 3.

Una de las atracciones que ha atraído a multitudes de visitantes de las provincias es la curiosa invención de Edison, el kinetoscopio, en la calle Profesa. Durante la semana, el “dentista” ha estado extrayendo dientes con perfecta precisión; el “potro indómito”, mientras el jinete salta sobre él, se pone de pie, pateo y hace cabriolas como lo haría un caballo en el campo; el “pleito de café” es tan natural en todas sus partes que los espectadores creen que están siendo testigos de una verdadera riña; y luego la “pelea de gallos”, donde los gallos luchan y se matan entre sí como en el redil real. Tan natural es esto, que un rancharo, entusiasmado al ver el popular juego, ofreció apostar a cualquier hombre de la multitud veinte dólares sobre el gallo negro; y, curiosamente, el gallo negro ganó.<sup>19</sup>

Respecto a la ciudad de Morelia, encontramos una referencia a la experiencia de acudir al local en donde se explotaba comercialmente la invención de Edison, sólo que en su versión con sonido, el kinetófono:

ESPECTACULO DIVERTIDO. El kinetófono está siendo en Morelia objeto de grata diversión. Consiste dicho aparato en un medio de ver y oír a la vez, es decir, es la ampliación del fonógrafo, pues si en este se oye cuanto se habla, se canta ó se toca, en el kinetófono, además de oírse, se ven los objetos, no en quietud o inmóviles como sucede con los retratos y vistas, sino en acción, en movimiento.

Este movimiento no es forzado, sino tan natural como el de las personas reales y positivas (ilegible). Las piezas que se han ofrecido al público en noches anteriores son actos ó escenas de ópera ó zarzuela, de modo que el espectador hace cuenta de que asiste a una tanda, con sólo poner sus ojos y aplicar sus oídos al aparato.

Como estamos en el siglo de las luces, no hay que sorprendernos de ninguna novedad.<sup>20</sup>

Según avisos publicitarios, pronto los representantes de Edison vendían sus kinetoscopios y kinetófonos como artilugios de consumo masivo:

Thos. A. Agencia de Edison en México. Profesa número 6. Los últimos inventos eléctricos siempre en exposición. Única agencia en la República de México para exhibición y venta de Kinetoscopios y Kinetophonos. Precios e información a solicitud.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> One of the attractions which has drawn crowds of the visitors from the provinces, is that curious invention of Edison, the Kinetoscope, in Profesa street. During the week the “dentist” has been drawing teeth with perfect precision: the “untamed colt”, as the jockey jumps on him, rears and kicks and capers just as a *bronco* would in the field; the “row in a café” is so natural in all its parts that the spectators fancy they are witnessing a real brawl; and then the “pelea de gallos”, where roosters fight and kill each other just as in the real pit. So natural is this, that one rancharo, becoming enthusiastic at the sight of the popular game, offered to bet any man in the crowd twenty dollars on the black bird; and oddly enough the black bird won. *The Mexican Herald*. México, vol. I, n. 44, 14 de octubre de 1895, p. 8.

<sup>20</sup> HPMJT. *La Libertad*, Morelia, Mich, año 4, n. 9, 3 de marzo de 1896 p. 3.

<sup>21</sup> “Thos. A. Edison’s Agency in Mexico. Profesa number 6. The latest electrical inventions always on exhibition. Sole agency in the Republic of Mexico for exhibition and sale of Kintoscopes and Kinetophones. Prices and information on application”. *The Mexican Herald*. 20 de agosto de 1896, p. 8.

## Noticias de cinematógrafos

El 28 de diciembre de 1895, en París, los hermanos Lumière daban a conocer el cinematógrafo. En una de las primeras referencias hechas al invento en nuestro país, publicada en el diario *L'Écho du Mexique*, se habló de sus aplicaciones técnicas. En la capital michoacana, una descripción escrita por Antonio Ambroa se publicó unos días después de la referida líneas arriba, en *El Comercio de Morelia*:

La fotografía está por completo á la orden del día:

Después del maravilloso descubrimiento de Roentgen que permite fotografía á través de los cuerpos opacos, los huesos á través de la carne por ejemplo; he aquí otro nuevo descubrimiento, el *Cinematógrafo* que se expone en los subterráneos del Café de la Paix, en los grandes *boulevards*.

Hemos tenido la satisfacción de asistir á una de las interesantes sesiones y, ciertamente, no puede pedir más como progreso.

Se trata de la fotografía animada, la fotografía viviente pudiera decirse: allí hemos visto los retratos de un grupo de obreros trabajando la tierra; la llegada de un tren rápido á una de las estaciones de París, se ve á los empleados abrir la portezuela de los coches, bajar los viajeros y marcharse cada cual por su lado, con la misma realidad que si nos encontráramos en el andén de una estación de ferrocarril.

Pero lo que más ha llamado nuestra atención es la fotografía de la populosa rue de Lyon, con sus coches, tranvías y caminantes, todo en movimiento febril como en la vida real, hasta que llega un grande camión que cubre todo el objetivo y nos deja á oscuras con el sentimiento de ver terminado tan interesante espectáculo.

\* \*

Otro prodigioso descubrimiento es el de la fotografía en colores<sup>22</sup> expuesta en la Avenida de la Opera.

Allí hemos visto hermosas pruebas en papel, representando los cuadros y objetos de arte que se conservan en los museos de París.

Debemos notar particularmente la *Femme hydrogique* de Dow, de tal finura y delicadeza en colorido y tonalidad que, si no hubiéramos estado prevenidos, creeríamos tener el original ante nuestros ojos.

También es digna de mención la hermosa colección de camafeos, cuyas fotografías nos dan toda la ilusión de la más justa realidad.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> En una publicación de la época se informó que la fábrica Lumière colaboró con el físico Lippmann en el desarrollo de la fotografía isocromática. “La fotografía en colores.”, *Boletín de la Sociedad Sánchez Oropesa*. Orizaba, Veracruz, tomo VI, n. 4, 15 de abril de 1894, pp. 94-96.

<sup>23</sup> AMBROA, Antonio. “Crónica Parisien”, *El Comercio de Morelia*, Morelia, Michoacán, 20 de marzo de 1896, p. 1. Ambroa escribía para *El Comercio de Morelia* una columna regular, desde París, con el título de “Crónica Parisien”.

Muchos de los historiadores del cine, sobre todo de los orígenes, han detallado aquellas primeras funciones de los hermanos Lumière en diciembre de 1895 y narran la manera en que los asistentes reaccionaron ante el tren llegando a la estación, el derribamiento de un muro, etc. Ambroa elabora esta crónica para una publicación de una ciudad del interior de la República mexicana sin que el público lector haya tenido la menor referencia de lo descrito. A la distancia es posible valorar el testimonio de primera mano en nuestro país, aunque en aquel tiempo y con las circunstancias de la época, pudo haber pasado como una nota curiosa más, que exponía los desarrollos técnicos del llamado “Siglo de las luces”.

Los enviados de la casa Lumière, Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard, llegaron a México en julio de 1896 y el 6 de agosto realizaron una presentación especial para el presidente Díaz, su familia y sus ministros en el Castillo de Chapultepec. Días después, el cinematógrafo se presentó al público capitalino en una función a la que se invitó a diversos periodistas.<sup>24</sup> La exhibición pública en la capital mexicana tuvo gran aceptación y la sociedad incorporó al cinematógrafo a sus opciones de divertimento, a la par que el teatro, el circo, la zarzuela y las corridas de toros. Las funciones siguieron por todo septiembre y los enviados franceses consideraron la posibilidad de hacer una gira por diversas ciudades de México.<sup>25</sup> Con ello se inició la popularización del invento en nuestro país, siendo Guadalajara una de las primeras ciudades en exhibirlo, en el Liceo para Varones.<sup>26</sup>

Los primeros estudios sobre el cine en Morelia, como los de José Alfredo Uribe Salas<sup>27</sup> y María Teresa Cortés Zavala, consignan la llegada del cinematógrafo a la ciudad en agosto de 1898, de la mano del exhibidor itinerante Carlos Mongrand. Sin embargo, estudios más recientes como el de Tania Celina Ruiz Ojeda han establecido una visión distinta sobre este hecho, destacando que desde muchos meses antes ya se conocía el invento en la ciudad.<sup>28</sup> El 10 de mayo de 1897, el H. Ayuntamiento autorizó a los señores

<sup>24</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, México, 1 de agosto de 1896 (la invitación está fechada el 29 de julio), p. 2; *El Partido Liberal*, México, 1 de agosto de 1896, p. 2; *Diario del Hogar*, México, 1 de agosto de 1896, p. 3.

<sup>25</sup> *The Mexican Herald*, México, vol. III, n. 213, 30 de septiembre de 1896, p. 7.

<sup>26</sup> VAIDOVITS, Guillermo. *El cine mudo en Guadalajara*. México: Universidad de Guadalajara, 1989, p. 23.

<sup>27</sup> URIBE SALAS, José Alfredo. “Los efectos de la reforma liberal”. En: *MORELIA/Los pasos a la modernidad*. México: Instituto de Investigaciones Históricas de la UMSNH, 1993, p. 11.

<sup>28</sup> RUIZ Ojeda, Tania Celina. *La llegada del cinematógrafo y el surgimiento, evolución y desaparición de la primera sala cinematográfica en la ciudad de Morelia, 1896-1914*. Tesis de maestría. Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2007.

Carlos Ortiz y F. R. Carcabón a que exhibieran del 18 de abril al 9 de mayo de ese año,<sup>29</sup> en los bajos del Hotel de Michoacán,<sup>30</sup> “un aparato eléctrico conocido con el nombre de *Cinematógrafo*” (Fig. 6). No se ha encontrado qué vistas fueron proyectadas, pero por la redacción del oficio de autorización se infiere que las proyecciones se llevaron a cabo.

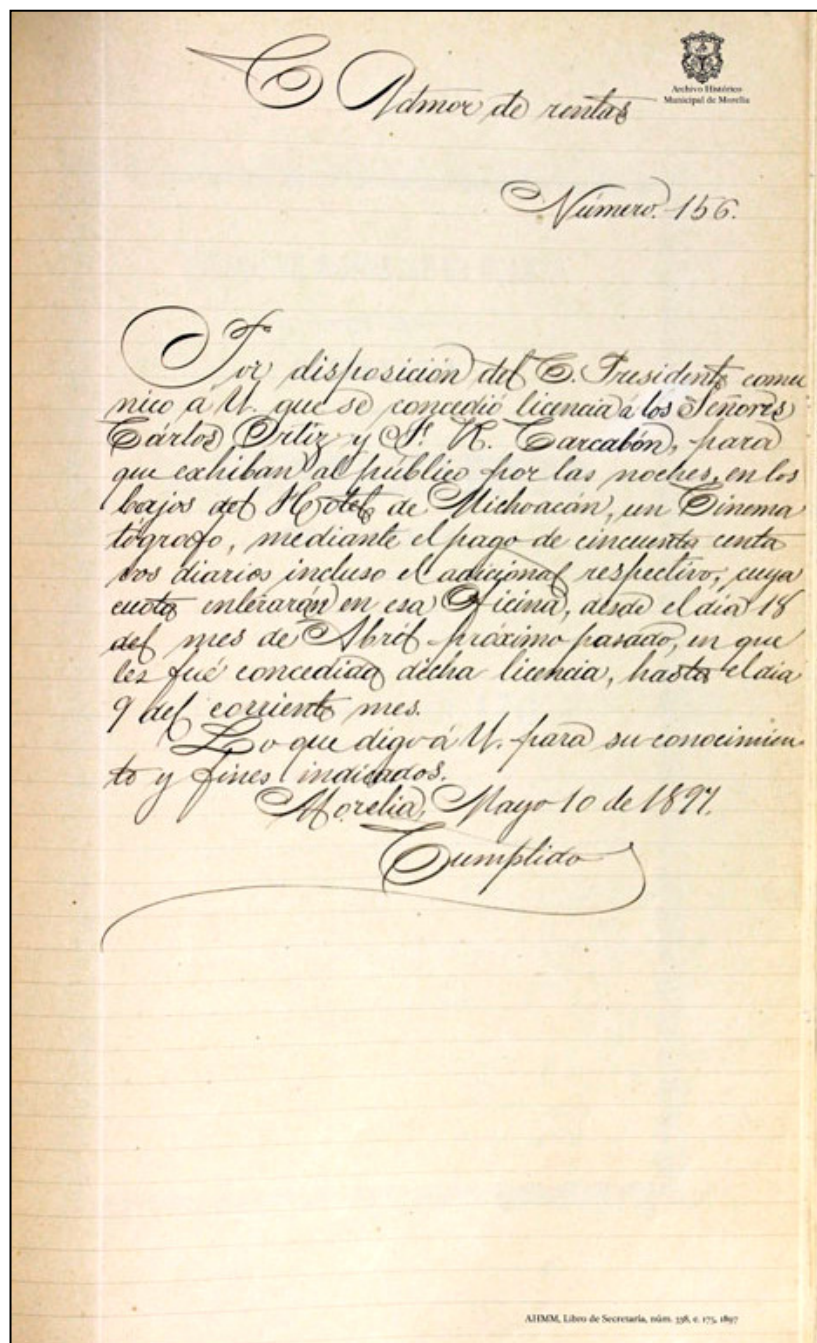


Fig 6.- Resolución administrativa por la que se autoriza la primera exhibición de cinematógrafo en Morelia. Fuente: Archivo Histórico Municipal de Morelia.

<sup>29</sup> AHMM. Secretaría del Ayuntamiento. Libro 338, Tomo 5 (18896-1897), expediente 175.

<sup>30</sup> El Hotel de Michoacán tenía su domicilio en la 1ª. Calle Nacional número 14 (actualmente Av. Madero No. 83).

Como ha quedado dicho párrafos arriba, la historiografía sobre el cine en Morelia ha establecido que el cinematógrafo arribó a la capital del estado en agosto de 1898, según se desprende de la crónica que publicó el periódico *El Centinela*,<sup>31</sup> atribuyéndole el acontecimiento a Carlos Mongrand; sin embargo, esta aseveración contradice el hecho de que, durante el periodo del 31 de julio al 4 de septiembre de 1898, el Teatro Ocampo albergó un cinematógrafo por iniciativa de Eduardo (o Édouard) Hervet, quien tuvo que aportar la cantidad de \$150.00 para la instalación de las butacas.<sup>32</sup> Los programas integrados al expediente consignan las películas proyectadas, entre las que se cuentan: *El presidente de la república mejicana, general Porfirio Díaz y sus ministros; Bañada de caballos en el portal de La Viga y La campana de la independencia*, entre otras. Como dato adicional, los programas anuncian que la función iniciaba con una pieza orquestada. (Fig. 7 y 8) *El Centinela*, en sus ediciones de agosto y septiembre, dio seguimiento a este evento, ponderando positivamente la respuesta del público y al aparato en sí. Se hizo notar un incomprensible faltante de butacas, lo que explica la intervención del Ayuntamiento para autorizar el evento. De cualquier modo, el cronista comentó: “Nadie debe dejar de ir a admirar ese prodigioso aparato, el mejor sin duda alguna de cuantos han venido a esta ciudad”.<sup>33</sup>

El mismo empresario regresaría a Morelia un año más tarde, también presentándose en el Teatro Ocampo. Las funciones iniciaron el día 18 de junio y el último programa incluido en el expediente corresponde al 29 de ese mes.<sup>34</sup> Entre las vistas proyectadas destacan *Charro amansando un potro, Serpentina iluminada* (coloreada), *Asesinato del Duque de Guise, Fausto, aparición de Mefistófeles, Barbería moderna, Demolición de una pared* y un programa sin fecha anuncia *La vida y pasión de Nuestro Señor Jesucristo*.<sup>35</sup> (Fig. 9 y 10)


<sup>31</sup> CORTÉS ZAVALA, Ma. Teresa. “Ante el ojo de la cámara, Cultura y recreación cinematográfica en Michoacán”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, n. 11, Morelia, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1990, pp. 67-68.

<sup>32</sup> AHMM, Libro de la Secretaría del Ayuntamiento, libro 341, 1897-1898, exp. 24, ramo diversiones públicas.

<sup>33</sup> *El Centinela*, tomo 6, n. 7, 28 de agosto de 1898, p. 3.

<sup>34</sup> AHMM. Libro de Secretaría del Ayuntamiento, 1898-1899, n. 346, tomo 2, ramo: diversiones públicas, exp. 22.

<sup>35</sup> Durante los primeros años del cinematógrafo se realizaron varias versiones de esta referencia bíblica. Juan Felipe Leal señala por lo menos 5 versiones. Es probable que la que proyectó Hervet en Morelia haya sido la de George Hatot (1897-1898), pues, aunque hay diferencia en cuanto al número de cuadros, la de este cineasta incluye el cuadro 1 “*La adoración de los magos*”, que consigna el programa publicitario en poder del AHMM *Cartelera del cine en México*, México, Juan Pablos, segunda edición, 2007, p. 63.

  
 Archivo Histórico  
 Municipal de Morelia

# TEATRO OCAMPO.

## Cinematógrafo "LUMIERE"

**DOMINGO 14 DE AGOSTO.**

**DOS FUNCIONES.—TARDE Y NOCHE.**

---

**POR LA TARDE A LAS 4<sup>3</sup>/<sub>4</sub>**

DEDICADA A LOS NIÑOS.

PRIMERA PARTE.

Clowns recibiendo sombreros con los pies.  
 Puerta del Sol en Madrid.  
 Pleito de Niños.  
 Payasos ingleses dándose de bastonazos.  
 El león Brutus.  
 Entrada de una boda á la Iglesia.  
 Salida de la misma boda.  
 Bañada de caballos (Méjico.)  
 Carnaval en Venecia.  
 Batalla de nieve en Francia.

SEGUNDA PARTE.

Tribulaciones de una portera.  
 El prestidigitador.  
 Demolición de una pared.  
 Recepción de Mr. Faure por el Czar.  
 Jugadores de baraja regados.  
 La Tarantela (Danza Italiana.)  
 Dragones alemanes brincando obstáculos.  
 El Ciclista incomparable.  
 Llegada de Mazzautini á la plaza.  
 Gran Corrida de toros en Madrid.

TERCERA PARTE.

El hombre perro.  
 El acorazado "Magenta"  
 Niños pescando en la playa.  
 Artillería Suiza disparando cañonazos.  
 La Canebiere, Calle principal de Marsella.  
 Regatas en Milan (Italia.)  
 Desfile de Policemen en Chicago.  
 Pelea de mugeres interrumpida por un perro.  
 Palomas de la plaza San Marcos en Venecia.  
 Asesinato de Robespierre. (histórico.)

**POR LA NOCHE A LAS 8<sup>3</sup>/<sub>4</sub>**

PRIMERA PARTE.

Escena en casa de un anticuario.  
 El sombrero á transformaciones.  
 Nerón ensayando venenos  
 Clowns lanzándose sombreros.  
 Maniobras de cazadores Alpines.  
 Merienda de niños.  
 Aparición de Mefistófeles.  
 Metamorfosis de Fausto. (Opera.)  
 Carnaval en Niza al crepúsculo.  
 Baile en honor de Mr. Faure.

SEGUNDA PARTE.

Baños de Diana en Milán (Italia)  
 Ingleses de viaje, la llegada.  
 Muerte del general Kleber en Egipto.  
 Señoritas acróbatas parisienses.  
 Los tigres de la India.  
 Maniobras de artillería Española.  
 Baile de niños.  
 El cochero dormido.  
 Dragones alemanes atravesando un río.  
 El General Diaz y sus ministros.

TERCERA PARTE.

Llegada de un tren á la estación.  
 El puro inhallable.  
 Asesinato del Duque de Guise.  
 Danza de tropas españolas  
 Jerusalem tomado de un tren.  
 Duelo á espada.  
 El falso mendigo.  
 Guardia inglesa saliendo de palacio.  
 Negros bañándose.  
 Gran corrida de toros en Tacubaya.

---

**PRECIOS POR CADA FUNCION.**

Palcos 1 <sup>er</sup> y Plateas con 6 entradas...\$3. 00.	Palcos segundos.....0. 25.
Lunetas.....0. 50.	Galerías en general.....0. 12.

NOTAS.—La venta de boletos estará abierta desde las tres en adelante en la contaduría del teatro.—No se admite dinero en las puertas.—No se suspende la función por mal tiempo.


Morelia.—Tip. de Arango Hnos.


AHMM, Libro de Secretaría, núm. 341, e. 24, 1898

Fig. 7.- Programa de las función de cinematógrafo por Eduardo Hervert, 1898. Fuente: AHMM

576

# TEATRO OCAMPO.



  
 EL VERDADERO  
**Cinematógrafo "LUMIERE"**  
 BRILLANTE FUNCION

---

**Jueves 11 de Agosto**  
 A LAS OCHO Y TRES CUARTOS EN PUNTO.

---

## PROGRAMA.

Obertura por la Orquesta.

PRIMERA PARTE.

<ol style="list-style-type: none"> <li>1 Panorama de Jerusalem tomado desde un tren andando.</li> <li>2 Charro mejicano domando un potro en Guadalajara.</li> <li>3 Regatas en Milan (Italia.)</li> <li>4 Niños jugando con gatitos y perritos.</li> <li>5 Ingleses de viaje, la llegada.</li> <li>6 Cazadores Alpinos al asalto de un fortin.</li> <li>7 Pelea de mujeres interrumpida por un perro.</li> <li>8 De vuelta de una partida de campo.</li> <li>9 Escenas en un corral.</li> <li>10 El Presidente D. Porfirio Diaz, despidiéndose de sus ministros en el Castillo de Chapultepec.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>16 Clowns lanzándose sombreros con las manos.</li> <li>17 Entrada de una boda á la Iglesia.</li> <li>18 Salida de la misma boda.</li> <li>19 Merienda de niños.</li> <li>20 Danza de tropas españolas en el campamento.</li> </ol>
---	---

TERCERA PARTE.

<p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>11 Señoritas acróbatas parisienses.</li> <li>12 Los tigres de Bengala.</li> <li>13 El acorazado francés "Magenta" tomado de un barquito.</li> <li>14 Artillería española puesta en batería.</li> <li>15 Plaza Massena en Niza.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>21 Baile en honor del Presidente de la República francesa.</li> <li>22 El falso mendigo.</li> <li>23 Desfile de Policemen en Chicago.</li> <li>24 Payasos ingleses dándose de bastonazos.</li> <li>25 Baile de niños.</li> <li>26 El hombre perro.</li> <li>27 Tratado de Campo-Formio por Bonaparte.</li> <li>28 El prestidigitador.</li> <li>29 Panorama de Venecia tomado desde un barquito.</li> <li>30 Gran corrida de toros dada en Tacubaya por el Boto.</li> </ol>
--	---

---

### PRECIOS POR TODA LA FUNCION.


Palcos 1 <sup>os</sup> y Plateas con 6 entradas....\$3. 00.	Palcos segundos.....0. 25.
Lunetas.....0. 50.	Galerías en general.....0. 12.

NOTAS.—La venta de boletos estará abierta desde las tres en adelante en la contaduría del teatro.—No se admite dinero en las puertas.—No se suspende la función por mal tiempo.  
 OTRA.—Para mayor comodidad del público, la Empresa ha puesto sillas en palcos primeros y plateas.

Morelia.—Tip. de Arango Hnos.

AHMM, Libro de Secretaría, núm. 341, c. 24, 1898

Fig. 7.- Programa de las función de cinematógrafo por Eduardo Hervert, 1898. Fuente: AHMM

**TEATRO OCAMPO**  Archivo Histórico Municipal de Morelia

## Cinematógrafo Lumiere.

Este aparato es el mejor que hay en la República, el que trae el mayor número de vistas.  
Ha dejado enteramente complacido al público de todas las ciudades en donde se ha exhibido.  
Recomendamos, particularmente a las familias, este espectáculo por ser estrictamente MORAL y muy divertido.  
Esta Empresa es la misma que trabajó el año anterior en el teatro "Ocampo" de esta ciudad haciendo el deleite de este ilustrado público.  
Tenemos para esta temporada una gran colección de vistas primorosas y completamente desconocidas.

# Jueves 22

de Junio á las ocho y media en punto.

### PROGRAMA.

PRIMERA PARTE.

- 1 Sinfonía por la orquesta.
- 1 El Gobernador de Australia llegando á una reunión.
- 2 Pierrot y la mosca.
- 3 Artillería española, ejercicios de cañón.
- 4 Disputa en un Café.
- 5 Danza de los Mayas en Yucatán.
- 6 Pleito de niños.
- 7 Broma á un hombre dormido, la cachimba de papel.
- 8 El equilibrista chino.
- 9 Los enfermos yendo á la gruta de Ntra. Señora de Lourdes.
- 10 El palinador grotesco.
- 11 Puerta del Sol en Madrid,
- 12 El Jarabe tapatio.

SEGUNDA PARTE.

- 13 El melomano.
- 14 Danza tirolesa.
- 15 Pierrot sorprendido por Arlequín.
- 16 Muerte del general Kleber en Egipto.
- 17 Broma entre soldados, el cuartillo de agua.
- 18 El Rey y la Reina de Italia.
- 19 Clowns, saltos peligrosos.
- 20 Demolición de una pared.
- 21 Tocinería instantánea.
- 22 Baile de niños.
- 23 El prestidigitador y el conejo.
- 24 Visjero y ladrones.

TERCERA PARTE.


- 25 Ingleses,—vueltas sobre la cabeza.
- 26 Ballet del "Carnaval de Venecia."
- 27 Un entierro al Cairo.
- 28 Carreras en sacos.
- 29 Presentación de la Cadrilla.
- 30 Capadores.
- 31 Picadores.
- 32 Banderilleros.
- 33 Estocada.
- 34 Muerte del toro.
- 35 Retirada de la cuadrilla y presentación de un nuevo toro.
- 36 La Serpentina iluminada.

PRECIOS POR TODA LA FUNCION.

Palcos primeros y plateas con seis entradas.....	\$ 2. 50.
Luneta.....	0. 40.
Palcos segundos.....	0. 20.
Galería en general.....	0. 10.

**NOTA.**—Recordamos á las familias que pueden sin temor asistir á todas las exhibiciones, pues no tenemos en nuestro inmenso repertorio, una sola vista que no sea absolutamente moral.

Por la Empresa, E. HERVET.  
AHMM, Libro de Secretaría, núm. 346, e. 21, 1899

**TEATRO OCAMPO.**  Archivo Histórico Municipal de Morelia

## Cinematógrafo Lumiere.

GRAN NOVEDAD! GRAN ACONTECIMIENTO!

### LA VIDA Y PASION DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO.

*Noticia explicativa sobre las vistas que presentaremos al ilustrado público de esta Ciudad.*

**1º cuadro.—Adoración de los Magos**

En el interior del pueble, la Virgen vea cerca del Niño Jesús. Un establo viene, anuncia á José que precede á los Reyes, conducidos por la Estrella, cerca del recién nacido. Entrada de los Reyes Magos, que vienen á presentarse delante del pueble, y depositar á los pies del Niño Dios, los regalos y homenajes que han traído consigo.

**2º cuadro.—La Huida á Egipto.**

José conduciendo en el desierto el asno que lleva á la Virgen y al Niño Jesús, se para al pie de la Estrella para poner la noche. Después de haber instalado á la Virgen, se encamina en su casa y se duerme. Los soldados romanos se precipitan para apoderarse de la Virgen, pero apareciendo José, embalsamado de una Divinidad, cura de milagros á los que temen morir que José, despreciando su vida delante de ellos, para proteger á la Virgen y á su Divina carga.

**3º cuadro.—Llegada á Jerusalem.**

Una calle de Jerusalem: á la izquierda el Palacio de Herodes. Llegada de Jesús montado sobre un asno. El pueblo agita ramos de Olivo sobre su paso, mientras que los Apóstoles tiran telas bajo los pies de su cabalgadura. Herodes en un ademán de cólera, deja resallar los colos que sitúan, á la vista del tránsito de Jesús. Pide á Judas le entregue al Cristo, que huirá á la muchedumbre atrozmente.

**4º cuadro.—Traición de Judas**

Interior del Palacio de Herodes. Entrada de Herodes que manda á Judas á su pretorio. Este se compromete á entregar al Cristo á Herodes, quien le entrega por precio de su traición, una capta de dinero. Salida de Judas, bajo el último juramento de cumplir su temeroso propósito.

**5º cuadro.—Resurrección de Lázaro**

Están llevando sobre una camilla el cadáver de Lázaro. Su mujer, en llanto lo suplicando al Cristo le devuelve á su esposa. Jesús se adelanta cerca del cadáver, y pronuncia estas palabras: "Lázaro, levántate." El cadáver se anima y el muerto resucita, curado de una muchedumbre entera por este milagro, y que se postura á los pies de aquel que acaba de realizarlo.

**6º cuadro.—La Cena**

Los Apóstoles están reunidos al rededor de la mesa; de repente aparece el Cristo, ante la parte el pan y sirve vino, diciendo: "Coman, beban; este es mi cuerpo, este es mi sangre." Judas, puesto á la derecha, le da un beso en un beso, que hace pronunciar á Jesús estas palabras: "Oh, hermano mío, ¿hay entre nosotros uno que me traiciona?" Movimiento de sorpresa á indignación de todos los Apóstoles, que protestan de su fidelidad, mientras que una de ellas, puesto á la izquierda de Jesús, le besa al mismo tiempo que Judas se aparta de él.

**7º cuadro.—Pasión de Jesús**

Jesús, rodeado de José, de la Virgen y de María Magdalena, desfilan en la escena. Jesús, al lado de la cruz de Herodes, que acompaña Judas. Este último designa á Herodes el que lo ha vendido. Vienen los soldados, se presentan de Jesús y lo encadenan.

**8º cuadro.—La Flagelación.**

Llevan á Herodes al Cristo, acompañado de José y de Magdalena. Jesús es traído á una columna en el centro del pretorio; entonces, por orden de Herodes, un soldado golpea al Cristo, porque éste se niega á contestar al que le interroga. La Virgen y la Magdalena lloran la pena de Jesús, mientras que José implora en vano la piedad de Herodes.

**9º cuadro.—El Coronamiento de Espinas**

Un soldado por orden de Herodes, pone sobre la frente del Cristo una corona de espinas, entre dos soldados tocan la Cruz, y obligan á Jesús á llevarla. Hasta el lugar donde debe ser coronado.

**10º cuadro.—La puesta en Cruz.**

Al principio de este cuadro, los soldados están ocupados en poner en Cruz á dos ladrones, mandando á ser crucificados á los lados de Jesús. Llega el Cristo cargado de su Cruz, se le ponen sus vestidos y se le pone en la Cruz.

**11º cuadro.—El Calvario.**

Jesús crucificado entre los dos ladrones. El de la derecha se une á los soldados que insultan al Cristo, rogándole que se libere á sí mismo. El de la izquierda, el buen ladrón, al que se llama San Pedro, Jesús sus ruegos rogándole de su piedad y su fe. Muerte del Cristo, que un soldado presenta al Cristo una esponja empapada de vinagre. Muerte del Cristo, que repite después de una última mirada al cielo.

**12º cuadro.—La puesta en la Tumba.**

Jesús es descendido de la cruz por los soldados, embalsamado y depositado en el Sepulcro, donde los soldados guardan la puerta, sobre la cual vienen á presentarse la Virgen y María Magdalena.

**13º cuadro.—La Resurrección.**

Los soldados están reunidos al rededor de la Tumba. Un Jefe Romano les recuerda que sepa del cuerpo de Jesús. Los soldados se duermen al lado de la puerta que cubren el Sepulcro. Jesús resucita, levanta la piedra y aparece á los ojos de María Magdalena, que estaba cerca de la tumba.

**14º cuadro.—El Santo Sepulcro.**

Á la derecha, rememora al espectador á un nuevo época.

**15º cuadro.—Parorama de Jerusalem**

Tomado desde el tren en el momento de salir de la Estación de la Ciudad Santa. Empieza á salir el tren con lentitud, y gradualmente se va mostrando la hermosa Santa Ciudad, que acaba cerca de la tumba.

**NOTA.**—Estas vistas son de gran mérito artístico. Recomendamos á las familias este espectáculo único.

AHMM, Libro de Secretaría, núm. 346, e. 21, 1899

Fig. 9 y 10.- Programas de las funciones de cinematógrafo por Eduardo Hervet, 1899. Fuente: AHMM.

Otras iniciativas que exploraron el cinematógrafo como espectáculo fueron las de A. Biyet (representado por el agente de espectáculos Antonio Ríos Valadés), quien trabajó en el Teatro Ocampo en abril de 1899.<sup>36</sup> Poco antes, el 21 de febrero de 1899, Agustín Blanco, en representación de Eugenio Brent, solicitó el recinto para presentar un cinematógrafo, pero obtuvo una respuesta negativa pues se adujo que el espacio estaba en reparación; la misma solicitud se presentó en abril y obtuvo el mismo efecto. Sin embargo, la autoridad municipal autorizó otro evento en la fecha solicitada por Brent y también un espectáculo al día siguiente de la segunda solicitud. En la primera, el expediente incluye una respuesta de la comisión del ramo diciendo que no hay objeción para otorgar el permiso, pero también una indicación del gobernador del estado que no procede, pues se va a reparar el teatro. Da la impresión de que en esa negativa hubo algún tipo de motivación política contra Eugenio Brent. Sin que esto se haya podido comprobar, vale la pena mencionar que años antes el francés había enjuiciado a un señor Santiago Murray,<sup>37</sup> de origen canadiense, que era asiduo invitado a las fiestas del gobernador Mercado. Debido a esas negativas, en octubre de 1898, Brent había tenido que dar funciones de cinematógrafo, bajo el nombre de “Ciclo-cosmorama”, en otro sitio: la casa en el número 38 del Portal Hidalgo.

### **Carlos Mongrand**

El francés Charles Mongrand recorrió el centro y norte del país y se hizo muy popular, con su nombre traducido al español, en las ciudades que visitó con su proyector. Se sabe que llegó a México a finales de 1896<sup>38</sup> comandando una compañía

<sup>36</sup> AHMM. Libro de Secretaría del Ayuntamiento, n. 346, ramo: diversiones públicas, exp. 19.

<sup>37</sup> AHSTJEM. Juzgado 2º. Penal de Morelia, expediente 147, de 7 de junio de 1895. Brent acusó a Murray de calumnia, pues éste lo había acusado de robo; habiéndose demostrado la inocencia de Brent, interpuso la demanda.

<sup>38</sup> DE LOS REYES, Aurelio. “Inicios del cine en México”. En: *Medio siglo de cine en México (1896-1947)*, México: Trillas, 1987, p. 14. El 25 de octubre de 1896 el diario *El Monitor Republicano*, p. 4, en una nota titulada “Servicios del interior”, da cuenta de los pasajeros que llegaron a Veracruz en el vapor americano “Vigilancia”, entre los que se encuentra un señor “Chas. Mongrand”. Aunque puede ser una coincidencia en el apellido, también puede ser que se haya registrado con su nombre en francés y sea, en efecto, el que fuera empresario cinematográfico.



Fig. 11.- Programas de las funciones de "Misterios y Novedades", de Carlos Mongrand, 1896. Fuente: Archivo Histórico Municipal de Morelia.

de ilusionismo denominada "Misterios y Novedades" y también que visitó la ciudad de Morelia entre el 13 de octubre y el 5 de noviembre de 1896 con el citado espectáculo, en el Teatro Ocampo, anunciándose como empresa "Florence y Mongrand".<sup>39</sup> (Fig. 11) Para septiembre de 1897, al parecer, aún se dedicaba a los actos de ilusionismo.<sup>40</sup> Aunque líneas arriba ha quedado asentado que no fue él quien ofreció las funciones de cinematógrafo de agosto de 1898, el francés sí estuvo en múltiples ocasiones en Morelia. Se han encontrado referencias de las de septiembre y diciembre de 1902,<sup>41</sup> agosto de 1903, junio-julio y diciembre de 1904.<sup>42</sup>

El 4 de febrero de 1906 en el periódico *El Popular* aparece la siguiente noticia:

<sup>39</sup> AHMM. Libro de Secretaría del Ayuntamiento, Libro 334, exp. 9, 1896.

<sup>40</sup> *Flor de lis*, de Guadalajara, publica una nota el 15 de septiembre de 1896 (p. 10), ponderando de mala manera el espectáculo de ilusionismo atribuido a un artista de apellido Mongrand. *Diario del Hogar*, 23 de septiembre de 1897, p. 3. La nota solamente da referencias de sus actos de ilusionismo y no a su labor como exhibicionista de cine.

<sup>41</sup> En una de las funciones de esta temporada, Mongrand cede el total de la entrada para la construcción del monumento al "cura de Carácuaro". *El Diario del Hogar*, 20 de noviembre de 1902, p. 3.

<sup>42</sup> Sobre esta extensa temporada en el Teatro Ocampo, aparecen dos notas en *El Economista Mexicano* (Del 25 de junio y 4 de julio, p. 3 –en ambas ediciones–) ponderando el éxito del empresario y expresando calificativos excepcionales para la cinta *Viaje a la luna* de Georges Méliès. También de Méliès, Mongrand exhibe en Morelia *Un viaje a través del imposible*, en colores. HNDM. *El Economista Mexicano*, 27 de diciembre de 1904, p. 3. NOTA: aunque la referencia de la Hemeroteca Nacional Digital de México indica que es *El Economista Mexicano*, la imagen que presenta dice *Diario del Hogar*.

Mucha pena nos causa saber y tener que comunicar a nuestros lectores que nuestro buen amigo el Sr. Don Carlos Mongrand, el conocido y caballeroso Empresario de Cinematógrafo, se retira del negocio de empresario de ese espectáculo, para atender cuidadosamente á su ya quebrantada salud y al efecto sabemos que se propone traspasar su negociación vendiendo su soberbio aparato, así como su espléndida colección de vistas...<sup>43</sup>

En febrero un anuncio ofrece el traspaso.<sup>44</sup> Al cabo de unas semanas, Mongrand traspasa su negocio a E. Relinger,<sup>45</sup> quien se compromete a denominar a la empresa como “Carlos Mongrand sucesores”.<sup>46</sup> En julio de ese año, el francés se encuentra en Nueva York, de donde se embarcaría a Francia.<sup>47</sup> De acuerdo con algunos autores, regresó a Guadalajara en 1907, en donde tal vez haya fallecido.<sup>48</sup>

### Inicios de los hermanos Alva

Durante 1901, varias empresas tomaron la plaza de Morelia ofreciendo funciones de cinematógrafo, del que el público ya tenía amplias referencias. Fue el caso de las empresas Lamare, de Alonso Medina, y de la compañía de los hermanos Becerril, que utilizaban un aparato Lumière.<sup>49</sup> La prensa relata que durante otra estancia, en 1903,

<sup>43</sup> *El Popular*, México, 4 de febrero de 1906, p. 4.

<sup>44</sup> *El Imparcial*, México, 5 de febrero de 1906, p. 5 (el anuncio es enviado desde Monterrey). Más adelante aparece básicamente el mismo aviso en una edición posterior del diario, el 5 de abril de 1906, p. 6 (la inserción es enviada desde Guadalajara).

<sup>45</sup> *El Popular*, 21 de junio de 1906, p. 3. La nota dice “Desde Torreón hemos tenido el gusto de recibir una carta que nos dirige nuestro fino amigo el señor D. Carlos Mongrand, empresario que desde hace muchos años explota con magníficos resultados su Cinematógrafo y vistas de calidad magnífica y que recibe continuamente de París novedades en estas últimas. En dicha carta nos manifiesta el Sr. Mongrand que próximamente seguirá explotando con el nombre de Empresa Carlos Mongrand Sucesores, el Sr. E. Relinger, el espectáculo antes mencionado. El Dr. Mongrand se ha visto precisado á retirarse de su negocio para atender á su quebrantada salud”.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *El Popular*, 16 de julio de 1906, p. 2. La nota de referencia dice “Nuestro sincero y buen amigo el Sr. Don Carlos Mongrand, se ha servido dirigirnos desde Nueva York y con fecha 9 del actual una tarjeta postal en la que nos dá aviso de su llegada á aquella hermosa ciudad norteamericana, y puerto de mar en donde se embarcará en breve rumbo á su patria, según hemos informado a nuestros lectores”.

<sup>48</sup> DE LOS REYES, Aurelio. “Los primeros cineastas mexicanos”. En: *Historia del cine mexicano*. México: SEP, 1986, p. 20; GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve historia del cine mexicano*. México: CONACULTA-IMCINE, 1988, p. 22; CUIK, Perla. “Carlos Mongrand”. En: *Diccionario de directores del cine mexicano*, México: CONACULTA, 2000, p. 418.

<sup>49</sup> CORTÉS ZAVALA, Teresa. *op. cit.*, p. 68.

la compañía Becerril exhibió la vista *Las aventuras de Robinson*, en una versión iluminada (coloreada) y con “efectos sonoros” (es de suponer que en vivo).<sup>50</sup>

En la Morelia de entre siglos vivía la industriosa familia Alva, dedicada a diversas actividades como la fabricación de bicicletas, camas y colchones.<sup>51</sup> Sus miembros eran referentes obligados en las notas de sociedad, invariablemente vinculados con actos de gobierno oficiales y extraoficiales. Los periódicos nos permiten establecer que para 1907, la compañía formada por la familia Alva ya tenía un trecho recorrido en la naciente industria de las imágenes en movimiento. Los Alva conocieron el cinematógrafo y rápidamente se hicieron de un proyector/cámara con el que empezaron a ofrecer funciones de cine, logrando convertirse, con el tiempo, en los representantes o distribuidores de las productoras francesas Pathé<sup>52</sup> y Gaumont.<sup>53</sup>

Diversos autores que han explorado los primeros años del cine en México aseguran que los hermanos Alva (Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos) junto con su tío Ramón (y más tarde con otro tío, José) se iniciaron en la proyección cinematográfica en Morelia en 1905<sup>54</sup> y para 1906 la prensa da testimonio de su actividad como exhibidores, anunciando el inicio de una temporada en el Teatro Morelos, con películas francesas y norteamericanas.<sup>55</sup>

Para estas funciones la asistencia fue muy copiosa y el público aplaudió algunas de las vistas proyectadas, entre las que se encontraban *Los efectos de la borrachera*<sup>56</sup> y *La ley del*

---

<sup>50</sup> *Ibid.* Es probable que se trate de la película de Méliès de ese mismo año. IMDB consigna que se trata de un corto de un minuto, sin embargo, en otra sección de la misma página, Marco Busato sostiene que en 2012 se encontró una copia coloreada de poco más de 12 minutos. Disponible en: [https://www.imdb.com/title/tt0225132/?ref=fn\\_tt\\_tt\\_69](https://www.imdb.com/title/tt0225132/?ref=fn_tt_tt_69). [Acceso: 20 de abril de 2018].

<sup>51</sup> *Ibid.*. Para ahondar en el conocimiento de los hermanos Alva, véase RUIZ OJEDA, *op. cit.*

<sup>52</sup> RUIZ Ojeda, Tania Celina. “Origen de una empresa cinematográfica en Michoacán”. En: *Creadores de utopías*, vol. II, México: Centro de documentación e Investigación de las Artes de la Secretaría de Cultura de Michoacán, 2008, p. 17.

<sup>53</sup> CUIK, Perla. *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*. México, CONACULTA-Cineteca Nacional, 1ª. Edición, 2000, p. 41.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> “Por el Ocampo”, *La actualidad*. Morelia, Mich., año I, n. 194, viernes 30 de noviembre de 1906, p. 3.

<sup>56</sup> Probablemente se refiera a *Les victimes de l'alcoolisme* (Ferdinand Zecca, 1902).

perdón, entre otras. Durante las funciones y a manera de intermedio, actuó una orquesta “muy buena” y se hizo escuchar un fonógrafo.<sup>57</sup> También en el transcurso de esta temporada de proyecciones los Alva programaron películas que ya se habían exhibido con anterioridad en la ciudad, como *Baño forzado*, *El cofrecito del Rahjá* (sic) y *Baño del carbonero*, aunque también proyectaron vistas novedosas como *La Honradez*, *La espía*, *¡Pobre maestro!* y *La obsesión por el Oro*.<sup>58</sup>

También filmaron vistas. La filmografía de los Alva, en su primer año como realizadores (1906), está compuesta por *Concurso de niños*, *Kermesse del Carmen*, *Grupo de niños en el Bosque de San Pedro*<sup>59</sup> y *Calle Nacional de Morelia*.<sup>60</sup> Esta última se filmó el 24 de diciembre, a las 11:00 horas, con la cámara montada en un tranvía y se estrenó el jueves 27 en el Teatro Ocampo.<sup>61</sup> De ella se dijo que estaba “así, así”, lo que puede constituir una de las primeras críticas cinematográficas de Morelia. Respecto a esta vista la prensa consignaba:

#### Cinematógrafo en el Ocampo

La función del jueves, por la noche, fue concurridísima; fue un verdadero lleno. La causa fue el que para esa noche se anunció la vista que tomó la Empresa Alva y Cía. de la Calle Nacional de esta ciudad.

Al exhibirse dicha vista, el público aplaudió estrepitosamente, y no porque la vista estuviera muy buena, —estaba así, así...— sino porque se trataba de la tierra y todo lo que con ella se relacione es grato á los nacidos en ella. Se pidió la repetición y la Empresa accedió. Nada más justo, puesto que la gran mayoría concurrió sólo por esa vista.<sup>62</sup>

De manera paralela a la actividad cinematográfica de los Alva, siguieron llegando a Morelia y a otras poblaciones de Michoacán diversos empresarios de esta naciente industria, así como empresas que usaban el espectáculo para promocionar sus

<sup>57</sup> “Buen cinematógrafo”, *La Actualidad*. Morelia, Mich., año I, n. 196, 4 de diciembre de 1906, p. 3.

<sup>58</sup> “Por el Ocampo”, *La Actualidad*. Morelia, Mich., año I, n. 197, 5 de diciembre de 1906, p. 3.

<sup>59</sup> “Hermanos Alva”. Internet Movie Data Base. Disponible en:

[https://www.imdb.com/name/nm0023107/?ref=fn\\_al\\_nm\\_2](https://www.imdb.com/name/nm0023107/?ref=fn_al_nm_2) [Acceso: 20 de abril de 2019].

<sup>60</sup> “Cinematógrafo en el Ocampo”, *La Actualidad*, año I, n. 215, 29 de diciembre de 1906, p. 3.

<sup>61</sup> “Por el Ocampo”, *La Actualidad*, año I, n. 212, 25 de diciembre de 1906, p. 3.

<sup>62</sup> “Cinematógrafo en el Ocampo”. *La Actualidad*. Morelia, Mich., año I, n. 215, 29 de diciembre de 1906, p. 3.

productos, como las tabacaleras El buen tono y la Mexicana.<sup>63</sup> Como es sabido, uno de los empresarios que itineraba con su espectáculo de cine por diversas plazas del país era Enrique Rosas. Para agosto de 1906 ya había dado una función en la cárcel pública de Celaya, Gto.,<sup>64</sup> a la vez que ofrecía una temporada en el Ocampo con funciones tres veces por semana (martes, jueves y domingos). La asistencia era de regular a “numerosísima”, con películas que, de acuerdo a la prensa, eran del agrado del público, que las aplaudía, además de celebrar las imágenes que aparecían en pantalla. Así, durante la proyección de las vistas relativas a las fiestas presidenciales en Mérida el público aplaudió cada vez que se veía la figura de Porfirio Díaz.<sup>65</sup> El público estaba conformado mayoritariamente por niños y un cronista de la época elogiaba el programa, cuyas vistas eran “irreprochables” desde el punto de vista moral.<sup>66</sup> Dicho periodista agregaba que “la empresa Rosas nos ha dado á conocer muchas vistas nuevas y trae abundancia de “películas emocionantes”<sup>67</sup> y entre las películas que presentó y que gustaron extraordinariamente, podemos citar *Los buenos chicos* y *Los roba chicos*, entre otras. Además de estas cintas, se proyectaron en esa temporada *El honor de un padre*, *Los perros contrabandistas* y *Las tribulaciones de un bombero*<sup>68</sup> y Enrique Rosas no sólo dio funciones públicas en el Ocampo, sino que además hizo extensivos sus servicios para funciones privadas:

#### FIESTA

Tuvimos noticias de que antenoche dio una exhibición de Cinematógrafo de la Empresa E. Rosas, en el Colegio Seminario, y que á ella asistió el Ilmo. Sr. Arzobispo, Dr. Atenógenes Silva. Muy divertidos deben haber estado los concurrentes con tan culto espectáculo.<sup>69</sup>

De esta noticia destaca el hecho de que el clero y el entorno religioso de Morelia hacían “guiños” a un espectáculo netamente popular, que bajo su cobijo quedaba

<sup>63</sup> “De los corresponsales”, *La Actualidad*. Morelia, Mich., año I, n. 202, 12 de diciembre de 1906, p. 4. La Tabacalera Mexicana había establecido, como El buen tono, una serie de funciones cinematográficas promocionales para las que el acceso era por medio del canje de cajetillas de cigarros por boletos de los distintos tipos de localidades del teatro.

<sup>64</sup> “A través de la República”, *La Actualidad*. Morelia, Mich., año I, n. 93, martes 7 de agosto de 1906, p. 3.

<sup>65</sup> *La Actualidad*. Morelia, Mich., año I, n. 118, jueves 6 de septiembre de 1906, p. 3.

<sup>66</sup> “Por el Ocampo”, *La Actualidad*. Morelia, Mich., año I, n. 105, 22 de agosto de 1906, p. 3.

<sup>67</sup> “Por el Ocampo”, *La Actualidad*. Morelia, Mich., año I, n. 111, 29 de agosto de 1906, p. 3.

<sup>68</sup> *La Actualidad*, Morelia, Mich., año I, n. 118, jueves 6 de septiembre de 1906, p. 3.

<sup>69</sup> Fiesta. En: *La Actualidad*. Morelia, Mich., año I, no. 113, del 31 de agosto de 1906, p. 3.

elevado a un rango de cultura. Días después de ese pequeño “coqueteo” con el cinematógrafo por parte de la iglesia moreliana, el propio Rosas preparó un evento especial con la participación decidida de la institución católica, en el que se notó también el cuidado que el empresario tuvo para elegir las vistas proyectadas para este público cautivo:

#### Exhibición

Antenoche dio la Empresa Enrique Rosas una exhibición cinematográfica en el Seminario Conciliar.

Gustaron mucho las películas *La boda del Rey Alfonso XIII* y *Tribulaciones de los bomberos*.

También agradaron demasiado las vistas fijas que representaban el Salón del Trono del Palacio Arzobispal, la Santa Catedral y una donde figuraba la persona del Ilmo. y Rmo. Sr. Dr. Atenógenes Silva, acompañado de varios sacerdotes y familiares; esta vista fue recibida con nutridos aplausos.<sup>70</sup>

De *Una huelga de obreros*, que había sido proyectada días antes en una tanda normal en el Ocampo por Enrique Rosas, la prensa dio cuenta de esta manera:

#### Cinematógrafo.

Ha continuado la Empresa Rosas exhibiendo en el Ocampo sus vistas de cinematógrafo. Algunas, muy hermosas, han merecido la compleja aprobación del público. “*Una huelga de obreros*”, es un cuadro que da perfecta idea de las tremendas convulsiones que hoy experimenta la sociedad europea, minada por terribles llagas económicas y de orden moral. Esta vista termina con un cuadro simbólico, que me ha hecho meditar mucho... ¿Representará solo nuestro deseo y no una realidad futura?

¡Plegue a Dios que nuestro pueblo llegue a esa realidad, sin tener que atravesar antes por las crisis que hoy sufre el proletariado de Europa!

Las entradas han sido buenas en las funciones de los domingos, y regulares en las de otros días, ya que tan buenas vistas ha exhibido la Empresa sería de desearse que no rebajará su obra, exhibiendo algunas (por dicha son pocas), que notoriamente han desagradado al público sensato, tales como la que representa un día de campo y donde un sacerdote es protagonista. Para hoy, “*Las bodas de S. M. Alfonso XIII*”.

¡No hay que faltar! –CYRANO.<sup>71</sup>

Es interesante como Cyrano, para 1906, ya no sólo daba cuenta periodística de la asistencia a las funciones y de las películas proyectadas, sino que exponía una reflexión producto de lo visto o del tema de la película, lo que ya muestra cambios en lo que era el

<sup>70</sup> “Exhibición”, *La Actualidad*. Morelia, Mich., año I, n. 124, viernes 14 de septiembre de 1906, p. 3.

<sup>71</sup> CYRANO, “Cinematógrafo”, *La Actualidad*, Morelia, Mich., año I, n. 121, martes 11 de septiembre de 1906, p. 3.

consumo de imágenes como algo sujeto a crítica y calificación de las imágenes vistas. Esta convivencia entre empresas exhibidoras complicaba el uso de los espacios de exhibición cinematográfica. Dado que el Teatro Ocampo priorizaba las funciones de ópera y zarzuela, era frecuente que los Alva –como otros– tuvieran que buscar espacios distintos al teatro o esperar a que ese foro estuviera desocupado. Por eso en 1908 los Alva decidieron construir un salón con las características propias de un cine, con cabina de proyección (acondicionada con equipos para prevenir incendios), además de otras comodidades como una dulcería, modernos tocadores, etc. La prensa informaba:

#### Salón de cinematografía

Se encuentran muy avanzados los trabajos del salón de Cinematógrafo que en la explanada “Morelos” de esta capital está levantando la empresa Alva y compañía. El decorado “arte nuevo” es notable bajo todos conceptos y hay un pequeño foro muy bien dispuesto. Quizá no pasará un mes sin que se ponga al servicio público, no dudando que a dicho Salón, primero que existe en la ciudad, concurrirá la sociedad moreliana, ávida ya de alguna diversión de esta clase y que ha podido apreciar en todo su valor, la limpieza con la que trabaja la empresa Alva y compañía.<sup>72</sup>

La edificación fue inaugurada el 15 de agosto de 1908 con el nombre de Salón Morelos, y estaba ubicada en el centro de la ciudad, a un costado de la catedral.<sup>73</sup> Los medios impresos publicaron notas y comentarios elogiosos sobre el acontecimiento, al que acudieron las autoridades de la gobernación michoacana. En uno se leía:

Estreno del Salón Morelos. A las 8 de la noche del sábado retropróximo, se inauguró el elegantísimo y bien acondicionado Salón que, en la Esplanada (sic) Morelos, edificó la prestigiada y laboriosa Empresa Alva y Cía. Antes de la función de tres tandas anunciada para el público, hubo una de invitación á la que acudieron el Gobernador de Michoacán Sr. D. Aristeo Mercado, y varias familias y caballeros de la buena sociedad moreliana; se exhibieron películas cinematográficas de indescriptible mérito. El público, nos satisface decirlo, ha sabido corresponder á los esfuerzos de la Empresa, pues noche a noche y tanta por tanda, se le ha visto invadir el Salón. No creemos que sea sólo por la *novedad* sino porque el espectáculo es de su agrado; esto nos anima á suponer que el entusiasmo no decairá (sic) y que por el contrario irá cobrando cada día mayor incremento tanto más cuanto que los Srs. Alva y Cía. son conocidos muy aptos del negocio y sabrán prestigiarlo. Según sabemos introducirán muy pronto, en combinación con el Cinematógrafo, algunas variedades en que se nos darán a

<sup>72</sup> *La Actualidad*, año III, n. 623, 8 de agosto de 1908.

<sup>73</sup> “INAUGURACIÓN. Sabemos que el domingo próximo se inaugurará el salón de cinematógrafo que la empresa Alva y compañía construye actualmente en la explanada Morelos”, *La Actualidad*. año III, n. 625, 11 de agosto de 1908, p. 2

conocer transformistas, prestidigitadores, y otros artistas de verdadero valer.<sup>74</sup>

Para el 27 de agosto, otro diario anotaba:

SALON MORELOS. Sigue siendo muy concurrido este lujoso centro de diversiones, no obstante que el cinematógrafo de “El buen tono, S. A.” está dando exhibiciones públicas en el barrio de San Francisco; esto ha venido a demostrar a la correcta empresa Alva y Cía. que los morelianos saben estimar los esfuerzos de toda empresa honrada, que se afana por proporcionarles un espectáculo moral y culto. ¡Deben encontrarse satisfechos!<sup>75</sup>

Es preciso destacar un par de asuntos que se desprenden de la prensa moreliana de la época y que nos hablan del estado que para ese tiempo tenía el cine entre los habitantes de una ciudad provinciana y su inserción en el mundo de la industria cinematográfica.

La publicidad comercial anunciaba la venta de aparatos:

Mercería y ferretería LA ESCONDIDA, de Nicolás Vega. Se acaba de recibir un extenso y variado surtido en el ramo. Cinematógrafos y linternas mágicas. Los hay de todos los precios. Vistas extra para unos y otras. Tel. 146; Morelia, Mich.<sup>76</sup>

LA KODAK Almacén de aparatos y útiles de fotografía, impostados directamente desde Europa y Estados Unidos.<sup>77</sup>

Por otro lado, había una programación más o menos continua de vistas (aunque ya en el anuncio de El Buen Tono se anunciaban “películas”). Parte del atractivo de las exhibiciones era la calidad y la variedad del material proyectado. En ese sentido, es significativo que se ofrecieran producciones extranjeras muy recientes:

ENTRE DOS JUEVES

Salón Morelos

Lectorcita bella: tú también has ido a divertirte con las exhibiciones cinematográficas del salón Morelos, que está hoy de moda

<sup>74</sup> *La Actualidad*, año III, n. 628, 18 de agosto de 1908, p. 2.

<sup>75</sup> *La Actualidad*, año III, n. 631, 21 de agosto de 1908, p. 3. En efecto, se anunciaba: “Espectáculo gratuito. La acreditada fábrica de cigarros “El buen tono, S. A.” envió a esta capital uno de sus cinematógrafos, que dio anoche su primera función pública, colocando la pantalla de proyección en la azotea de la esquina del Callejón del Duende, para que la concurrencia se sitúe en el costado del templo de San Francisco a admirar las películas y a leer los numerosos anuncios de las diferentes que elabora la casa que dirige D. Ernesto Pugibet”. *La Actualidad*, año III, n. 629, 19 de agosto de 1908, pp. 2-3.

<sup>76</sup> *La Actualidad*, año III, n. 619, 4 de agosto de 1908, p. 2.

<sup>77</sup> *Ibid*, p. 4.

Allí te he visto varias noches de esta semana, formando con tus bellas amigas un espléndido florón de juventud y gracia, que es el mejor adorno del salón recién inaugurado.

... seguías anhelosa la trágica historia de *Pía de Tolome*, la castellana arrojada por su engañado marido a la soledad de la prisión...

Oh, el cinematógrafo! Comenzamos por verlo con desdén, considerándolo como una distracción propia sólo de niños, y él se ha burlado de nosotros cautivándonos completamente. Ya no disimulemos, como en un principio, que nos divierte mucho, que nos proporciona ratos de solaz verdadero. Hoy confesamos nuestra derrota.

.....

Ve pues al Salón Morelos, que está hoy de moda entre nosotros. Allá te doy cita para esta noche. Ahí espero verte; tú también me verás, pero sin saber que soy yo, sin que puedas descifrar la incógnita de mí nombre. X.<sup>78</sup>

Y otra nota apunta:

POR EL MORELOS. El estreno de la sensacional película *LA CICATRIZ*, llevó mucha gente a las tandas en que se dio. La vista es iluminada, su argumento despertó interés y se desenlaza con una estocada.<sup>79</sup>

Podemos concluir de estas citas que el cine en Morelia en la primera década del siglo XX era ya tan común como los artículos de mercería y que las carteleras cinematográficas incluían, además de las primeras producciones nacionales, las más recientes películas italianas o francesas (*Pia dei Tolomei*, Mario Caserini, 1908; *Le cicatrice*, Pathé, 1908, entre otras). El hecho de que esas producciones fueran exhibidas con sólo meses de diferencia en uno y otro lado del Pacífico, nos habla de una ciudad que participaba eficazmente de la estructura de distribución internacional (principalmente europea) de aparatos y películas.

Aunque, como en todo cambio socio-político y cultural, el proceso fue paulatino una ciudad provinciana como Morelia reaccionó al cine de manera similar a la ciudad de México, incorporándolo a sus hábitos de distracción de forma generalizada. Resulta evidente que el cinematógrafo y sus empresarios entendieron paulatinamente las posibilidades que ofrecía este fenómeno como fuente de riqueza y, así como la sociedad vio al cine con agrado, los entes de poder civil y eclesiástico aceptaron sin mayor reticencia su poder de convocatoria.

---

<sup>78</sup> *La Actualidad*, año III, n. 634, 27 de agosto de 1908, p. 1.

<sup>79</sup> *La Actualidad*, año III, n. 722, 15 de diciembre de 1908, p. 3.

En el contexto de la “paz porfiriana”, el estado de las comunicaciones en México posibilitó el desarrollo de un público con cierta avidez para el consumo de imágenes en movimiento, gracias a diversas iniciativas empresariales que recorrieron el país y que, en su momento, dieron origen a las salas de cinematógrafo, como en el caso de Morelia con los hermanos Alva. Esa paz encontraría su quiebre en noviembre de 1910, con los levantamientos armados, identificados en la historia del país como Revolución Mexicana. Esta Revolución transformó las estructuras de los poderes constituidos pero permitió también el desarrollo del cine, que llegó a adquirir un papel protagónico como medio de información de la mano de figuras como los Alva<sup>80</sup> y otros que jugaron un papel fundamental en este proceso.

### Referencias bibliográficas

- CHÁVEZ CARBAJAL, Ma. Guadalupe. *Revolución y masificación de la imagen: fotografía y control social en Morelia, 1870- 1911*. Tesis doctoral del Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana, México, 2009.
- CORTÉS ZAVALA, Ma. Teresa. “Ante el ojo de la cámara, Cultura y recreación cinematográfica en Michoacán”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, n. 11, Morelia, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1990.
- CUIK, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano*. México: CONACULTA, 2000.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Medio siglo de cine en México (1896-1947)*. México: Ed. Trillas, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Historia del cine en México*. México: SEP, 1986.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve historia del cine mexicano*. México: CONACULTA-IMCINE, 1988.
- GUBERN, Román. *Historia del cine*. Madrid: Ed. Danae, 1979.
- LEAL, Juan Felipe. *Cartelera del cine en México, 1904*. México: Juan Pablos editor, 2007.
- RUIZ OJEDA, Tania Celina. *La llegada del cinematógrafo y el surgimiento, evolución y desaparición de la primera sala cinematográfica en la ciudad de Morelia, 1896-1914*.

---

<sup>80</sup> RUIZ OJEDA, Tania Celina. “Origen de una empresa cinematográfica en Michoacán”. En: *Creadores de utopías*, vol. II. México: Centro de documentación e Investigación de las Artes de la Secretaría de Cultura de Michoacán, 2008, p. 29. La llegada del general Gertrudis Sánchez al gobierno de Michoacán de alguna manera originó que, ya durante el movimiento armado, se ordenará la demolición del Teatro Salón Morelos por considerar a los Alva como antirrevolucionarios.

Tesis de maestría del Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2007.

\_\_\_\_\_. “Origen de una empresa cinematográfica en Michoacán”. En: *Creadores de utopías*, Vol. II. México: Centro de documentación e Investigación de las Artes de la Secretaría de Cultura de Michoacán, 2008.

URIBE SALAS, José Alfredo. “Los efectos de la reforma liberal”. En: *MORELIA/Los pasos a la modernidad*. México: Instituto de Investigaciones Históricas de la UMSNH, 1993.

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

### Referencias hemerográficas y de archivo consultadas en:

Archivo Histórico del Municipio de Morelia.

Hemeroteca Pública “Mariano de Jesús Torres” de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Hemeroteca Nacional Digital de México.

---

**Fecha de recepción:** 24 de junio de 2019  
**Fecha de aceptación:** 9 de diciembre de 2019

### Para citar este artículo:

OROZCO FLORES, Rafael, Ángel, “Apuntes para una historia de la exhibición de cinematógrafo en Morelia (México), 1890-1910”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 126-152. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/225>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Rafael Orozco Flores** es originario de Morelia, México. Es maestro en comunicación por la Universidad Vasco de Quiroga. Coautor del libro *La radio y la televisión ante los retos del nuevo siglo. Una propuesta legislativa* (UMSNH-UVAQ, 1998). Se desempeñó como guionista de radio y televisión. Ha sido colaborador de medios impresos y digitales en el área de cultura y ha participado en congresos y seminarios. Es autor del capítulo “Miguel Contreras Torres. Las ilusiones patrias”, de la obra *Creadores de utopías* (Secretaría de Cultura de Michoacán, 2009) y de los ensayos *La migración en el cine mexicano* y *La Revolución mexicana vista por el cine extranjero*. Es director de la Cineteca de Michoacán, A.C. desde 2008 y profesor de historia del cine en la Universidad Latina de América (Morelia), entre otras materias. Actualmente trabaja en la Coordinación de la Investigación Científica de la UMSNH. E-mail: [roflores7@yahoo.com.mx](mailto:roflores7@yahoo.com.mx).

# Los Rayos-X y la fascinación española junto al cine de los orígenes en un tiempo moderno y de innovaciones incesantes

Bernardo Riego Amézaga \*

**Resumen:** Los historiadores del cine europeos consideramos que la proyección de los hermanos Lumière en París, el 28 de diciembre de 1895, inaugura la historia del cinematógrafo. Sugerentemente, ese mismo día Wilhelm Röntgen presentaba en Wuzburgo (Alemania) una nueva tecnología que hacía visible el interior de la materia, a la que denominó Rayos X. Este artículo explora el recorrido paralelo del cinematógrafo en sus orígenes y los Rayos-X en España, que tuvieron reflexiones científicas, culturales similares y fueron, al igual que el cine, objeto de espectáculo popular en un momento en el que no se conocía su peligrosidad. El texto indaga finalmente en las condiciones culturales de la modernidad, a través de la irrupción de estas dos nuevas tecnologías.

**Palabras clave:** modernidad, cinematógrafo, rayos X, España y nuevas recepciones tecnológicas y culturales.

---

## X-rays and the Spanish fascination with early cinema in a modern time of incessant innovations

**Abstract:** European film historians believe that the screening of the Lumière brothers in Paris, on December 28th, 1895, inaugurated the history of cinema. Suggestively, that same day, Wilhelm Röntgen presented in Wuzburg (Germany) a new technology that made the interior of the matter visible, which he called X-rays. This article explores the parallel history of early cinema and the X-rays technology in Spain, which generated similar scientific and cultural reflections and, like the cinema, was object of a popular spectacle at a time when nobody knew about its dangers. The text finally investigates some of the cultural conditions of modernity in Spain through the emergence of these two new technologies.

**Keywords:** modernity, cinema, X-rays, Spain and the new technological and cultural receptions.

---

## Os raios X e o fascínio espanhol pelo cinema das origens nos tempos modernos e das incessantes inovações

**Resumo:** Os historiadores europeus de cinema acreditam que a exibição dos irmãos Lumière em Paris, em 28 de dezembro de 1895, abre a história do diretor de fotografia. Sugestivamente, naquele mesmo dia, Wilhelm Röntgen apresentou em Wuzburg, na Alemanha, uma nova tecnologia que tornou visível o interior do assunto que ele chamou de *raios X*. Este artigo explora o passeio paralelo do cinematógrafo em suas origens e os raios X na Espanha, que tiveram reflexões científicas e culturais semelhantes, e eram, como o cinema, um objeto de espetáculo popular em uma época em que o perigo que eles tinham era desconhecido. O texto finalmente investiga as condições culturais da modernidade através do surgimento de estas duas novas tecnologias.

**Palavras chave:** modernidade, cinematografia, raios X, Espanha e novas recepções tecnológicas e culturais.

*Usted ya no está solo en su casa consigo mismo. Y la cosa solo puede empeorar. Los rayos-X os penetrarán, las cámaras Kodak fotografiarán vuestro paso, los fonógrafos registrarán vuestra voz. Los aviones nos amenazan desde lo alto.<sup>1</sup>*

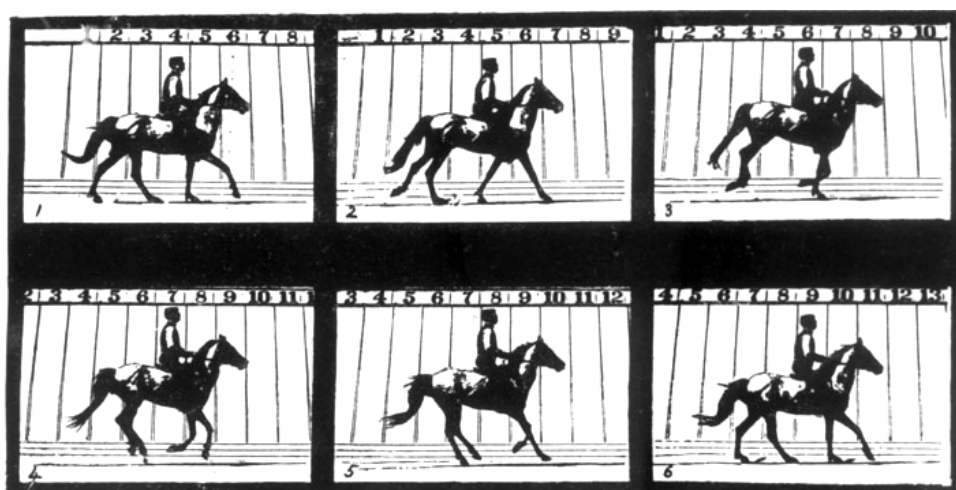
## 1. El cinematógrafo en España y algunas de las innovaciones tecnológicas que configuraron la sociedad de las masas

Los historiadores del cine europeos convencionalmente consideran 1895 como el año en el que comenzó el espectáculo cinematográfico, con la exhibición el 28 de diciembre de la primera sesión de cine Lumière en el Salón Indien del Grand Café, en el número 14 del Bulevar de los Capuchinos de París. De ese modo, tanto los antecedentes del kinetoscopio de Edison, como las experiencias alemanas del bioscopio de los hermanos Skladanowsky, se han concebido generalmente como meros antecedentes del hito fundacional de las proyecciones de los hermanos Lumière que, en cierto modo, continuaban con los principios tecnológicos de las proyecciones luminosas de la linterna mágica, pero ahora, con el relevante añadido científicista de la fotografía en movimiento. A partir de ese dato, las historiografías nacionales han registrado la fecha en la que tuvo lugar la primera proyección, considerándola como la que oficialmente arranca la historia del cinematógrafo en cada país. En España se estima que el inicio de su historia cinematográfica tuvo lugar el 14 de mayo de 1896 –aunque actualmente se tienen en cuenta algunas experiencias previas con el invento de Edison y con alguna proyección en el circo Price–. Esa primera sesión en el Hotel Rusia de Madrid, recogida por la prensa de la época, marcó el inicio de una historiografía que ha tenido varias etapas en su desarrollo y que, en estos momentos, atiende no solo a los específicos avatares del medio, sino a las condiciones culturales y sociales en las que el cinematógrafo fue desarrollándose desde ese momento en el territorio español.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Citado por BLOM, Philipp. *Años de Vértigo. Cultura y cambio en Occidente 1900-1914*. Barcelona: Anagrama, 2010.

<sup>2</sup> La historiografía española en torno al cine ha contado con sucesivas generaciones de autores, muy bien explicadas por Emeterio DIEZ PUERTAS en su *Historia social del cine en España*. Madrid: Ed. Fundamentos, 2003, pp. 13-16. En estos momentos los estudios se orientan cada vez más hacia una

El presente texto no se centra en los orígenes del cine silente en España en el modo en que lo han hecho otros autores, porque entendemos que, desde esa perspectiva, el fenómeno ha sido ya lo suficientemente estudiado y a esos trabajos remitimos a quienes puedan estar interesados. Sin embargo, nos parece que puede ser revelador abordar la presencia de la nueva invención en el contexto de los orígenes de la sociedad de masas y de otras innovaciones tecnológicas que surgieron en la época, atendiendo, sobre todo, a la aceleración tecnológica que supuso la segunda revolución industrial. Esta tuvo en España una entrada un tanto tardía, si la comparamos con países tan desarrollados industrial y económicamente como los Estados Unidos, aunque en el contexto europeo, el desfase no fue significativo. Sin embargo, el debate en estos momentos se centra más en la escala de utilización y consumo de esas tecnologías que efectivamente fue muy inferior al de otros países de su entorno económico y cultural.<sup>3</sup>



Las experiencias de Muybrigde en la prensa española: “Pequeño galope: 200 metros por minuto” publicado en *La Naturaleza*. Madrid, 28 de diciembre de 1878.

visión en la que se integran la cultura y la sociedad como elementos motrices de las interpretaciones cinematográficas. Un buen ejemplo lo constituye el libro de BENET, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2012.

<sup>3</sup> Aunque no tenemos datos globales del uso social de las nuevas tecnologías que fueron apareciendo en España, donde existen registros, como en el caso de la radio, todo indica que hay un desfase entre la introducción de estas y su escala de uso. En la radiodifusión, que era una actividad regulada, los datos de autorización de receptores que obtuvo Ángel Faus para la década de 1930 revelan una escala muy pequeña respecto a la de otros países europeos. Véase de FAUS, Ángel *La radio en España (1896-1977)*. Madrid: Taurus, 2007. Esto es sintomático de otras tecnologías como el fonógrafo, donde las pocas piezas que existen en los anticuarios españoles contrastan con la gran cantidad que se ofertan en países europeos más desarrollados económicamente, como eran Inglaterra o Francia.

Repasemos brevemente algunos hitos y su conocimiento en España. En 1876, en la exposición de Filadelfia, se presentó el teléfono de Graham Bell que enseguida fue objeto de atención de la prensa española, que incluso publicó grabados del invento. Lo mismo ocurrió con el fonógrafo de Edison, patentado en febrero de 1878, cuyas primeras imágenes y noticias se reprodujeron en la prensa local ya en julio de ese mismo año. Las experiencias cronofotográficas de Edward Muybridge también tuvieron un reflejo temprano en la prensa española. Así, a finales de ese intenso 1878, la revista de divulgación científica *La Naturaleza*, publicada en Madrid, explicaba el mecanismo de obtención de las imágenes fotográficas e incluía “dos reproducciones por heliograbado de fotografías instantáneas” que han quedado como un ícono de la investigación temprana del movimiento fotográfico.<sup>4</sup> A partir de 1880, la prensa ilustrada nacional experimentó, de tanto en tanto, con los nacientes sistemas de fotograbado y, en febrero de 1885, una revista ilustrada de Barcelona, *La Ilustración*, publicó el primer reportaje en fotograbado directo del terremoto de Andalucía –que había tenido lugar en la nochebuena de 1884–, obra de uno de los pioneros de la técnica en España, Heribert Mariezcurrena.<sup>5</sup> En 1891, una revista de difusión científica, *La Gaceta Industrial y Ciencia Eléctrica*, daba cuenta del “kinetógrafo” de Edison, explicaba sus antecedentes, se maravillaba de que la imagen fotográfica en movimiento pudiera ser posible y explicaba cómo funcionaba la nueva tecnología de las imágenes –que además podía asociarse al fonógrafo del mismo inventor, abriendo una expectativa sin precedentes– para la que todavía no existían términos precisos, algo muy frecuente en los primeros momentos de cualquier tecnología recién aparecida:

---

<sup>4</sup> “Andaduras del caballo representadas por la fotografía instantánea”, *La Naturaleza*, Madrid, 28 de diciembre de 1878, pp. 51-54.

<sup>5</sup> La figura del pionero del fotograbado, Heribert Mariezcurrena ha sido objeto de diversos trabajos de mi autoría, de los cuales destaco el primero, publicado en 1998: “El Imaginario Fotográfico y sus Funciones sociales: De la Imagen Química a la Imagen Digital” En: *La Imatge i la Recerca Històrica. 5tas Jornadas Antoni Varés*. Girona, 1998, pp. 69-94. Puede descargarse en mi blog: <https://bernardoriego.wordpress.com/2015/06/07/el-imaginario-fotografico-y-sus-funciones-sociales-un-texto-de-1998/> [Acceso: 7 de septiembre de 2019].

Para kinetografiar [sic] una representación escénica, colócase el aparato frente al telón de boca y apenas éste se levanta [y] empieza a funcionar, fotografiando todo cuanto se representa a razón de 46 imágenes o pruebas por segundo, y fonografiando al mismo tiempo las palabras y la música. Al fin de cada acto se renuevan los cilindros fotográficos y fonográficos. El aparato de proyección reproduce y amplía después la obra movida y hablada cuantas veces se quiera, y así se aplica al teatro, como al Parlamento como a cualesquiera otras escenas de la vida. (...) Edison enseñó a los periodistas la escena kinetografiada de su criado entrando en la habitación y saludándole. El muchacho se descubre, sonrío, saluda inclinándose, vuelve a cubrirse y se va. Según los reporters, la ilusión es completa, sorprendente.<sup>6</sup>

Podemos afirmar, entonces, que los lectores españoles estuvieron al tanto de las novedades, invenciones e innovaciones que fueron apareciendo en el mundo y que prepararon los intensos cambios que se producirían en el siglo XX en los países occidentales, los “años de vértigo” a los que se refería Phillipp Blom en su imprescindible libro.<sup>7</sup> Ciertamente es que la prensa se había ocupado durante las décadas anteriores de reseñar estas cuestiones dentro del esquema ideológico en sintonía con la idea de progreso, que profesaba la ciencia liberal. Sin embargo, en la década de los años noventa, y ya orientadas al nuevo siglo, aparecerían en España una serie de revistas de divulgación científica que estarían atentas a todos los nuevos avances, intentando explicarlos con la mayor precisión posible –algo que no siempre era fácil, como veremos enseguida, con el tema de los Rayos-X. Publicaciones como *Gaceta Industrial y Ciencia Eléctrica* o *La Naturaleza* fueron revistas de divulgación científica que llegaron a los hogares dentro de la clásica idea ilustrada de la lectura útil, pero contenían en su línea editorial un claro proyecto utópico de la ciencia y la tecnología al servicio del desarrollo<sup>8</sup> y, en cierto modo, prepararon el camino a las revistas gráficas o *magazines* –término con el que se conocía en la época, a una nueva tipología de prensa diferente a la del siglo XIX. Estas revistas, que estaban surgiendo por estos años pero que eclosionaron a comienzos del siglo XX, estaban repletas de imágenes de fotograbado e

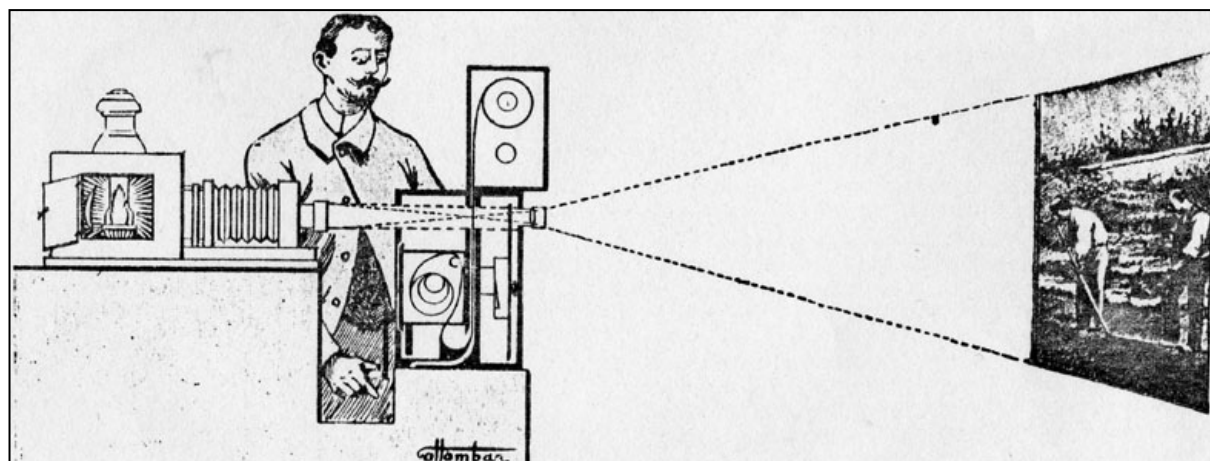
---

<sup>6</sup> “Quincena científica. El kinetógrafo de Edison”, *Gaceta Industrial y Ciencia Eléctrica*, Madrid, 25 de junio de 1891, n. 12, pp. 23-24.

<sup>7</sup> BLOM, *op. cit.*

<sup>8</sup> Así lo expresaba, por ejemplo, *La Naturaleza*, que ya había tenido una cabecera similar en la década de los años setenta del siglo XIX. Ahora, en su editorial *fundacional* en 1890: “[la revista] no aspira a colocarse a la altura de los sabios, sino que, por el contrario, debe y reclama su poderoso concurso (...) para descender con ellos al terreno de la educación popular, en el que puede y debe decirse, en lenguaje concreto y claro, todo lo más grande y difícil que la ciencia conoce”.

incluían nuevas temáticas periodísticas inéditas en las décadas anteriores. Reflejaban constantemente los progresos de la ciencia y de la tecnología, tanto en sus textos, como en sus sugerentes y atrayentes imágenes, que abrieron paso a las nuevas sensaciones de la modernidad y a los avances y cambios que trajo consigo la sociedad de las masas.



Una de las primeras imágenes españolas publicadas en *La Ilustración Española y Americana* el 22 de Julio de 1896, en un artículo firmado por José Rodríguez Mourelo, explicando qué es el cine. El proyector se asemeja todavía a una linterna mágica y la proyección muestra una escena de *El regador regado* de los Hermanos Lumière, una transposición al nuevo medio de una tira cómica publicada en 1888.

Ordenar toda esa pléyade de noticias o la fascinación de las nuevas invenciones y de los cambios sociales y culturales que traían consigo es ahora una tarea para una historiografía que ya no puede limitarse a un mero registro de invenciones y fechas de uso. Es necesario ahora profundizar en las significaciones que, para quienes vivieron las nuevas experiencias, tenía el contacto con aquellas novedosas formas de comprender la realidad y que la fotografía científica, el cinematógrafo o los rayos-X despertaban en unos espectadores que entendían que la ciencia estaba transformando el mundo conocido y que ellos tenían el privilegio de asistir en primera línea a esos cambios. Anotemos un simple ejemplo de estas experiencias que denotan nuevas reflexiones en las personas cultas del momento. En junio de 1896, José Echegaray, más conocido por sus obras dramáticas, pero con una interesante faceta de divulgador científico derivada de su condición de ingeniero de caminos y profesor de matemáticas en la universidad española, publicó en la prensa una reflexión sobre la invención del cine que él acababa de conocer, comparándolo con una verdadera “máquina del tiempo”:

Hoy las escenas son mudas, y algunas de ellas verdaderas pantomimas que admiran y entristecen a la par: es el carnaval de la muerte con disfraces de la vida; pero vendrá el fonógrafo perfeccionado que es al sonido lo que es la fotografía a la forma, al claroscuro y al color; lo que es el cinematógrafo al movimiento, y de ese modo quedará grabada para siempre la vida actual en todas sus manifestaciones externas: cualquiera escena de la vida privada; cualquier momento de la vida pública. Una sesión animada de las cámaras (...), con sus oradores con sus repentinos y dramáticos movimientos, con la voz del tribuno que vibra, (...), con la interrupción apasionada y hasta con el metálico repiqueteo de la campanilla presidencial. (...) La imaginación se ensancha y se aviva pensando lo que con el cinematógrafo y el fonógrafo perfeccionado podrá hacerse dentro de pocos años. Cómo en las viviendas particulares y en las calles y en las plazas y en espectáculos públicos, (...) La fotografía instantánea y el fonógrafo estén prontos y en acecho, en todas partes podrá recogerse la vida de todo un pueblo, al menos tal como nosotros la vemos. (...) Podrá aniquilarse una civilización entera como se aniquiló el Oriente, Grecia y Roma, pero quedaran las formas y los movimientos y las voces de los hombres que fueron.<sup>9</sup>



Mancheta de *La Ciencia Eléctrica*, editada en Madrid desde 1891. Los elementos clásicos portan tecnologías modernas que están cambiando el mundo.

Por razones que podríamos denominar de una necesaria cartografía historiográfica, durante algunos años, una de las preocupaciones de quienes investigaron estos momentos iniciales se centraba en los títulos de las películas que se exhibieron o en las primeras filmaciones que se hicieron. Algo similar nos ocurrió con la historia de la fotografía y sus pioneros. Pero una vez que los primeros operadores fueron conocidos, comenzó a emerger algo

más relevante: las ideas en torno a unas tecnologías que se acoplaban y representaban un tiempo que estaba en evidente transformación para sus contemporáneos. En los inicios

<sup>9</sup> ECHEGARAY, José. "La conquista del tiempo", *Apuntes*, Madrid, 28 de junio de 1896.

del siglo XX, aunque de modo desigual entre el norte y el sur, la tasa de analfabetismo se había reducido mucho en toda España. Sin embargo, a los que se incorporaban a la lectura les resultaba mucho más cómodo contemplar el mundo proyectado en una pantalla o en las páginas de una revista llena de imágenes impresas en fotograbado, que leer textos, para desesperación de la alta cultura, que esperaba esa incorporación a sus prácticas. Las clases populares, sin esperarlo, habían encontrado unos medios nuevos y atractivos –que eran, además, uno de los muchos exponentes de un tiempo que se revelaba como fascinante–, mientras los utopistas esperaban que el recién estrenado siglo XX, gracias a la electricidad y a tantas nuevas invenciones, se convirtiera en una época de paz y prosperidad sin precedentes en la historia de la humanidad. Unos meses después de la primera exhibición en Madrid del cinematógrafo Lumière, uno de los divulgadores del momento intentaba explicar el mecanismo tecnológico que hacía posible la fotografía en movimiento, pero, de nuevo, lo interesante para él no era como se producía la ilusión óptica del cine, sino lo que iba a significar:

Una característica muy singular tienen los trabajos [se refiere a la explicación técnica que ha hecho en el texto del funcionamiento del cinematógrafo] que nos ocupan, y es su tendencia a perpetuar los actos humanos, y precisamente aquellos cuyo objeto es más peculiar y propios de los individuos y las colectividades; de suerte que extienden por decirlo así, la vida en todas sus manifestaciones dando permanencia a la del pensamiento y a sus principales actos, (...) fijar imágenes fue el comienzo de la serie, no vislumbrándose cual podrá ser el último, ni adonde nos conducirá este adelanto inaugurado con el nombre de cinematógrafo, aparato sencillísimo (...) cuyo doble objeto consiste en obtener primero multitud de fotografías que en conjunto reproducen un movimiento y luego de sintetizar este mismo con todas sus apariencias, de semejante manera lograrse la maravilla de perpetuar la vida, de tal suerte que sus actos pueden ser reproducidos cuantas veces se quiera.<sup>10</sup>

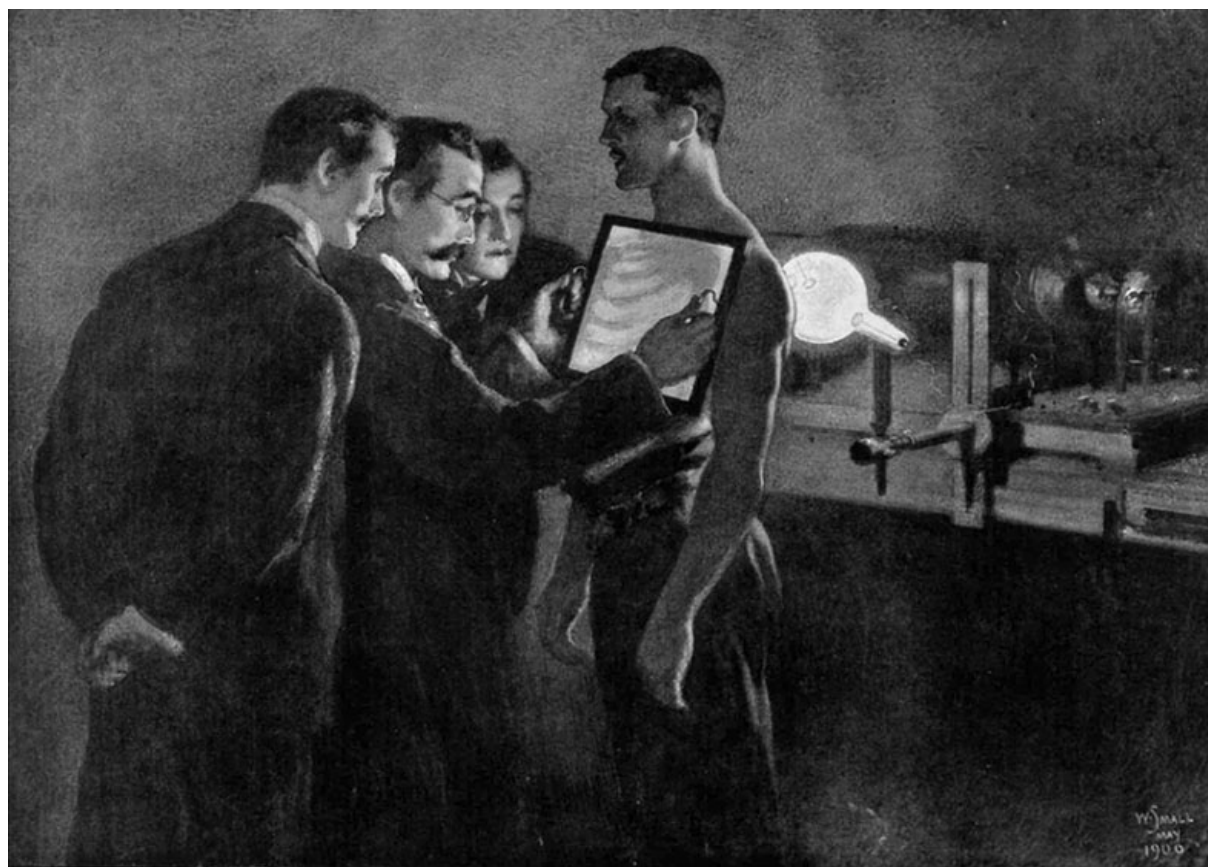
## 2. Una tecnología inexplicable y fascinante: los rayos X y la visibilidad de lo invisible

Por una de esas casualidades históricas que en ocasiones se dan, la primera exhibición cinematográfica de la fotografía en movimiento de los hermanos Lumière en París, coincidió, el 28 de diciembre de 1895, con la primera comunicación a la Sociedad Físico-Médica de Wuzburgo en Alemania de las experiencias que, pocas semanas antes, había llevado a cabo Wilhelm Röntgen, un ingeniero mecánico y

---

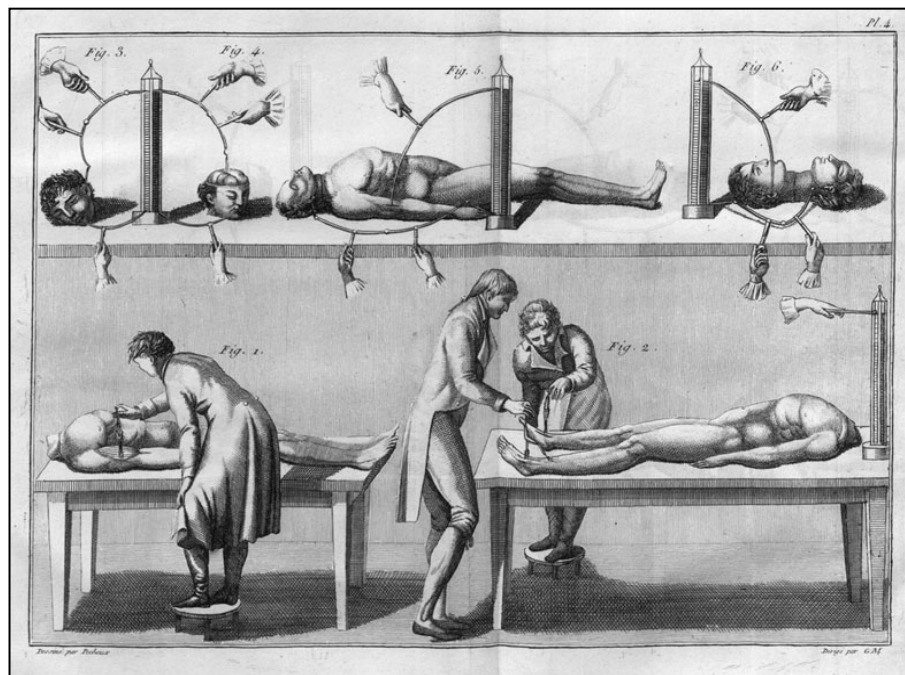
<sup>10</sup> RODRÍGUEZ MORUELO, José. “El cinematógrafo”, *La Ilustración Española y Americana*, 22 julio de 1896, pp. 42-43. El subrayado es nuestro.

físico alemán, que al comprobar pero no comprender del todo la naturaleza del fenómeno que permitía visualizar el interior de la materia, lo denominó *Rayos-X*. El descubrimiento científico inmediatamente se divulgó por la prensa de todo el mundo, incluida la española, desatando admiración y muchas fantasías y expectativas, en un momento en que las recientes innovaciones afirmaban la fe en un progreso en el que la electricidad era la fuerza motriz de un mundo que iba a cambiar, y mucho, en el ya inminente siglo XX.<sup>11</sup>



La nueva visibilidad de la materia era algo muy excitante e inédito cuando surgió como posibilidad tangible. Grabado publicado en 1900.

<sup>11</sup> No es objeto de este artículo describir las experiencias de Röntgen, sino analizar las diversas respuestas que se dieron a un descubrimiento que abría muchas expectativas. Para el desarrollo histórico de los Rayos-X hemos seguido el excelente trabajo de CID, Felipe. *La obra de Cesar Comas en el contexto de la radiología ibérica*. Barcelona: Ediciones Expasxs, 1998. Una visión muy completa, divulgativa y de gran rigor histórico del descubrimiento puede consultarse en: MARTÍNEZ-RIPOLL, Martín. "Rayos X: hallazgo y consecuencias de una luz prodigiosa". En: Casalvilla Dueñas, Ana y Quintín Garrido Garrido (coords.). *Ciencia, y un gran paso para la humanidad!!!* Madrid, 2019, pp. 69-79. Disponible en: <https://yungranpasoparalahumanidad.blogspot.com/2019/02/rayos-x-martin-martinez-ripoll.html> [Acceso: 7 de septiembre de 2019].



En el tiempo en que Mary Shelley editaba su *Frankenstein* (1817), en las universidades y laboratorios europeos se investigaba sobre los efectos de la electricidad en los tejidos muertos. (*Experiencias acerca del galvanismo.*, Madrid, 1803)

Uno de los argumentos de este texto se basa en que, en los primeros momentos de ambas

invenciones, los rayos-X suscitaron tanto interés como el cinematógrafo, sobre todo por su carácter misterioso y porque, al mismo tiempo, reafirmaban algunas de las creencias espiritistas que se habían ido configurando en la segunda mitad del XIX y que, lejos de los que hoy se piensa, constituían respuestas racionales a los avances científicos y no eran mera superchería como actualmente se las presenta. El cinematógrafo pronto conectó con las tradiciones populares de los relatos de *pliego* y *cordel* –ahora trasladados– a la pantalla y, una vez pasada su primera fase científicista de la “fotografía en movimiento”, se dirigió a entretener a un público popular que iba a las numerosas barracas a contemplar historias de todo tipo. Mientras tanto, los Rayos X –antes de que se descubriera su enorme peligrosidad y se replegaran a sus estrictas funciones médicas y de control industrial – cumplieron canónicamente con una de las tradiciones de la divulgación científica que se han dado en occidente desde el siglo XVIII con la formulación del *saber útil* de la Ilustración: la experimentación de los avances científicos en las universidades y laboratorios de investigación y, al mismo tiempo, la difusión para el gran público en los espacios de los espectáculos populares. Un buen ejemplo lo tenemos en Mary Shelley, que concibió a su “moderno Prometeo” o Frankenstein, mientras contemplaba una sesión de fantasmagoría en la que un galvanista mostraba cómo la pila de volta podía dar vida a la materia muerta, al mismo

tiempo que en diferentes universidades se estudiaban esas prometedoras propiedades y se publicaban grabados científicos, incluso en España en fechas coincidentes con la experiencia de la autora británica. En sus primeros tiempos, mientras se indagaba en las distintas formas de aplicación –que no eran no solo de carácter médico– los rayos-X también fueron objeto de espectáculo en las barracas, por la fascinación que suponía la posibilidad de penetrar en el interior de la materia y hacerla visible.

Los historiadores del cine han considerado que las primeras exhibiciones de la nueva invención de los Lumière produjeron una enorme expectativa y hoy esto resulta evidente. La “leyenda”, tantas veces repetida de modo acrítico, de que los espectadores huyeron de la sala cuando contemplaron por primera vez la *La llegada del tren a la estación de la ciudad* de los Lumière no tiene base histórica. A finales del siglo XIX, la cultura visual de quienes veían proyecciones luminosas y otros espectáculos ópticos era lo suficientemente compleja como para que cualquier espectador supiera distinguir entre realidad y representación.<sup>12</sup> Lo que sabemos hoy de las primeras proyecciones es que una de las técnicas de exhibición más habituales consistía en encender el proyector para que los espectadores contemplaran durante unos momentos el primer fotograma, como en una proyección de linterna mágica con una imagen fotográfica estática, y de pronto, el operador accionaba la manivela y la imagen estática dejaba paso al movimiento fotográfico, para fascinación y asombro de los asistentes. No cabe duda de que fueron muchos los que entendieron que con el cinematógrafo de los Lumière nacía algo verdaderamente nuevo, y además lo hacía mostrando una variedad de temáticas que iban desde la reproducción de escenas de la realidad a la ficción. Por eso, algunos de los primeros filmes fantásticos ponían en movimiento historias ya exhibidas con la

---

<sup>12</sup> Sí es cierto que los asistentes a los primeros cinematógrafos tenían una inocencia visual ante las escenas en movimiento que fueron perdiendo a medida que contemplaron más y más películas. Hoy cualquier espectador descubre enseguida que el horizonte no se mueve, a pesar del brioso remo colectivo, en los *Marinos de un ballenero*, una película Lumière de 1900, o que *Los Acróbatas japoneses o les Kiriki* (Segundo de Chomón, 1907) están filmados, salvo los planos iniciales y finales, con una cámara cenital, que es la que logra el artificio visual de los alardes imposibles que realizan. Todas las fantasías de tantos pioneros venidos del mundo de la magia, que vieron en el cinematógrafo una extensión de sus trucos –como le ocurrió a Méliès– chocaron con un público que acabó superando las primeras estrategias narrativas por el aprendizaje que adquirieron viendo películas.

linterna mágica, un espectáculo que había atravesado tres siglos de la cultura occidental y, por los documentos que nos han llegado del siglo XIX, poseía condiciones de exhibición colectiva que prefiguraban a las de las salas de cine del siglo XX.<sup>13</sup>



Viñeta humorística publicada en 1896, en la que gracias a los Rayos X será posible descubrir a las criadas cotillas que escuchan detrás de las puertas.

Sin embargo, los rayos X tenían otro alcance y naturaleza porque afectaban a la invisibilidad de los cuerpos y la materia, a los que se podía observar en su interior y cuya revelación abría otras posibilidades hasta el momento inéditas. Resulta difícil ponerse en la tesitura de entender algo que acababa de nacer en el entorno de la ciencia y que nadie se explicaba muy bien, porque tenía propiedades absolutamente nuevas. Esa “luz

que no se ve” –como se la define en la prensa española en los primeros momentos– contenía algo totalmente disruptivo, como era ampliar la capacidad que las tecnologías disponibles tenían respecto a los registros de la realidad. Si la fotografía captaba y perpetuaba el momento, el gramófono registraba el fugaz sonido, el kinetoscopio era como una extensión del mundo nuevo y el cinematógrafo constituía un perfeccionamiento de la linterna mágica que recogía los aspectos visibles de la realidad, los

<sup>13</sup> Disponemos de algunas experiencias de espectadores del siglo XIX que relataron sus sensaciones ante diversos espectáculos ópticos y algunos recuerdan a las experiencias de los cines de barrio que hemos conocido en el siglo XX. Véase al respecto RIEGO, Bernardo. “El problema histórico del espectador”. En: *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria, 2001, pp. 37-94.

misteriosos rayos X penetraban en lo más íntimo de los objetos revelando estructuras interiores que nunca se habían contemplado ni se conocían de ese modo. Bajo esa premisa se iban a mover toda una serie de reflexiones que se conectaban con algunas de las cuestiones que ya estaban circulando en los ambientes culturales de su tiempo como el espiritismo o la posibilidad de la “fotografía del pensamiento”. De ese modo, la capacidad de fotografiar el interior de los cuerpos y mostrarnos realidades nuevas, contribuyó a que este tipo de creencias perdurasen en el tiempo e incluso se amplificasen pues, en el fondo, no eran más que una extensión de la “retina artificial” que la tecnología fotográfica había puesto a disposición de su tiempo y que ahora era capaz de indagar en las partes no visibles de la propia materia.

### **2.1. De la divulgación científica al espectáculo con los Rayos-X: cronología de una fascinación**

Se ha estimado que, en 1896, durante el primer año de difusión del descubrimiento de Röntgen, se publicaron cuarenta y nueve libros de diversa entidad y novecientos cuarenta y nueve artículos de prensa sobre el tema en todo el mundo, lo que da idea de la importancia con que se recibió esta nueva y sorprendente tecnología. También en España la prensa comenzó muy rápidamente a divulgar la noticia del descubrimiento de los rayos X. Ya en Barcelona –que tendría un papel fundamental en su conocimiento y desarrollo a través de personalidades tan importantes como el Dr. Cesar Comas Llabería, que luego mencionaremos– se publicaron el 13 y el 20 de enero dos artículos firmados con el seudónimo de Roger de Flor, que dieron las primeras noticias del alcance de “un descubrimiento sensacional” que “atañe tanto a los médicos como a los cirujanos y al que los fotógrafos sacarán mucho partido”.<sup>14</sup> A finales de ese mismo mes de enero, fue nada menos que Ricardo Becerro de Bengoa, una de las figuras relevantes de la divulgación científica del momento, quien escribió

---

<sup>14</sup> Estos artículos publicados en el *Diario de Barcelona* son mencionados por Francesca Portoles en su documentada y excelente tesis doctoral sobre la obra del doctor Cesar Comas y Llabería. Un resumen puede consultarse en PORTOLÉS BRASÓ, Francesca. “César Comas, introductor de los rayos X en España”, *Imagen Diagnóstica*, vol. 1, n.1, 2010, pp. 28-35. Disponible en: <https://www.elsevier.es/es-revista-imagen-diagnostica-308-pdf-S2171366910700081>. [Acceso: 7 de septiembre de 2019] La tesis está disponible en <https://dialnet.unirioja.es/> [Acceso: 7 de septiembre de 2019].

en la prensa de Madrid la primera aproximación a lo que significaba esa “luz invisible” en la que, en un primer momento, el autor no creyó, pero que en el artículo disecciona con una precisión científica, haciendo un enorme esfuerzo para ser entendible. Becerro de Bengoa era doctor en Ciencias y catedrático de Física y Química en un instituto de Madrid y supo explicar a los lectores admirados por el nuevo descubrimiento, con una descripción que roza la visión cinematográfica, las inmensas posibilidades científicas de lo que, por primera vez, define como esa “luz que no se ve” y de los campos que abre en la medicina y las tecnologías que su presencia dejará obsoletas:

Así se han obtenido la fotografía de una mano [la de la esposa de Röntgen] en la que se ven perfectamente los huesos y la de una brújula y una caja de reloj, encerradas en una caja de pino sin que aparezca la caja más que en las ligeras líneas que determinan su contorno; y así se ha logrado ver donde estaba incrustado un trozo de vidrio de la mano de un obrero que se había herido con él al cortarlo. (...) Bien se [puede] afirmar que tan portentoso procedimiento ha dejado atrás al del microscopio, que nos ha hecho conocer el mundo de los seres casi infinitamente pequeños; al del telescopio, que ha traído el conocimiento de los mundos casi infinitamente lejanos y del espectroscopio que nos permite analizar su composición. [Estos y otros artilugios médicos actuales] (...) Quedarán reducidos a la categoría de chirimbolos históricos en cuanto los rayos catódicos de Röntgen pasen a través del cuello, del pecho y del vientre, y se puedan obtener las fotografías de su contextura, disposición y estado como si los estuviéramos viendo, no muertos y disecados en la mesa anatómica, sino vivos y funcionando en su maravillosa actividad.<sup>15</sup>

Durante los primeros meses de 1896, se fueron publicando en diversos medios de prensa españoles noticias técnicas más o menos afinadas sobre esta nueva forma de captar la realidad, además de reflexiones sobre el futuro que se esperaba de los rayos X. Hay que destacar que estamos en un momento en el que el descubrimiento de Röntgen no era nada fácil de explicar para quienes no tuvieran grandes conocimientos de física, por eso nos interesa destacar, más que las prolijas descripciones, las sensaciones que se intentan transmitir a los lectores. Este es, por ejemplo el caso de Antonio Espina y Capó, el primer radiólogo que logrará imágenes catódicas en Madrid, que el 8 de febrero también publicó un extenso artículo en el

---

<sup>15</sup> BECERRO DE BENGOA, Ricardo. “La luz X del doctor Röntgen”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 de enero de 1896, pp. 70-71.

que ya anunciaba que estaría experimentando con la nueva tecnología. Se trata de un texto muy preocupado por la descripción precisa de los rayos X y en el que se deja muy claro que, aunque a algunos les pueda parecer, nada tienen que ver con la fotografía, a pesar de que hay ya quien los asimila con esa conocida tecnología.<sup>16</sup> Aquí Espina y Capó rebate la idea de la “luz que no alumbró” y habla de “vibraciones gaseosas”. En el artículo inserta, además, unas interesantes imágenes radiológicas, entre ellas una de la mano de la esposa de Röntgen, y promete publicar las suyas cuando estén dispuestas. Termina su artículo con una reflexión sobre el inmenso porvenir que va a tener esta nueva técnica y el interés que despierta no solo en el campo científico:

Estos rayos hacen transparentes las carnes, los vasos y los tendones de una mano, y ponen al descubierto el esqueleto; atraviesan una caja de madera y fotografían unas tijeras [que hay en su interior] una brújula, una cadena; solo los huesos se le resisten por ahora (...) estamos al principio de una nebulosa científica preñada de mundos nuevos, (...) dando realidades tangibles aun para el vulgo.<sup>17</sup>

Terminamos este rápido resumen de las primeras respuestas de divulgación científica en la prensa española –que nos permiten entender el ambiente con el que se recibieron los rayos X– con un artículo de junio de 1896 firmado por Bernardo Rodríguez Largo, también catedrático de física en el instituto de San Isidro y uno de los artífices de las primeras imágenes radiográficas realizadas en Madrid junto a Antonio Espina y Capó. El mismo describía los pormenores técnicos de esta nueva

---

<sup>16</sup> Este mismo año aparecerá en Madrid la primera edición del libro de SANTINI, E[manuel].N[apoleon]. *La Fotografía a través de los cuerpos opacos por los Rayos Eléctricos, Catódicos y de Röntgen con un estudio sobre las imágenes fulgurales*. Madrid: Editorial de Bailly-Bailliere e hijos, 1896, un opúsculo que debatirá sobre la naturaleza de los Rayos-X y su asimilación a otros fenómenos naturales como las denominadas “imágenes fulgurales” producidas por la electricidad de los rayos de una tormenta y cuyos efectos se visualizan en uno de los grabados del libro. La obra tendrá mucho éxito y conocerá varias ediciones. Hoy la ciencia entiende que los rayos X son una longitud de onda del espectro electromagnético, pero en estos momentos iniciales estaban abiertas todas las hipótesis y especulaciones.

<sup>17</sup> ESPINA Y CAPÓ, Antonio. “La Radiografía o Estudio de los Rayos X”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de febrero 1896, pp. 83-86.

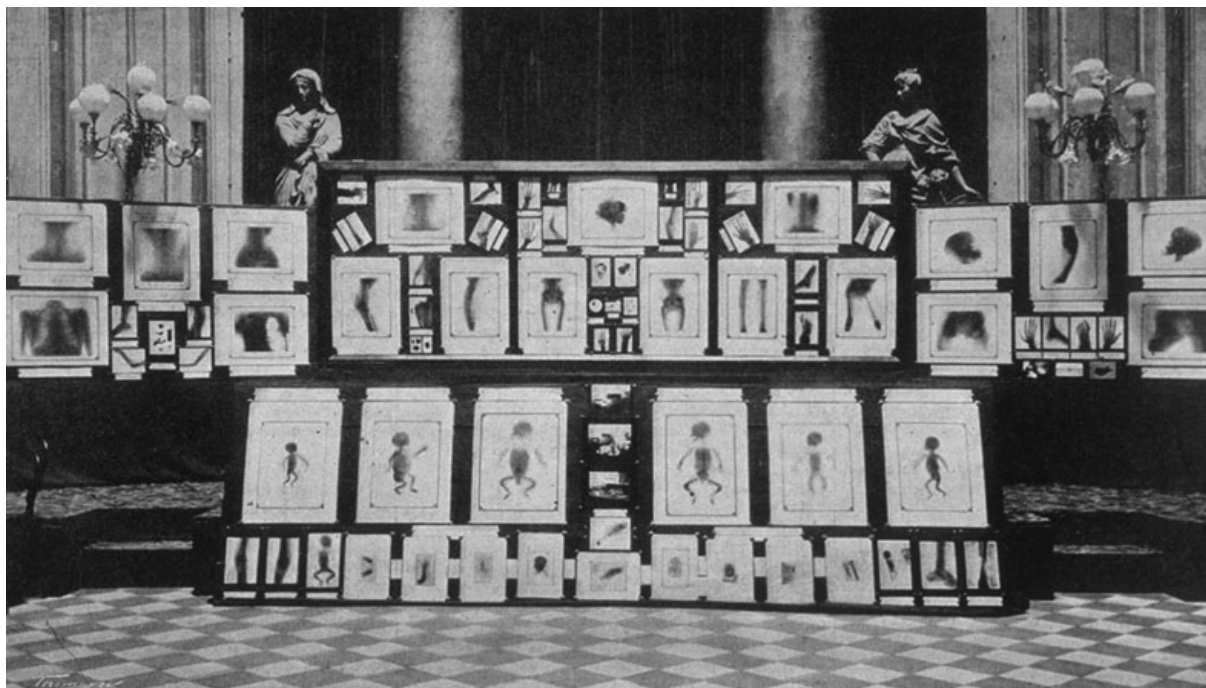
innovación científica y no tenía reservas en afirmar que “el descubrimiento de los rayos X [constituye] una de las conquistas más interesantes del presente siglo”.<sup>18</sup>

En esos momentos de excitación científica por el nuevo descubrimiento, Cesar Comas Llabería, un estudiante del último curso de medicina que hacía prácticas en el Hospital de Santa Cruz de Barcelona, se sintió fascinado por las noticias que llegaban y, con medios precarios, comenzó a experimentar con los rayos X. Fue el autor de las primeras imágenes que se hicieron en España y mostró los resultados en una sesión pública en la Facultad de Medicina de Barcelona, el 24 de febrero de 1896. Tras doctorarse, fundó con su primo y condiscípulo, Agustín Prió y Llabería, el primer gabinete de radiología en Barcelona, a la vez que difundió para el público las posibilidades de la nueva técnica que, aunque entendía estaba destinada a la ciencia médica, tenía aspectos espectaculares que podían hacer la nueva fuente radiante más entendible para el gran público. Se conservan unas magníficas imágenes que realizó para sus conferencias de objetos comunes en las que se desvelaba su interior y que nosotros publicamos en la exposición *Memorias de la Mirada*.<sup>19</sup> En 1899, junto a su discípulo Prió, Cesar Comas mostró en el Ateneo de Barcelona una exposición de imágenes radiográficas que causó expectación y despertó un enorme interés. Este pionero de los rayos X en España sufrió en su cuerpo los peligros inicialmente desconocidos de esta nueva radiación y, en 1935, le tuvieron que amputar su antebrazo izquierdo, aunque siguió trabajando activamente hasta su fallecimiento en 1956. Dejó un imponente archivo de imágenes científicas y documentales de la vida y costumbres de la Barcelona de inicios del siglo XX, que han sido estudiadas con detalle por la profesora Francesca Portoles, autora de un estudio biográfico imprescindible para conocer la importante figura de este científico y divulgador tan relevante para la ciencia española.

---

<sup>18</sup> RODRIGUEZ Y LARGO, B.[ernardo]. “Los rayos X”. En: *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 de junio de 1896, p. 386.

<sup>19</sup> Véase BRUNETTA, Gian Piero, Francisco Javier Frutos, Javier Herrera Navarro y Bernardo Riego. *Memorias de la mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander: Fundación Marcelino Bodín, 2001.



Exposición de radiografías en el Ateneo de Barcelona. Imagen publicada en la revista *La Ilustración Artística* en 1900.

Mientras se iba consolidando en la prensa la importancia de los rayos X, también aparecieron síntomas de que otros divulgadores, y la propia sociedad, iban tomando conciencia de lo que estaba ocurriendo. Ya transcribimos al inicio de este artículo la opinión de José Echegaray sobre el nuevo cinematógrafo pero, antes que el cinematógrafo, también el nuevo descubrimiento de Röntgen fue objeto de sus reflexiones y su aporte tiene mucho interés porque pone en el centro de su preocupación la frontera entre lo visible y lo invisible, que ahora comienza a difuminarse y se hace tangible:

El mundo de lo visible (...) es nuestro mundo, en el encaramos la realidad (...) y de este mundo invisible algunas otras noticias tenemos, aunque oscuras e imperfectas por las filtraciones que al fondo de la conciencia llegan.(...) He aquí un mundo invisible que aun no viéndolo no podemos negar. La electricidad existe; no podemos negarla tampoco, va por el alambre y no la vemos, ni sospechamos de su existencia si no se convierte en luz. (...) Después de todo, el mundo visible ya lo conocemos y representa para nosotros la realidad. El mundo invisible apenas nos es conocido y simboliza para nosotros la esperanza.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> ECHEGARAY, José. “Lo visible y lo invisible”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de abril de 1896, pp. 205-206. El subrayado está resaltado en el texto original.



Matutera (contrabandista) descubierta *infraganti* por medio de los rayos X. Publicado en *La Revista Moderna*, Madrid, 17 julio de 1897.

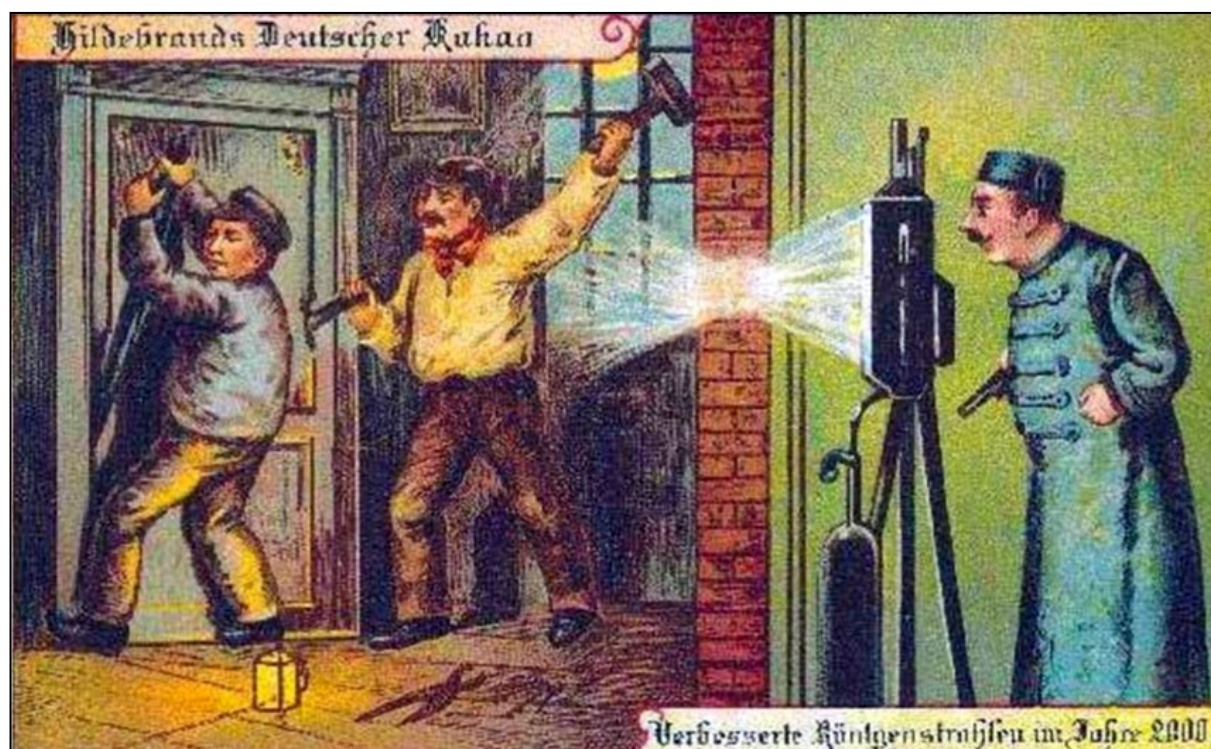
A los pocos meses de las primeras aproximaciones científicas rigurosas sobre el nuevo descubrimiento, comenzó a ocurrir algo muy común ante la aparición de una nueva tec-

nología que es que se disparen fantasías y se anuncien posibilidades no especificadas en su origen, pero que se cree pueden llegar a ser factibles. Así, en el mes de julio de 1897, uno de los nuevos *magazines* que se servían de las imágenes en detrimento de los textos para mostrar las informaciones, publicaba que en París se estaba ya experimentando con los rayos X en las aduanas haciendo “exámenes radioscópicos de las maletas” y que era posible descubrir a las *matuteras* o contrabandistas que escondían en sus faldas botellas de alcohol no declaradas gracias a las pantallas de rayos X.<sup>21</sup> Es curioso que estos usos, que entonces se formulaban como soluciones de control, hayan terminado imponiéndose y que hoy todos pasemos nuestras maletas por una tecnología derivada de los rayos X cuando viajamos en avión y en muchos establecimientos penales se hayan sustituido por una captura de rayos X otros tipos de inspección corporal a las personas que ingresan. Sin embargo, es evidente que las experiencias iniciales y los usos actuales distan mucho de parecerse, entre otras cosas porque, en 1897, nadie conocía aún la peligrosidad de esas radiaciones para quienes las usaban sin protección.

Al tiempo que se formulaban nuevas potencialidades, también aparecían fantasías que eran posibles por el ambiente de fascinación que suponía la invisibilidad y sus formas de hacerla evidente. Sin duda, el cuento del prolífico periodista Alfonso Pérez

<sup>21</sup> “Los rayos X al servicio de las aduanas”, *La Revista Moderna*, Madrid, 17 de julio de 1897, p. 332.

Nieva, que se imagina unas gafas que le diseñan a un diplomático para asistir a las reuniones y que cuando se las pone le revelan no lo que dicen sus interlocutores sino lo que verdaderamente piensan, está inspirado en la tecnología de los rayos X. De hecho, el diplomático destruye las gafas porque se le hace intolerable conocer, a través de ellas, la verdad desnuda de los pensamientos. No por casualidad, su publicación coincide con otra obra que habla de la invisibilidad y los problemas que de ella se derivan para un científico. Se trata de *El hombre invisible* de H.G. Wells —publicada por entregas en una revista británica en ese mismo año de 1897 y luego trasladada al cine en varias versiones cinematográficas—, cuya motivación surgió también del *shock* que produjeron los nuevos rayos X.<sup>22</sup>

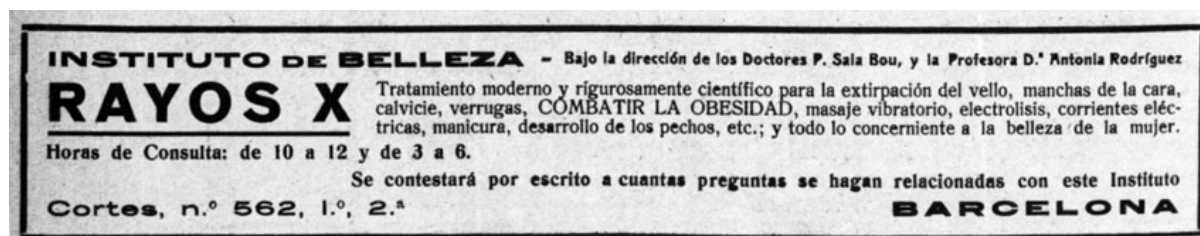


La policía deteniendo a unos malhechores en el año 2000 gracias a los Rayos-X. Publicidad alemana de chocolates Hildebrands publicada en 1900.

De tanto en tanto, la prensa iba contando novedades en torno a los rayos X y sus aplicaciones, mientras existía una conciencia *milenarista* que producía un enorme entusiasmo por el nuevo y esperanzador siglo XX. Se editaron postales imaginando

<sup>22</sup> PÉREZ NIEVA, Alfonso. “Extrañas gafas mágicas”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 de mayo de 1897, pp. 314-315.

como sería el siglo siguiente, el siglo XXI, con nuevas invenciones y formas de vida que serían naturales para ese entonces y en las que se mostraba, por ejemplo, a los turistas viajar por el aire en globos que prefiguraban los *zeppelins* o navegar en artilugios submarinos, surcar los mares en unas extrañas bicicletas anfibias o transitar las calles sobre unos suelos que se movían y eliminaban el esfuerzo. Dentro de esas fantasías futuristas en las que los carteros repartían la correspondencia en unas extrañas máquinas voladoras y las personas se conectaban a distancia en imagen y sonido con unos artilugios similares a un fonógrafo y una linterna mágica con muchos cables, también se soñaba con una especie de tecnología de rayos invisibles, unos “rayos tipo X”, que permitirían a la policía visualizar a distancia los delincuentes que entonces serían capturados en el momento de realizar sus fechorías, anticipándose al *panóptico* tecnológico que ahora realmente es objeto de debate por las tensiones entre privacidad y control existentes en nuestro mundo posmoderno. A comienzos del siglo XX, estas solo eran fantasías más o menos consistentes, como la noticia que se narra en 1904, en la *Gaceta Médica de Granada*, sobre una señora de esta ciudad española que fue a retratarse a un estudio y cuando se reveló la imagen aparecieron en su rostro una serie de manchas negras que no eran perceptibles a la vista y que hicieron que la clienta nunca recogiera su encargo porque murió de viruela, enfermedad que no sabía que padecía pero que los rayos invisibles desvelaron.<sup>23</sup> Dicho de otro modo, la invisibilidad y sus evidencias eran ya para ese momento un elemento cultural incorporado en el pensamiento de muchas personas que comenzaron a disfrutar de la visión de los rayos X como un espectáculo de la vida moderna, como lo era el fonógrafo o el cinematógrafo, entre otros.



Los Rayos X como panacea curativa cuando todavía no se conocían bien los peligros de ese tipo de radiación. Anuncio publicado en la revista *El Cine* de Barcelona en 1912.

<sup>23</sup> Recogido en: “La Fotografía de lo invisible”, *Anales Gráficos*, n. 3, 1904, pp. 44-45.

El paso que le quedaba dar a los rayos X, en tanto nueva tecnología de la visibilidad, era incorporarse a esa caótica espectacularidad de comienzos del siglo XX, donde las denominadas *varietés* incluían al cinematógrafo como un entretenimiento popular. En muchos países, los rayos X se convirtieron, con mucha inmediatez, en una panacea para curar variadas disfunciones, desde la obesidad al acné, en una época en que se desconocía su peligrosidad. Pero también esta nueva tecnología, entendida como símbolo de la modernidad de su tiempo, ocupó espacios de exhibición junto a otras novedades del siglo. Philipp Blom afirma que en la exposición universal de 1900 en París, había pantallas de rayos X a la vista de los visitantes porque era realmente llamativo ver el interior de los cuerpos y su resultado visual. En Barcelona, ciudad en la que el primitivo cinematógrafo de barraca tuvo un crecimiento espectacular en las zonas obreras de la ciudad,<sup>24</sup> los rayos X se incorporaron, ya en 1896, a la oferta de demostraciones públicas de los charlatanes y, en las principales fiestas urbanas que se celebraban en el mes de septiembre, se anunciaron como novedad junto a otros espectáculos como el fonógrafo o los viejos panoramas:

Rayos X ¡La última maravilla del siglo! Visión directa e instantánea de lo invisible. Se permite a los señores concurrentes exponer objetos que lleven encerrados en carteras, cajas de madera y de cartón. Visión del esqueleto de la mano. Del brazo, etcétera. Rambla del Centro 25. De 10 a 1 y de 3 a 12 de la noche. Entrada una peseta.<sup>25</sup>

Siguiendo la tradición ya existente –y a la que nos hemos referido con anterioridad– de hacer espectáculo de todas las innovaciones, un año después también se exhibían en Barcelona proyecciones radiográficas con fonógrafo y linterna que se presentaban como conferencias abiertas para los profesionales de la medicina que desearan participar:

Al asistir ayer a una sesión de los Rayos X que M. Taburet da en esta capital, pudimos comprobar que estas conferencias llaman poderosamente la atención del elemento científico, ya que entre los concurrentes vimos al ilustre decano de la facultad de Medicina Dr. Giné y Partagás, quién

---

<sup>24</sup> Véase SUÁREZ, Lluís en: “La fotografía de lo invisible. Els raigs X: ciencia, màgia i espectacle a la Barcelona de final del XIX”. En: *Un art d'espectres. Màgia i esoterisme en el cinema dels primers temps*. Girona: Ed. Museu del Cinema-Universitat de Girona, 2010, pp. 219-227.

<sup>25</sup> Citado por SUÁREZ, *ibid.*, p. 222.

hizo notables experiencias de radioscopia, y algunos distinguidos médicos de Barcelona (...). Las sesiones de los Rayos X, que da Mr. Taburet, cuentan con un nuevo aliciente: proyecciones con una potente linterna eléctrica de las mejores radiografías obtenidas en el extranjero. No es, pues, de extrañar, que se vean tan concurridos los elegantes salones del paseo de Gracia, núm. 3.<sup>26</sup>



Fotograma de la película *The X Ray Friend* (George Albert Smith, 1897)

Antes de que comenzase el siglo, los rayos X eran una novedad innegable que todo el mundo quería ver y experimentar. Algunos magos incorporaron a su repertorio sesiones de cinematógrafo a la vez que los nuevos rayos, que

mostraban la invisibilidad de la materia y de los cuerpos. El cine de los primeros tiempos, por su parte, también se ocupó de visualizar el extraño aspecto de los cuerpos transparentes, desnudos y esqueléticos. Ya en 1897 apareció en las pantallas del cinematógrafo la deliciosa película de George Albert Smith *The X Ray Friend*, en la que una pareja vestida elegantemente muta de visible a invisible cuando un operador irrumpe en escena con un aparato que parece una cámara de cine y que lleva un ostensible rotulo que dice “Rayos X”. En ese momento el traje del hombre desaparece mostrando ahora tan solo su esqueleto, mientras que en la mujer, con bastante más morbo, se vislumbra el esqueleto bajo la ropa –que ahora se ha hecho transparente– y también las varillas del parasol que sostiene, que hacen juego con sus huesos. No tenemos constancia de que la película se exhibiera en España en algún programa por aquellas fechas, pero no sería de extrañar dado el intenso trasiego de películas que los exhibidores alquilaban en aquellos primeros años en los que se estaban tanteando los

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 223.

gustos de un público totalmente nuevo y al que había que atraer constantemente a las barracas cinematográficas.<sup>27</sup>



Los magos introdujeron en sus espectáculos las nuevas tecnologías que iban surgiendo, como el fonógrafo, los rayos X o el cinematógrafo, tal y como muestra este anuncio de Henry Opitz hacia 1900.

Me gustaría terminar este trabajo con una referencia que se sale de los objetivos de este texto, pero que muestra una de las líneas narrativas de las ficciones del siglo XX y alude, de otro modo, a esta atractiva tecnología que atraviesa la materia. En 1924, Joaquín de Argamasilla, un español que decía tener poderes en los ojos y que podía atravesar la materia y ver y leer los contenidos que se le pusieran en cajas de metal cerradas o ser capaz de leer la hora de un reloj de bolsillo cerrado, fue retado en los Estados Unidos por el famoso Harry Houdini que descubrió su truco. La historia se cuenta en un delicioso libro escrito, entre otros, por uno de nuestros mejores especialistas en magia, el escritor Ramón Mayrata.<sup>28</sup> Pero esa es otra historia y otra magia, paralela a la del cine y que

<sup>27</sup> *The X Ray Friend*, puede verse en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=3gMckFRMIQQ>.

<sup>28</sup> Se trata del libro escrito por MAYRATA, Ramón y Grace Morales. *Valle Inclán y el insólito caso del hombre con rayos X en los ojos*. Madrid: La Felguera Editores, 2014, en el que se cuenta esta curiosa

algunos pioneros como George Méliès supieron aproximar para sus espectadores, en un tiempo en que la tecnología parecía que todo lo podía hacer posible.

### Referencias bibliográficas

- BENET, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2012.
- BLOM, Philipp. *Años de Vértigo. Cultura y cambio en Occidente 1900-1914*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- CID, Felipe. *La obra de Cesar Comas en el contexto de la radiología ibérica*. Barcelona: Ediciones Expasxs, 1998.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine en España*. Madrid: Ed. Fundamentos, 2003.
- FAUS, Ángel. *La radio en España (1896-1977)*. Madrid: Taurus, 2007.
- MARTÍNEZ-RIPOLL, Martín. “Rayos X: hallazgo y consecuencias de una luz prodigiosa”. En: Casalvilla Dueñas, Ana y Quintín Garrido Garrido (coords.). *Ciencia, y un gran paso para la humanidad!!!* Madrid, 2019, pp. 69-79. Disponible en: <https://yungranpasoparalahumanidad.blogspot.com/2019/02/rayos-x-martin-martinez-ripoll.html> [Acceso: 7 de septiembre de 2019].
- MAYRATA, Ramón y Grace Morales. *Valle Inclán y el insólito caso del hombre con rayos X en los ojos*. Madrid: La Felguera Editores, 2014.
- PORTOLÉS BRASÓ, Francesca. *Fotografía y radiología en la obra del Dr. César Comas Llaberí*, Tesis de doctorado presentada en la Universitat de Barcelona, 2004. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=3407> [Acceso: 7 de septiembre de 2019].
- \_\_\_\_\_. “César Comas, introductor de los rayos X en España”, *Imagen Diagnóstica*, vol. 1, n.1, 2010, pp. 28-35. Disponible en: <https://www.elsevier.es/es-revista-imagen-diagnostica-308-pdf-S2171366910700081> [Acceso: 7 de septiembre de 2019].
- RIEGO, Bernardo. “El Imaginario Fotográfico y sus Funciones sociales: De la Imagen Química a la Imagen Digital” En: *La Imatge i la Recerca Històrica. 5tas Jornadas Antoni Varés*. Girona, 1998, pp. 69-94. Disponible en:

---

historia y aparece el informe que hizo Henry Houdini desenmascarando la superchería de Argamasilla.

<https://bernardoriego.wordpress.com/2015/06/07/el-imaginario-fotografico-y-sus-funciones-sociales-un-texto-de-1998/> [Acceso: 7 de septiembre de 2019].

\_\_\_\_\_. “El problema histórico del espectador”. En: *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria, 2001, pp. 37-94.

SUÁREZ, Lluís en: “La fotografía de l’invisible. Els raigs X: ciencia, màgia i espectacle a la Barcelona de final del XIX”. En: *Un art d’espectres. Màgia i esoterisme en el cinema dels primers temps*. Girona: Ed. Museu del Cinema/Universitat de Girona, 2010, pp. 219-227.

### Fuentes consultadas

“Andaduras del caballo representadas por la fotografía instantánea”, *La Naturaleza*. Madrid, 28 de diciembre de 1878, pp. 51-54.

“Editorial”, *La Naturaleza*, n.1, Madrid, 1890.

“La Fotografía de lo invisible”, *Anales Gráficos*, n. 3, 1904, pp. 44-45.

“Los rayos X al servicio de las aduanas”, *La Revista Moderna*, Madrid, 17 de julio de 1897, p. 332.

“Quincena científica. El kinetógrafo de Edison”, *Gaceta Industrial y Ciencia Eléctrica*, Madrid, 25 de junio de 1891, n. 12, pp. 23-24.

BECERRO DE BENGOA, Ricardo. “La luz X del doctor Röntgen”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 de enero de 1896, pp. 70-71.

ECHEGARAY, José. “La conquista del tiempo”, *Apuntes*, Madrid, 28 de junio de 1896.

\_\_\_\_\_. “Lo visible y lo invisible”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de abril de 1896, pp. 205-206. El subrayado está resaltado en el texto original.

ESPINA Y CAPÓ, Antonio. “La Radiografía o Estudio de los Rayos X”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de febrero 1896, pp. 83-86.

PÉREZ NIEVA, Alfonso. “Extrañas gafas mágicas”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 de mayo de 1897, pp. 314-315.

RODRÍGUEZ MORUELO, José. “El cinematógrafo”, *La Ilustración Española y Americana*, 22 julio de 1896, pp. 42-43.

RODRIGUEZ Y LARGO, B.[ernardo]. “Los rayos X”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 de junio de 1896, p. 386.

SANTINI, E[mmanuelle] N[apoleon]. *La Fotografía a través de los cuerpos opacos por los Rayos Eléctricos, Catódicos y de Röntgen con un estudio sobre las imágenes fulgurales*. Madrid: Editorial de Bailly-Bailliere e hijos, 1896.

---

#### Autor invitado

Artículo especial por el 5to aniversario de la revista

#### Para citar este artículo:

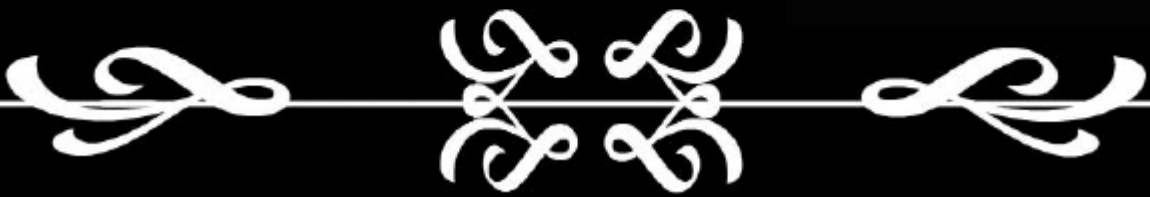
RIEGO, Bernardo. “Los Rayos-X y la fascinación española junto al cine de los orígenes en un tiempo moderno y de innovaciones incesantes”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 153-178. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/254>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Bernardo Riego Amézaga**, es Profesor Titular de Nuevas Tecnologías y Comunicación Audiovisual en el Departamento de Educación en la Universidad de Cantabria (España). Es un experto en Historia Cultural de las Imágenes y del Patrimonio Audiovisual, especialmente el fotográfico, a la vez que autor de varios libros y multitud de artículos sobre estas temáticas. En el año 2001 fue comisario en la Fundación Botín de la Exposición “*Memorias de la Mirada*”, que intentó ser una reflexión sobre las Tecnologías de la Comunicación en España desde el siglo XVIII hasta la llegada del cine silente y su impacto social y cultural. Uno de sus ámbitos centrales de investigación se refiere a la Historia de la Fotografía, especialidad en la que ha publicado varios libros entre los que destaca *La introducción de la Fotografía en España. Un Reto Científico y Cultural* (2000), *La Construcción Social de la Realidad a Través de la Fotografía y el Grabado Informativo en la España del Siglo XIX* (2001). Recientemente ha sido editor y coautor del libro *España en la tarjeta postal. Un Siglo de Imágenes* (2011), en el que se reivindica el papel de los materiales culturales efímeros como la tarjeta postal ilustrada para la comprensión de nuestro tiempo y el de la modernidad. Forma parte del grupo de investigación sobre orígenes del cine en España que se reúne cada dos años en el Museu del Cinema de Girona y junto a la Universidad de Girona organiza un encuentro internacional en torno a éstas temáticas. Además está investigando en estos momentos sobre la construcción del espectador contemporáneo en la sociedad de las masas en España y su evolución hacia el actual espectador digital. Está preparando, al mismo tiempo, una monografía que reflexiona sobre los intensos cambios culturales y tecnológicos que se han producido en estas últimas décadas en el tránsito hacia la sociedad digital. Muchos de los textos que tiene publicados pueden consultarse y descargarse en libre uso de su *blog*: <https://bernardoriego.wordpress.com/>. E-mail: [briego@unican.es](mailto:briego@unican.es).



# TRADUCCIONES



# A produção de massa dos sentidos: Cinema clássico como modernismo vernacular<sup>1</sup>

Miriam B. Hansen<sup>\*</sup>

Tradução de Carlos Roberto de Souza<sup>\*\*</sup>

**N**este ensaio, quero voltar a tratar da articulação de cinema e modernismo, e o farei num movimento que parte do exemplo do cinema soviético dos primeiros tempos para um caso aparentemente menos provável: o do cinema clássico de Hollywood. Minha pesquisa é inspirada por dois conjuntos complementares de questões: um relativo à contribuição que os estudos de cinema podem dar para nossa compreensão de modernismo e modernidade; o outro voltado para se e como a perspectiva da estética modernista pode nos ajudar a elucidar e reformular a história e a teoria do cinema. A articulação de cinema e modernismo foi explorada de diversas maneiras: de pesquisa sobre as inter-relações do cinema com a modernidade industrial-tecnológica do fim do século XIX passando pela ênfase nos cinemas de arte internacionais do período de entreguerras e dos períodos de cinemas novos, até especulações sobre a implicação do cinema na distinção entre o moderno e o pós-moderno.<sup>2</sup> Meu foco aqui será mais diretamente a modernidade de meados do século XX, mais ou menos da década de 1920 até a de 1950 –a modernidade da produção, do consumo e da aniquilação em massa– e a contemporaneidade de um tipo particular de cinema, o dominante de Hollywood, com o que tem sido diversificadamente rotulado de “modernismo alto” ou “hegemônico”.

---

<sup>1</sup> Este texto foi publicado originalmente como “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”, *Modernism/Modernity*, vol. 6, n. 2, 1999, pp. 59-77 © 1999 John Hopkins University Press. Impresso com permissão da John Hopkins University Press.

<sup>2</sup> Ver, por exemplo, CHARNEY, Leo e Vanessa R. Schwartz (eds.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; ORR, John. *Cinema and Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1994; e FRIEDBERG, Anne. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press, 1993. Além disso, claro, há numerosos estudos sobre o impacto do cinema na experimentação de outras mídias, especialmente na ficção, na pintura e no teatro.

Concordemos ou não com o desafio pós-modernista ao modernismo e à modernidade em geral, ele abriu um espaço para compreender o modernismo como fenômeno muito mais amplo e diverso, fora de qualquer genealogia simplista que abarcaria, digamos, do Cubismo ao Expressionismo abstrato, de Elliot, Pound, Joyce e Kafka a Beckett e Robbe-Grillet, de Schönberg a Stockhausen. Há mais de uma década, estudiosos vêm negando essa genealogia e delineando formas alternativas de modernismo, no Ocidente e em outras partes do mundo, que variam de acordo com tradições culturais específicas e nativas às quais eles respondem.<sup>3</sup> Além de abrir o cânone modernista, esses estudos assumem uma noção de modernismo que é “mais do que um repertório de estilos artísticos”, mais do que conjuntos de ideias perseguidas por grupos de artistas e intelectuais.<sup>4</sup> Mais ainda: o modernismo englobaria um amplo conjunto de práticas culturais e artísticas que registram, respondem a e refletem sobre processos de modernização e a experiência da

---

<sup>3</sup> Ver, por exemplo, BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a experiência da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986; HUYSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986; WOLLEN, Peter. “Out of the Past: Fashion/Orientalism/The Body” (1987). In: *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-century Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1993; TARUSKIN, Richard. “A Myth of the Twentieth-Century: *The rite of spring*, the Tradition of the New, and ‘Music Itself’”, *Modernism/Modernity*, vol. 2, n. 1, janeiro de 1995, pp. 1-26; KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985; POLLOCK, Griselda. “Modernity and the Spaces of Femininity”. In: Pollock, *Vision and Difference*. Londres: Routledge, 1988, pp. 50-90; NESBIT, Molly. “The Rat’s Ass”, *October*, n. 56, primavera de 1991, pp. 6-20; TEITELBAUM, Matthew (ed.). *Montage and Modern Life 1919-1942*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992; BAKER JR, Houston A. *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1987; NORTH, Michael. *The Dialect of Modernism*. New York: Oxford University Press, 1994; GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993; BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994, cap. 12; NIRANJANA, Tejaswini, P. Sudhir e Vivek Dhareshwar (eds.). *Interrogating Modernity: Culture and Colonialism in India*. Calcutta: Seagull Books, 1993; APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996; CANCLINI, Néstor García. “Latin American Contradictions: Modernism without Modernization?” In: *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, pp. 41-65, trads. C. L. Chiappari e S. L. Lopez; e MINICHIELLO, Sharan A. (ed.). *Japan's Competing Modernities: Issues in Culture and Democracy 1900-1930*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998.

<sup>4</sup> RAINEY, Lawrence e Robert von Hallberg. “Editorial/Introduction”, *Modernism/Modernity*, vol. 1, n. 1, janeiro de 1994, p. 1.

modernidade, inclusive uma transformação paradigmática das condições sob as quais a arte é produzida, transmitida e consumida. Em outras palavras, assim como as estéticas modernistas não são redutíveis à categoria de estilo, elas tendem a borrar os limites da instituição da arte em sua tradicional encarnação dos séculos XVIII e XIX que ligava o ideal da autonomia estética e a distinção “alta” vs. “baixa” da arte autônoma vs. cultura popular e de massa.<sup>5</sup>

Enfocar a relação entre modernismo e modernidade, portanto, implica também em um conceito mais largo da estética, no qual as práticas artísticas estão colocadas numa história e numa economia da percepção sensorial mais amplas, e que Walter Benjamin primeiro viu como o campo de batalha decisivo para o significado e o destino da modernidade.<sup>6</sup> Enquanto a expansão da tecnologia urbano-industrial, o deslocamento em larga escala das relações sociais (e de gênero) e a mudança para o consumo de massa provocaram processos de destruição e perda reais, também emergiram novos modos de organização da visão e da percepção sensorial, uma nova relação com “coisas”, diferentes formas de experiência e expressão miméticas, de afetividade, temporalidade e reflexão, um mutável tecido da vida cotidiana, sociabilidade e lazer.

---

<sup>5</sup> Peter Bürger, seguindo Adorno, afirma que mesmo a categoria de “estilo” torna-se problemática pelo avanço da mercantilização da arte no século XX, e considera a recusa no desenvolvimento de um estilo coerente (como em *dadá* e no surrealismo) uma característica marcante dos vanguardistas, distintiva dos modernistas, estéticos; ver BÜRGER. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, trad. Michael Shaw, esp. cap. 2, “The Historicity of Aesthetic Categories”. A abertura dos cânones modernista e vanguardista, contudo, mostra uma grande interseção entre os dois, exatamente como o esforço por parte de artistas e movimentos modernistas específicos para restaurar o status institucional da arte pode acompanhar alguns modos vanguardistas de comportamento e publicidade; ver meu *Ezra Pounds frühe Poetik zwischen Aufklärung und Avantgarde*. Stuttgart: Metzler, 1979. Ver também HUYSSSEN. *After the Great Divide*, esp. cap. 2, “Adorno in Reverse: from Hollywood to Richard Wagner”.

<sup>6</sup> Na segunda versão de seu famoso ensaio “A obra de arte na era da reprodução mecânica” (1935), Benjamin escreveu da “teoria [*die Lehre*] de percepção que os gregos chamavam estética” (TIEDERMANN, Rolf e Hermann Schweppenhäuser (eds.). *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, pp. 7:381). Ele concebia a política desse ensaio como um esforço para confrontar a tradição estética compreendida com estreiteza, em particular a persistência do esteticismo na literatura e na arte contemporâneas, frente às mudanças provocadas no sensorium humano pela tecnologia industrial e militar. Ver BUCK-MORSS, Susan. “Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork essay reconsidered”, *October*, n. 62, outono de 1992, pp. 3-41; ver também meu “Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street”, *Critical Inquiry*, vol. 25, n. 2, inverno de 1999, pp. 306-43.

Dessa perspectiva, abordo o estudo de estéticas modernistas de forma a englobar práticas culturais que articulam e mediam a experiência de modernidade, como os fenômenos de produção e consumo de massas da moda, *design*, publicidade, arquitetura e ambiente urbano, da fotografia, rádio e cinema. Refiro-me a esse tipo de modernismo como “vernacular” (e evito o termo superideologicamente determinado “popular”) porque esse termo combina a dimensão do cotidiano, de uso diário, com conotações de discurso, idioma e dialeto, com circulação, promiscuidade e tradutibilidade. Nesse último sentido, finalmente, este ensaio tratará da controvertida questão do Americanismo, de por que e como um idioma estético desenvolvido em um país pode alcançar circulação transnacional e global, e como essa explicação poderia acrescentar e modificar nossa compreensão do cinema clássico.

Começo com um exemplo que nos devolve a um paradigma padrão do modernismo do século XX: o cinema soviético e o contexto da vanguarda estética soviética. No festival de cinema silencioso de Pordenone de 1996, o programa de destaque era uma seleção dos primeiros filmes soviéticos feitos entre 1918 e 1924, isto é, antes da grande era do cinema de montagem, antes dos trabalhos canônicos de Eisenstein, Pudovkin, Vertov e Dovjenco. A questão que orientava a revisão desses filmes era, claro, como o cinema russo passou do Velho para o Novo em um curto espaço de tempo; como o sofisticado cinema de *mise-en-scène* da era czarista, sintetizado no trabalho de Yevgeni Bauer, foi desalojado pela estética da montagem soviética. Muitos filmes mostrados confirmaram o que os historiadores de cinema, seguindo Kuleshov, tinham vagamente indicado: que essa transformação foi mediada, em grau significativo, pelo impacto de Hollywood. Os filmes americanos começaram a dominar as telas russas por volta de 1915, e em 1916 haviam se tornado a principal importação estrangeira. Filmes realizados nos anos posteriores a 1917, mesmo quando contavam enredos revolucionários com propósitos de “agit”, podem apresentar interessantes continuidades temáticas do cinema czarista (em particular uma forte crítica ao patriarcado) e ainda conter surpreendentes composições em profundidade.<sup>7</sup> Cada vez mais, contudo, a *mise-en-scène* é quebrada de acordo com os

---

<sup>7</sup> Sobre o cinema do período czarista, ver TSIVIAN, Yuri. "Some Preparatory Remarks on Russian Cinema". In: CHERCHI USAI, Paolo et al. (ed.). *Testimoni silenziosi: Filmi russi 1908-1919/Silent Witnesses: Russian Films 1908-1919*. Pordenone/ London: British Film Institute, 1989; idem, *Early*

princípios clássicos americanos de montagem em continuidade, coerência espaço-temporal e causalidade narrativa. Um exemplo famoso é a estreia de Kuleshov na direção, em 1918: *O projeto do engenheiro Prait* (Proekt inzhenera Prayta), um filme que empregou as diretrizes de continuidade do estilo hollywoodiano numa ruptura polêmica com o ritmo lento dos “filmes artísticos” russos.<sup>8</sup> Mas o “sotaque americano” no cinema soviético – média maior de cortes, enquadramentos mais próximos e quebra do espaço diegético – é mais disseminado e pode ser encontrado também, em graus variáveis de consistência, na obra de outros diretores (Vladimir Gardin, Ceslav Sabinskij, Ivan Perestiani). Falando hiperbolicamente, poder-se-ia dizer que o cinema russo tornou-se cinema soviético através de um processo de americanização.



*Proekt inzhenera Prayta* (Lev Kuleshov, 1918)

---

*Cinema in Russia and its Cultural Reception* (1991) Chicago: University of Chicago Press, 1998, trad. Alan Bodger (1994); ver também as contribuições de Paolo Cherchi Usai, Mary Ann Doane, Heide Schlüpmann, e eu própria em duas edições especiais da revista *Cinefocus*, vol. 2, n. 1, outono de 1991, e *Cinefocus*, vol. 2, n. 2, primavera 1992.

<sup>8</sup> Ver TSIVIAN, Yuri. "Between the Old and the New: Soviet Film Culture in 1918-1924", *Griffithiana*, n. 55/56, 1996, pp. 15-63; daqui para a frente abreviado para "BON"; idem, "Cutting and Framing in Bauer's and Kuleshov's Films", *Kintop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, n. 1, 1992, pp. 103-13; e THOMPSON, Kristin e David Bordwell, *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1994, p. 130.

Certamente a estética da montagem soviética não emergiu pronta do encontro com o estilo hollywoodiano de montagem em continuidade; ela é impensável sem os movimentos de vanguarda na arte e no teatro, sem o Construtivismo, o Suprematismo, o Produtivismo, o Futurismo – impensável sem uma política de transformação radical. Nem a montagem em continuidade foi percebida como neutra, como simplesmente o jeito mais “eficiente” de contar uma história. Ela era parte e parcela do complexo do “Americanismo” (ou, como Kuleshov se referiu a ela, “Americanitis”) que catalisou debates sobre a modernidade e os movimentos modernistas na Rússia, como o fez em outros países.<sup>9</sup> Como em outras partes, o entusiasmo pelas coisas americanas, temperado com uma crítica do capitalismo, adquiriu uma série de significados, formas e funções. Ao discutir o impacto do cinema americano sobre o soviético, Yuri Tsivian diferencia dois tipos de americanismo: 1) empréstimos estilísticos do tipo clássico descrito acima (“montagem americana”, “primeiro plano –foreground– americano”) e, 2) uma fascinação pelos “gêneros inferiores”, com seriados de aventuras, *thrillers* de detetive e comédias de pastelão que, Tsivian argumenta, foram realmente mais influentes durante os anos de transição. Se o primeiro tipo de americanismo ambicionava padrões formais de eficiência narrativa, coerência e motivação, o segundo dizia respeito à aparência externa, à superfície material sensual dos filmes americanos; seu uso de locações externas, seu foco na ação e na aventura, proezas físicas e atrações; seu ritmo, objetividade e vulgaridade; sua excentricidade e excesso de situações ao longo da trama.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Ver, por exemplo, KAES, Anton, Martin Jay e Edward Dimendberg (eds.). *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley: University of California Press, 1994, seção 15; e o famoso ensaio de Antonio GRAMSCI “Americanism and Fordism”. In: Hoare, Quintin e Geoffrey Nowell Smith (eds. e trads.). *Selections from the Prison Notebooks [1929-1935]*, New York: International Publishers, 1971, pp. 277-318. Ver também NOLAN, Mary. *Visions of Modernity: American Business and the Modernization of Germany*. New York: Oxford University Press, 1994; SAUNDERS, Thomas J. *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley: University of California Press, 1994, esp. cap. 4 e 5; LÜDTKE, Alf, Inge Marßolek e Adelheid von Saldern (eds.). *Amerikanisierung: Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Franz Steiner, 1996; e COHEN, Jean-Louis e Humbert Damisch (eds.). *Américanisme et modernité: L’idéal américain dans l’architecture*. Paris: EHESS, Flammarion, 1993.

<sup>10</sup> Ver BON, *op. cit.*, pp. 39-45.

Tsivian analisa o americanismo dos gêneros “inferiores” como uma moda ou gosto intelectual. Ao distinguir “algo de uma mentalidade duvidosa” na fascinação de Eisenstein e da FEKS<sup>11</sup> pelos melodramas das “rainhas do seriado”, ele situa a preferência dos realizadores soviéticos pela “*pulp fiction* cinematográfica” (Victor Shklovsky) no contexto do ataque da vanguarda esquerdista às pretensões de alta cultura e arte, e aos ideais ocidentais de naturalismo.<sup>12</sup> O que me interessa nesse assunto é menos o intertexto intelectual e artístico do que a conexão que sugere, *através* da distinção, entre as duas faces do cinema americano: a norma clássica, como uma forma emergente que dominaria o mercado doméstico e também o estrangeiro pelas décadas seguintes, e os gêneros aparentemente não clássicos, ou menos clássicos, subterrâneos que se desenvolveriam em alguma coisa diferente ou, pelo menos, oblíqua à norma clássica. O que também me interessa na dinâmica do americanismo e do filme soviético é a forma em que eles nos estimulam a reconsiderar a relação entre o cinema clássico e o modernismo, uma relação que, nos estudos de cinema, tem sido habitualmente pensada como uma oposição, como um dos registros fundamentalmente incompatíveis.

A oposição entre classicismo e modernismo tem uma história veneranda na literatura, arte e filosofia, com o classicismo ligado ao modelo de tradição e modernismo à retórica de quebra exatamente com aquela tradição.<sup>13</sup> Nesse sentido geral, não haveria problemas em importar essa oposição para o campo do cinema e da história do cinema, com o cinema clássico caindo para o lado da tradição, e práticas cinematográficas alternativas para o lado do modernismo. Se, entretanto, consideramos o cinema como parte da formação histórica da modernidade, como um grande conjunto de transformações culturais e estéticas, tecnológicas, econômicas, sociais e políticas, a

---

<sup>11</sup> [N.d.T.] A FEKS - Fábrica de Atores Excêntricos - foi criada em 1921, em Petrogrado, por Kosintsev e Trauberg para formar intérpretes e produzir coletivamente filmes e espetáculos teatrais.

<sup>12</sup> BON, *op. cit.*, p. 43. Um engajamento semelhante na cultura popular “baixa” para o ataque programático à instituição da arte pode ser encontrado nos movimentos de vanguarda da Europa ocidental, em particular em dadá e no surrealismo.

<sup>13</sup> Ver PIPPIN, Robert B. *Modernism as a Philosophical Problem* Londres: Blackwell, 1991, p. 4.

questão da oposição de cinema clássico a modernismo – este entendido como um discurso que se articula e responde à modernidade – fica mais complicada.

Uso “cinema clássico” aqui como um termo técnico que desempenhou um papel crucial na formação dos estudos de cinema como disciplina acadêmica. O termo serviu como conceito fundacional na análise da forma dominante do cinema narrativo, sintetizado por Hollywood durante a era dos estúdios. Nessa tentativa, “cinema clássico” referia-se mais ou menos à mesma coisa quer você estivesse fazendo semiótica, teoria cinematográfica psicanalítica, poética neoforalista ou história do cinema revisionista. Isso não quer dizer que *significava* a mesma coisa, e uma rápida observação de seus momentos-chaves ilustrará as transvalorações e oposições do termo.

Não por coincidência, a referência a produtos de Hollywood como “clássicos” tem um *pedigree* francês. Já em 1926, Jean Renoir usou o termo “classicismo cinematográfico” (no caso, referindo-se a Charlie Chaplin e Ernst Lubitsch).<sup>14</sup> Um uso mais específico do termo ocorre em *Histoire du cinéma*, de Robert Brasillach e Maurice Bardèche, sobretudo na segunda edição, de 1943, revisada com uma tendência colaboracionista, onde os autores se referem ao estilo desenvolvido nos filmes sonoros americanos de 1933-39 como “classicismo do *talkie*”.<sup>15</sup> Depois da Ocupação, críticos, notadamente André Bazin, começaram a falar da realização cinematográfica de Hollywood como “uma arte clássica”. Na década de 1950, Bazin celebrou *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, 1939), de John Ford, como “o exemplo ideal da maturidade de um estilo levado à perfeição clássica”, comparando o filme a “uma roda tão perfeitamente feita

---

<sup>14</sup> Ver ELSAESSER, Thomas. “What Makes Hollywood Run?”, *American Film*, vol. 10, n. 7. maio de 1985, pp. 52-55, 68; Renoir é citado na p.52.

<sup>15</sup> BRASILLACH, Robert e Maurice Bardèche. *Histoire du cinéma*, 2ª ed. Paris: Denoël, 1943, p. 369, citado em BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico* (...). Com relação à edição anterior (1935), que emprega o termo “clássico” para o filme silencioso internacional do período 1924-1929, Bordwell nota que o apelo ao termo lembra o “conceito artístico-histórico de classicismo como uma estabilidade dinâmica na qual as inovações submetem-se a um equilíbrio geral de forma e função” (p. 40 da edição americana). Sobre a posição política dos autores, particularmente Brasillach, ver KAPLAN, Alice. *Reproductions of Banality: Fascism, Literature, and French Intellectual Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, cap. 6 e 7, e BORDWELL, *ibid.*, pp. 38-41 (da edição americana).

que, em qualquer posição, permanece equilibrada sobre seu eixo”.<sup>16</sup> Essa qualidade clássica do filme americano, para citar a muito conhecida frase de Bazin, se deve não ao talento individual, mas ao “gênio do sistema, a riqueza de sua tradição sempre vigorosa, e sua fertilidade quando entra em contato com novos elementos”.<sup>17</sup>



*Stagecoach* (John Ford, 1939)

<sup>16</sup> BAZIN, André. "The Evolution of the Western". In: Gray, Hugh (sel. e ed.). *What is cinema?* Berkeley: University of California Press, 1971, p. 2:149. Em "The Western: Or the American Film Par Excellence", Bazin invoca Corneille para descrever a "simplicidade" dos roteiros de faroeste como uma qualidade que lhes empresta uma "grandeza ingênua" e os torna objeto de paródia (p. 2:147). Ver também BAZIN. "The Evolution of the Language of Cinema". In: *What is cinema?*, p. 1:29. Dudley Andrew chamou minha atenção para Eric Rohmer que, no mesmo período, desenvolveu uma noção de classicismo cinematográfico que ligava mais amplamente o cinema "moderno" à tradição do século XVIII. Ver ROHMER, Eric. *Le gout de la beauté*. NARBONI, Jean (ed.). Paris: Editions de l'Etoile, 1984, esp. "L'Age classique de cinéma", pp. 25-99; ver também BORDWELL, *História do estilo cinematográfico*, p. 77 (edição americana).

<sup>17</sup> BAZIN, André. "La politique des auteurs". In: Graham, Peter (ed.). *The New Wave*. New York: Doubleday, 1968, pp. 143, 154.

A primeira grande transvaloração do conceito de cinema clássico apareceu com a teoria cinematográfica pós-1968, no conjunto da crítica da ideologia dirigida contra o próprio sistema celebrado por Bazin. Nessa crítica, formulada juntamente com linhas althusserianas e lacanianas e com posições marxistas e depois feministas, o cinema clássico de Hollywood foi analisado como um modo de representação que mascara o processo e o fato da produção, transforma o discurso em diegese, história em estória e mito; como um aparato que sutura o tema em uma coerência e uma identidade ilusórias; e como um sistema de estratégias estilísticas que solda prazer e significado para reproduzir hierarquias sociais e sexuais dominantes.<sup>18</sup> A noção de cinema clássico elaborada nas páginas do *Cahiers du cinéma*, *Cinéthique*, *Screen*, *Camera Obscura* e em outros lugares, deveu menos a um ideal neoclássico, como ainda era o caso de Bazin e Rohmer, do que aos escritos de Roland Barthes, em particular *S/Z* (1970), que fixava o rótulo de texto clássico, “legível” [readerly], ostensivamente transparente à novela realista do século XIX.<sup>19</sup>

Uma outra virada no conceito de cinema clássico implica na rejeição de qualquer uso avaliativo do termo, celebrador ou crítico, em favor de uma explicação presumivelmente mais liberta de valores e cientificamente válida. Esse projeto encontrou sua concretização mais abrangente até hoje no estudo monumental e impressionante de David Bordwell, Janet Steiger e Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (1985). Os autores concebem o cinema clássico como um sistema integral e coerente, um sistema que inter-

---

<sup>18</sup> Ver, por exemplo, COMOLLI, Jean-Louis e Jean Narboni. "Cinema/Ideology/Criticism", *Screen Reader* 1. Londres: SEFT, 1977; BERGSTROM, Janet. "Enunciation and sexual difference (part I)", *Camera Obscura*, n. 3-4, 1979; bem como escritos de Comolli, Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Raymond Bellour, Stephen Heath, Laura Mulvey e Colin McCabe em ROSEN, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.

<sup>19</sup> Ver MAYNE, Judith. "S/Z and Film Theory", *Jump Cut*, n. 12-13, dezembro de 1976, pp. 41-5. Uma exceção notável a essa tendência é Raymond Bellour, que enfatiza os princípios formais e estilísticos em ação no cinema clássico (padrões de repetição-resolução, rimas, simetria, redundância, cruzamento de macro e micro estruturas) através dos quais os filmes clássicos produzem seus significados e efeitos conscientes e inconscientes. Ver BELLOUR, Raymond. *L'Analyse du Film*. Paris: Editions Albatros, 1979, que inclui os textos traduzidos como "Segmenting/Analyzing" e "The Obvious and the Code" em *Narrative, Apparatus, Ideology*, pp. 66-92, 93-101.

relaciona um modo de produção específico (baseado nos princípios fordistas da organização industrial) e um conjunto de normas estilísticas interdependentes que foram elaboradas por volta de 1917 e permaneceram mais ou menos em ação até por volta de 1960. A noção subjacente de estilo cinematográfico clássico, enraizada na poética neoformalista e na psicologia cognitiva, se sobrepõe em parte à explicação do paradigma clássico da teoria cinematográfica da década de 1970, particularmente com respeito aos princípios de dominância narrativa, narração linear e discreta centrada na psicologia e atividade de personagens individuais, e montagem em continuidade. Mas onde teóricos psicanalíticos-semióticos apontam mecanismos inconscientes de identificação e os efeitos ideológicos do “realismo”, Bordwell e Thompson enfatizam rigorosa motivação e coerência de causalidade, espaço e tempo; clareza e redundância na condução das operações mentais do espectador; padrões formais de repetição e variação, rima, equilíbrio e simetria; e unidade e conclusão composicionais completas.<sup>20</sup> Na formulação de Bordwell, “os princípios que Hollywood reivindica como seus próprios apóiam-se nas noções de decoro, proporção, harmonia formal, respeito à tradição, mimese, artesanato discreto e controle da resposta do espectador – cânones que os críticos de qualquer mídia habitualmente chamariam de ‘clássicos’”.<sup>21</sup>

Tal definição não é somente genericamente “clássica”, mas, mais especificamente, evoca padrões neoclássicos das teorias neo-aristotélicas do drama do século XVII aos

---

<sup>20</sup> Ver BORDWELL, David Janet Staiger e Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985; daqui em diante abreviado como *CHC*. Em *The Classical Hollywood Cinema*, “realismo” é equiparado a verossimilhança e, como tal, figura como um dos quatro tipos de motivação narrativa –composicional, realista, intertextual, artística (*CHC*, p. 19). Embora essa qualificação pareça apropriada diante da diversidade de gêneros de Hollywood (pensem no musical, por exemplo), ela não resolve a questão do “realismo” cinematográfico, seja como reivindicação retórica, ficção ideológica ou possibilidade estética. Nesse contexto, ver a interessante tentativa de Christine Gledhill de entender o “realismo” como uma forma do cinema americano facilitar a “modernização do melodrama” (GLEDHILL, Christine. “Between Melodrama and Realism: Anthony Asquith’s *Underground* and King Vidor’s *The Crowd*”. In: Gaines, Jane (ed.). *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1992, p. 131.

<sup>21</sup> *CHC*, pp. 3-4

ideais do século XVIII em teoria de música, arquitetura e estética.<sup>22</sup> (Não quero equiparar as estéticas do século XVIII em geral com a tradição neoclássica, nem com uma redução a-histórica a princípios neoformalistas; o século XVIII era pelo menos tão preocupado com afeto e efeito, com teatralidade e sensação, paixão e sentimento, quanto com o equilíbrio de forma e função.) Como nos antecedentes literários e estéticos que invocam a antiguidade clássica como modelo – lembrem da definição de Stendhal de classicismo como um estilo que “dá o maior prazer possível aos ancestrais de uma audiência”<sup>23</sup> – a dinâmica temporal do termo clássico como aplicado ao cinema é retrospectiva; a ênfase é na tradição e continuidade mais do que no inédito como diferença, ruptura e mudança.



*Lonesome* (Pál Fejös, 1928)

Vejo certo prazer revisionista na afirmação do poder e da persistência de padrões clássicos em face de uma imagem popular de Hollywood como algo apenas decoroso, harmonioso, tradicional e discreto. Mas como isso nos ajudaria a explicar a atração de filmes tão diversos como *Lonesome* (*Solidão*, Pál Fejös, 1928) *Liberty* (*A liberdade*, Leo McCarey, 1929), *Freaks* (*Monstros*, Tod Browning, 1932), *Gold diggers of 1933* (*Cavadoras de ouro*, Mervyn LeRoy, 1933), *Stella Dallas* (*Stella Dallas, mãe redentora*, King Vidor, 1937), *Fallen angel* (*Anjo*

<sup>22</sup> Ver ALTMAN, Rick. "Dickens, Griffith, and Film Theory Today". In: *Classical Hollywood Narrative*, pp. 15-17, que discute a problemática relação do conceito de Bordwell de classicismo cinematográfico com seus antecedentes literários franceses.

<sup>23</sup> Stendhal citado em CHC, pp. 367-368.

ou demônio?, Otto Preminger, 1945), *Kiss me deadly* (A morte num beijo, Robert Aldrich, 1955), *Bigger than life* (Delírio de loucura, Nicholas Ray, 1956), *Rock-a-bye baby* (Bancando a amaseca, Frank Tashlin, 1958) (coloquem seus próprios exemplos)? E mesmo se conseguirmos mostrar que esses filmes são construídos sobre princípios clássicos –o que estou certa de que pode ser feito– o que teremos demonstrado? Repetindo a pergunta de Rick Altman num ensaio que desafia o modelo de Bordwell, Thompson e Staiger: “Quão clássica era a narrativa clássica?”<sup>24</sup> Tentativas de responder a essa pergunta retórica se concentraram no que é deixado de fora, marginalizado ou represado, na explicação totalizadora do cinema clássico –em particular o forte substrato do melodrama teatral com seus usos de espetáculo e coincidência, mas também gêneros como comédia, horror e pornografia, que envolvem o corpo e as respostas sensoriais-afetivas do espectador em formas que podem não ser exatamente conformes aos ideais clássicos.<sup>25</sup> O papel de gênero em geral também é minimizado, especificamente a divisão afetivo-estética do trabalho entre gêneros na estruturação do consumo de filmes de Hollywood. Um papel bem menor é assegurado às estrelas e ao estrelato, que não pode ser reduzido à função narrativa de personagem e, como o gênero, mas mesmo assim mais, envolve as esferas de distribuição, práticas de exibição e recepção. *The Classical Hollywood Cinema* explicitamente, e deveríamos dizer: com consistência autoimposta, coloca entre parênteses a história da recepção e da cultura cinematográfica –juntamente com as relações do cinema com a cultura americana em geral.

---

<sup>24</sup> ALTMAN, "Dickens, Griffith, and Film Theory Today," p. 14.

<sup>25</sup> O debate sobre melodrama nos estudos de cinema é grande; para uma coleção exemplar, ver GLEDHILL, Christine (ed.). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: British Film Institute, 1987, em especial a introdução de Gledhill, "The Melodramatic Field: An Investigation", pp. 5-39; GLEDHILL, Christine. "Between Melodrama and Realism: Anthony Asquith's *Underground* and King Vidor's *The Crowd*". In: *Classical Hollywood Narrative*; e WILLIAMS, Linda. "Melodrama Revised". In: Browne, Nick (ed.). *Refiguring American Film Genres: Theory and History*. Berkeley: University of California Press, 1998. Sobre gêneros que envolvem o corpo de formas não clássicas, ver WILLIAMS, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess", *Film Quarterly*, vol. 44, n. 4, verão de 1991, p. 2-13. Sobre as estéticas mutuamente competitivas da comédia pastelão, ver CRAFTON, Donald. "Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy". In: Karnick, Kristine Brunovska e Henry Jenkins (eds.). *Classical Hollywood Comedy*. New York: Routledge, 1994, pp. 106-119; ver também PAUL, William. *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*. New York: Columbia University Press, 1994.

Não é minha intenção contestar as conquistas do trabalho de Bordwell, Steiger e Thompson; o livro ilumina aspectos cruciais de como funciona o cinema de Hollywood e avança um longo caminho na direção de explicar a estabilidade e a persistência dessa forma cultural específica. Meu interesse maior é sobre duas questões que o livro *não* aborda, ou aborda apenas para isolar. Uma diz respeito à historicidade do cinema clássico, em particular sua contemporaneidade com os modernismos e a cultura moderna do século XX; a outra é em que medida e como o conceito pode ser usado para explicar a hegemonia mundial de Hollywood. Para começar, estou interessada no anacronismo envolvido na afirmação da prioridade dos princípios estilísticos modelados no neoclassicismo dos séculos XVII e XVIII. Nós estamos lidando com uma formação cultural que foi, afinal de contas, percebida como a encarnação do *moderno*, uma mídia estética atualizada com métodos fordistas-tayloristas de produção industrial e consumo de massas, com drásticas mudanças nas relações sociais, sexuais e de gênero, no tecido material da vida cotidiana, na organização da percepção e da experiência sensoriais. Para os contemporâneos, Hollywood, em seu possível sentido mais clássico, figurou como o próprio símbolo da contemporaneidade, do presente, dos tempos modernos: “este nosso tempo”, como disse Gertrude Stein numa frase famosa, “foi sem dúvida alguma o tempo do cinema e da produção em série”.<sup>26</sup> E essa atração se manteve não apenas para os artistas e intelectuais de vanguarda dos Estados Unidos e das capitais modernizadoras do mundo (Berlim, Paris, Moscou, Xangai, Tóquio, São Paulo, Sidney, Bombaim), mas também para os públicos de massa emergentes domésticos e no exterior. Quaisquer que tenham sido as condições econômicas e ideológicas de sua hegemonia –e não desejo em absoluto diminuí-las– o cinema clássico de Hollywood poderia ser imaginado como uma prática cultural no mesmo plano da experiência da modernidade, como um modernismo industrialmente produzido com base nas massas, vernacular.

Nos estudos de cinema, a conjunção do clássico e do moderno tem, na maioria das vezes, sido descrita como uma história bifurcada. A crítica do cinema clássico na teoria de cinema dos anos 1970 assumiu um legado estruturalista de binarismos, como a oposição

---

<sup>26</sup> STEIN, Gertrude. "Portraits and Repetition". In: *Lectures in America*. New York: Random House, 1935, p. 177. Para uma explanação crítica das dimensões industriais, políticas e culturais do fordismo, ver SMITH, Terry. *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

de Barthes entre o “legível” e o “escrivível”, traduzido na concepção binária da prática cinematográfica como “clássico-idealista”, ou seja, ideológica, ou “modernista-materialista”, ou seja, auto-reflexiva e progressiva. Esse é particularmente o caso da teoria e prática do “contra cinema” que David Rodowich apelidou “modernismo político” –de Jean-Luc Godard a Peter Gidal através de Noel Burch, Peter Wollen, Stephen Heath, Laura Mulvey e outros–, que deve muito à recepção revivida ou atrasada da vanguarda de esquerda das décadas de 1920 e 1930, notadamente de Bertold Brecht.<sup>27</sup> Além disso, a polarização de cinema clássico e modernismo parecia suficientemente garantida pelo ceticismo diante da autopromoção de Hollywood como “moderno internacional”, considerando quanto a celebração da contemporaneidade, da juventude, da vitalidade e da objetividade do cinema americano era parte da própria mitologia da indústria, instalada para legitimar práticas brutais de negócios e a incansável expansão do poder econômico em todo o mundo.

Embora a abordagem neoformalista de Bordwell e Thompson em alguma medida tenha dívida para com a tradição político-modernista, *The Classical Hollywood Cinema* reformula o binarismo classicismo/modernismo de duas maneiras.<sup>28</sup> Ao nível da organização industrial, a modernidade do modo de produção hollywoodiano (fordismo) é colocada sob o objetivo de manter a estabilidade do sistema como um todo; assim, mudanças tecnológicas e econômicas importantes, como a transição para o som, são discutidas em termos de uma busca de “equivalentes funcionais” pelos quais a instituição assegura a continuidade geral do paradigma.<sup>29</sup> De maneira semelhante, quaisquer desvios estilísticos do tipo modernista *no interior* do cinema clássico

---

<sup>27</sup> Ver RODOWICK, D. N. *The Crisis of Political modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Urbana: University of Illinois Press, 1988; ver também HARVEY, Sylvia, *May '68 and Film culture*. Londres: British Film Institute, 1978, cap. 2; e WALSH, Martin. *The Brechtian Aspects of Radical cinema*. Griffiths, Keith M. (ed.). Londres: British Film Institute, 1981. Para um exemplo da construção binária desta abordagem, ver WOLLEN, Peter. "Godard and Counter-Cinema: *Vent d'est*" (1972). In: *Narrative, Apparatus, Ideology*, p. 120-9.

<sup>28</sup> Ver, por exemplo, THOMPSON, Kristin e David Bordwell. "Space and Narrative in the Films of Ozu", *Screen*, vol. 17, n. 2, verão de 1976, pp. 41-73; THOMPSON. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988, parte 6; e BORDWELL. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, cap. 12.

<sup>29</sup> *CHC*, p. 304

–importações da vanguarda europeia e dos filmes de arte, filmes *noir* domésticos, ou obras de autores idiossincráticos como Orson Welles, Alfred Hitchcock e Otto Preminger– são citados como prova da surpreendente e adequada flexibilidade do sistema: “O paradigma clássico é tão poderoso que regula o que pode violá-lo”.<sup>30</sup>

Há, certamente, fora da história do cinema, muitos precedentes quanto à assimilação do moderno aos padrões clássicos ou neoclássicos; afinal, os historiadores da arte falam de “modernismo clássico” (Picasso, De Chirico, Léger, Picabia) e houve tendências semelhantes na música (Reger, Stravinsky, Poulenc, De Faya [sic], para citar apenas alguns).<sup>31</sup> Na arquitetura moderna (Le Corbusier, Gropius, a Bauhaus), podemos ver o casamento da estética da máquina com uma noção de funções presumidamente naturais, e no modernismo literário, temos autoproclamados neoclássicos como T. E. Hulme, Wyndham Lewis, Ernst Jünger e Jean Cocteau. Na genealogia da teoria do cinema, um dos manifestos fundadores do cinema clássico é *The Psychology of the Photoplay* (1916), de Hugo Münsterberg, um tratado em estética neokantiana aplicada ao cinema. Seu autor era mais conhecido por livros de psicologia e eficiência industrial que se tornaram obras padrão para a propaganda e a administração modernas. Esses exemplos, ainda, deveriam ser mais uma razão para que o historiador se detenha e considere as implicações dessas articulações que se revelam como cada vez menos disjuntivas com o andamento da modernidade, a desintegração do alto, ou hegemônico, modernismo e a emergência de modernismos alternativos da perspectiva da pós-modernidade.

Um problema chave parece residir no conceito mesmo de “clássico” –como categoria histórica que implica a transcendência da mera historicidade, como uma forma

---

<sup>30</sup> *CHC*, p. 81. Tais afirmações apresentam uma incomum similaridade com a análise de Max Horkheimer e Theodor W. Adorno da “indústria cultural” como uma totalidade absorvente em *Dialectic of Enlightenment [Dialética do Esclarecimento]* (1944/47), embora obviamente sem o desespero e o pessimismo que instiga essa análise.

<sup>31</sup> O Basel Kunstmuseum montou uma exposição impressionante sobre o modernismo clássico na música e nas artes; ver o catálogo *Canto d'amore: Klassizistische Moderne in Musik und bildner Kunst (1914-1935)*. BOEHM, Gottfried, Ulrich Mosch e Katharina Schmidt (eds.). Basel: Kunstmuseum, 1996; e a coleção de ensaios e fontes que acompanhou a série de concertos paralelos, MEYER, Felix (ed.). *Klassizistische Moderne*. Winterthur: Amadeus Verlag, 1996.

hegemônica que reivindica apelo e universalidade transculturais. Já nos usos dos séculos XVII e XVIII, o recurso neoclássico à tradição, qualquer que tenha sido a forma que um original anterior tenha sido mal lido ou inventado, não nos leva através da história mas, em vez disso, por um ideal trans-histórico, um sentido intemporal de beleza, proporção, harmonia e equilíbrio derivado da *natureza*. Não é por coincidência que, na obra de Bordwell, o relato neoforalista do cinema clássico seja elaborado e ligado ao projeto de fundamentar os estudos de cinema no sistema da psicologia cognitiva.<sup>32</sup> *The Classical Hollywood Cinema* oferece uma explicação impressionante de uma formação histórica específica da instituição do cinema americano, traçando sua emergência em termos da evolução do estilo cinematográfico (Thompson) e do modo de produção (Staiger). Mas, uma vez que “o sistema” está instalado (de meados de 1917 em diante), sua engenhosidade e estabilidade são atribuídas ao perfeito compromisso de estruturas *mentais* e capacidades perceptuais que são, nas palavras de Bordwell, “biologicamente amarradas” e assim têm sido por dezenas de milhares de anos.<sup>33</sup> A narrativa clássica, em última análise, consiste em um método de guiar da melhor maneira a atenção do espectador e maximizar sua resposta por meio de enredos intrincados e tensões emocionais. A tentativa de explicar a eficácia dos princípios estilísticos clássicos pela psicologia cognitiva coincide com o esforço de expandir o domínio dos objetivos clássicos para tipos de prática cinematográfica fora de Hollywood que até então tinham sido percebidas como alternativas (mais recentemente no trabalho de Bordwell sobre Feuillade e outras tradições europeias de encenação em profundidade) bem como além do período histórico demarcado no livro (ou seja, até 1960).<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Ver *CHC*, pp. 7-9, pp. 58-59; BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, cap. 3 e passim; e idem, "A Case for Cognitivism", *Iris*, vol. 5, n. 2, 1989, pp. 11-40. Ver também a introdução de Dudley ANDREW a esta edição de *Iris*, dedicada a "Cinema and Cognitive Psychology," pp. 1-10; e a continuação do debate entre Bordwell e Andrew in *Iris*, vol. 6, n. 2, verão de 1990, p. 107-16. No esforço de fazer do cognitivismo um paradigma central dos estudos de cinema, Bordwell é acompanhado, entre outros, por Noël Carroll; ver BORDWELL e Carroll (eds.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996, pp. 37-70; e CARROLL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

<sup>33</sup> BORDWELL. "La Nouvelle Mission de Feuillade; or, What Was Mise-en-Scène?", *The Velvet Light Trap* n. 37, primavera de 1996, p. 23; ver também idem, *On the History of Film Style*, 142 (edição americana); e idem, "Convention, Construction, and Cinematic Vision". In: *Post-Theory*, pp. 87-107.

<sup>34</sup> Ver BORDWELL. "La Nouvelle Mission de Feuillade". In: *On the History of Film Style*, cap. 6; e *Classical Hollywood Cinema*, cap. 30. Para o novo estudo de Kristin Thompson preocupado com a persistência

Como podemos devolver a especificidade histórica ao conceito de “cinema clássico de Hollywood?” Como podemos tornar a tensão anacrônica da combinação de estilo neoclássico com cultura de massas fordista útil para o entendimento do cinema hollywoodiano e da modernidade mediada pelas massas? Como diferenciar, na categoria do clássico, norma natural, forma cultural canônica e uma estratégia retórica que talvez possibilite a articulação de algo radicalmente novo e diferente sob o disfarce de uma continuidade com a tradição? Pode haver uma explicação da classicalidade que não involuntariamente reproduza, ao nível do discurso acadêmico, as normas universalistas mobilizadas sobretudo com propósitos de ganho, expansão e contenção ideológica? Ou seria melhor abandonar de vez o conceito de “cinema clássico” e, em seu lugar, fazer como Philip Rosen e outros que optaram por usar o termo mais neutro de “cinema dominante” [*mainstream*]?<sup>35</sup>

Por um lado, não penso que o termo “dominante” seja necessariamente mais claro, ou neutro ou inocente: além da conotação de fluxo quase natural, ele sugere uma homogeneidade que localiza correntes laterais e contracorrente no exterior ou nas margens mais do que trata de formas pelas quais elas imediatamente se transformam em parte da instituição e apagam suas fronteiras. Por outro, eu argumentaria que, por enquanto, cinema clássico ainda é um termo mais preciso porque nomeia um regime de produtividade e inteligibilidade que é histórica e culturalmente específico, embora tente ser passado como intemporal e natural (e os esforços para isso são parte de sua história). Neste sentido, contudo, encaro o termo menos como referência a um sistema de normas funcionalmente inter-relacionadas e um correspondente conjunto de objetos empíricos do que como um andaime, matriz ou rede que leva em conta uma gama mais ampla de efeitos e experiências estéticas –ou seja, de configurações culturais que são mais complexas e dinâmicas do que a mais detalhada explicação de sua função dentro de um único sistema pode exprimir e que exigem tipos de investigação mais abertas, promíscuas e imaginativas.<sup>36</sup>

---

dos princípios clássicos após 1960, ver seu “Storytelling in the New Hollywood: The Case of *Groundhog Day*”, comunicação apresentada no Chicago Film Seminar, 3 de outubro de 1996.

<sup>35</sup> ROSEN. *Narrative, Apparatus, Ideology*, p. 8.

<sup>36</sup> Patrice Petro, inspirando-se no trabalho de Karsten Witte e Eric Rentschler, contrasta essa qualidade centrífuga do cinema de Hollywood com a literalização das normas clássicas no cinema

Nessa perspectiva, poder-se-ia argumentar que seria mais apropriado considerar o cinema clássico de Hollywood no quadro do “cinema nacional americano”. Tal enquadramento nos permitiria, entre outras coisas, incluir nele as práticas de cinema independente exteriores e contrárias ao impulso de Hollywood, tais como as práticas de “filmes étnicos”, regionais, subculturais e de vanguarda. Enquanto essa estratégia é importante especialmente para o ensino de cinema americano, a questão do papel de Hollywood na definição e negociação da nacionalidade americana me parece mais complicada. Se desejarmos “provincializar Hollywood”, para lembrar a injunção de Dipesh Chakrabarty de “provincializar” as explicações europeias da modernidade, não é suficiente considerar o cinema americano no mesmo pé de outros cinemas nacionais –na medida em que essa categoria em muitos casos descreve formações defensivas criadas em competição com e em resistência aos produtos hollywoodianos.<sup>37</sup> Em outras palavras, a questão da classicidade é ligada à questão de o que constituiu a hegemonia dos filmes americanos em todo o mundo e o que assegurou a eles o impacto histórico que tiveram, para o bem e para o mal, dentro uma ampla gama de diferentes contextos locais e diversificados cinemas nacionais.

A pergunta o que constitui o poder de Hollywood numa escala global nos devolve ao fenômeno do americanismo discutido antes em conexão com o cinema soviético. Preocupo-me com o americanismo aqui menos como uma questão de excepcionalidade, ideologia de consenso ou poder econômico cruel –embora nenhum desses aspectos possa ser ignorado– do que como prática de circulação e hegemonia cultural. Victoria de Grazia argumentou que o americanismo ainda aguarda análise, além dos rótulos polarizados de, respectivamente, imperialismo cultural e disseminação mundial do Sonho Americano como “o processo histórico pelo qual a experiência americana se transformou num modelo universal de sociedade de

---

nazista. “O cinema nazista (em suas estratégias de sedução visual e simultânea contenção narrativa) representa a teoria (da narrativa clássica de Hollywood) colocada em prática mais do que a prática (a realização de Hollywood) colocada em teoria” (PETRO, Patrice. “Nazi Cinema at the Intersection of the Classical and the Popular”, *New German Critique*, n. 74, primavera-verão de 1998, p. 54).

<sup>37</sup> CHAKRABARTY, Dipesh. “Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for ‘Indian’ Pasts?”, *Representations*, n. 37, inverno de 1992, p. 20.

negócios baseada na tecnologia avançada e que promete igualdade formal e ilimitado consumo de massa”.<sup>38</sup> Quão ideológicas essas premissas sejam, ou não, de Grazia observa que, diferentemente de práticas imperialistas anteriores de *dumping* colonial, as exportações culturais americanas “eram desenhadas para ir, a partir de casa, o mais longe que o mercado pudesse levá-las”. Em outras palavras, “as exportações culturais compartilhavam os traços básicos da cultura de massas americana, entendendo por esse termo não apenas os artefatos culturais e formas associadas, mas também os valores cívicos e as relações sociais da primeira sociedade capitalista de massas”.<sup>39</sup>

Em relação ao cinema clássico, poder-se-ia aproveitar essa argumentação para sugerir que os mecanismos hegemônicos com os quais Hollywood conseguiu, a nível *doméstico*, amalgamar uma diversidade de tradições, discursos e interesses divergentes pode explicar pelo menos um pouco do apelo generalizado e da robustez dos produtos hollywoodianos *no exterior* (um sucesso no qual o perfil diaspórico e relativamente cosmopolita da comunidade de Hollywood sem dúvida também desempenhou um papel). Em outras palavras, ao forjar um mercado de massas a partir de uma sociedade étnica e culturalmente heterogênea –ainda que frequentemente a expensas de outras etnias– o cinema clássico americano desenvolveu um idioma, ou idiomas, que viajaram mais facilmente do que seus rivais nacional-populares. Não quero ressuscitar o mito do filme como uma nova “língua universal” cujos primeiros promotores incluíam D. W. Griffith e Carl Laemmle, fundador da Universal Film Company; nem pretendo encobrir as práticas de negócio através das quais a indústria americana de cinema assegurou o domínio de seus produtos em mercados estrangeiros, em particular

---

<sup>38</sup> DE GRAZIA, Victoria. "Americanism for Export", *Wedge*, n. 7-8, inverno-primavera de 1985, p. 73. Ver também DE GRAZIA. "Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960", *Journal of Modern History*, vol. 61, n. 1, março de 1989, pp. 53-87.

<sup>39</sup> DE GRAZIA. "Americanism for Export", p. 77. NAVA, Mica. "The Cosmopolitanism of Commerce and the Allure of Difference: Selfridges, the Russian Ballet and the Tango, 1911-1914", *International Journal of Cultural Studies*, vol. 1, n. 2, agosto de 1998, p. 163-96, discute uma distinção semelhante, ou seja, entre a cultura comercial do modernismo cosmopolita forjado nos Estados Unidos e o imperialismo cultural de regimes coloniais.

através do controle da distribuição e de salas de exibição.<sup>40</sup> Mas penso que, gostemos ou não, os filmes americanos do período clássico ofereceram algo como o primeiro vernáculo global. Se esse vernáculo tinha uma ressonância transnacional ou traduzível, não era apenas devido a sua maravilhosa mobilização de estruturas biologicamente amarradas e moldes narrativos universais, mas, o que é mais importante, porque desempenhava um papel chave de mediação de discursos culturais divergentes sobre modernidade e modernização, porque articulava, multiplicava e globalizava uma experiência histórica específica.



Broken Blossoms (D. W. Griffith, 1919)

Se o cinema clássico de Hollywood triunfou como idioma modernista internacional numa base de massa, não o fez devido a sua presumível forma narrativa universal,

---

<sup>40</sup> Sobre o papel dos mercados estrangeiros para a indústria americana de cinema, ver THOMPSON, Kristin. *Exporting Entertainment entertainment*. Londres: British Film Institute, 1985; JARVIE, Ian. *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950*. New York: Cambridge University Press, 1992; ELLWOOD, David W. e Rob Kroes (eds.). *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam: VU University Press, 1994; e VASEY, Ruth. *The World According to Hollywood, 1918-1939*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997. Sobre a celebração do cinema como uma nova "linguagem universal" durante a década de 1910, ver meu *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991, pp. 76-81, pp. 183-7.

mas porque significava diferentes coisas para diferentes pessoas e públicos, tanto domésticos quanto estrangeiros. Não devemos esquecer que esses filmes, junto com outras exportações da cultura de massa, eram consumidos em contextos e condições de *recepção* muito específicos localmente e desigualmente desenvolvidos; que eles tinham não apenas um impacto nivelador em culturas locais mas também desafiavam arranjos sociais e sexuais predominantes e avançavam nossas possibilidades de identidade social e estilos culturais; e que os filmes também mudavam nesse processo. Muitos filmes eram literalmente modificados, tanto para mercados externos específicos (p. ex., a mudança de finais felizes americanos para finais trágicos para lançamento na Rússia) e por práticas de censura, mercado e programação nos países em que eram distribuídos, isso sem mencionar práticas de dublagem e legendagem.<sup>41</sup> Sem dúvida, por sistemático que fosse o esforço para conquistar mercados estrangeiros, a efetiva recepção dos filmes de Hollywood passava por um processo mais aleatório e eclético dependendo de uma grande variedade de fatores.<sup>42</sup> Como eram programados os filmes no contexto de culturas cinematográficas locais, sobretudo convenções de exibição e de recepção? Quais gêneros eram preferidos em que lugares (por exemplo, comédia pastelão em países europeus e africanos, musicais e dramas históricos de época na Índia) e em que medida os gêneros americanos se dissolviam e eram assimilados nas diferentes tradições de gênero, nos diferentes conceitos de gênero? E como apareciam as importações americanas no horizonte público da recepção que poderia ter incluído tanto produtos locais quanto filmes de outros países estrangeiros? Escrever a história internacional do cinema clássico americano, portanto, é uma questão de traçar não

---

<sup>41</sup> Sobre a prática de mudar finais felizes de filmes americanos para “finais russos”, ver TSIVIAN, Yuri. "Some Preparatory Remarks on Russian Cinema". In: *Silent Witnesses*, p. 24; ver também DOANE, Mary Ann. "Melodrama, Temporality, Recognition: American and Russian Silent Cinema", *Cinefocus*, vol. 2, n. 1, outono de 1991, pp. 13-26.

<sup>42</sup> Ver, por exemplo, THOMAS, Rosie. "Indian Cinema: Pleasures and Popularity", *Screen*, vol. 26, n. 1, janeiro-fevereiro de 1985, p. 116-31; DICKEY, Sara. *Cinema and the Urban Poor in South India*. New York: Cambridge University Press, 1993; HUGHES, Stephen Putnam. "Is There Anyone out There?": Exhibition and the Formation of Silent Film Audiences in South India", tese de doutorado, University of Chicago, 1996; OKOME, Onookome e Jonathan Haynes. *Cinema and Social Change in West Africa*. Jos, Nigéria: Nigerian Film Corporation, 1995, cap. 6; ver também NAFICY, Hamid. "Theorizing 'Third World' Film Spectatorship", *Wide Angle*, vol. 18, n. 4, outubro de 1996, pp. 3-26.

apenas seus mecanismos de padronização e hegemonia, mas também a diversidade de maneiras nas quais esse cinema era traduzido e reconfigurado em contextos locais e translocais de recepção.

Isso significa que o americanismo, a despeito de Antonio Gramsci (bem como recentes críticas a Gramsci e ao fordismo de esquerda), não pode ser simplesmente reduzido a um regime de produção mecanizada, um verniz ideológico por disciplina, abstração, reificação, por novas hierarquias e vias de poder. Nem pode ser reduzido à estética da máquina do modernismo alto e intelectual.<sup>43</sup> Nós não poderemos entender o apelo do americanismo a menos que levemos a sério as promessas de consumo de massa e os sonhos de uma cultura de massa frequentemente em excesso de e em conflito com o regime de produção que aquela cultura de massa gerou (um fenômeno que tem sido apelidado de “americanização de baixo”).<sup>44</sup> Em outras palavras, precisamos entender as condições materiais e sensoriais nas quais a cultura de massa americana, incluindo Hollywood, foi recebida e poderia ter funcionado como uma poderosa matriz para os impulsos liberadores da modernidade –seus momentos de abundância, brincadeira e possibilidade radical, seus vislumbres de coletividade e igualdade de gênero (essa última acusada de “novo matriarcado” pelos oponentes às arranhadelas do americanismo).<sup>45</sup>

A articulação de cinema clássico e modernidade nos lembra, finalmente, que o cinema foi não apenas parte e sintoma da experiência da modernidade e percepção de crise e insurreição; foi também, e isso é mais importante, o único horizonte cultural mais inclusivo, onde os efeitos traumáticos da modernidade foram

---

<sup>43</sup> Para um exemplo desse tipo de crítica, ver WOLLEN, Peter. "Modern Times: Cinema/Americanism/The Robot" (1988). In: *Raiding the Icebox*, 35-71.

<sup>44</sup> A expressão “americanização de baixo” é usada por Kaspar Maase em seu estudo sobre a cultura jovem da Alemanha ocidental na década de 1950, *BRAVO Amerika: Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*. Hamburg: Junius, 1992, p. 19.

<sup>45</sup> Sobre a diferente economia das relações de gênero conotadas pela cultura americana na República de Weimar, ver NOLAN. *Visions of Modernity*, pp. 120-7; e ROSENHAFT, Eve. "Lesewut, Kinosucht, Radiotismus: Zur (geschlechter-)politischen Relevanz neuer Massenmedien in den 1920er Jahren". In: LÜDTKE, Marßolek e von Saldern (eds.). *Amerikanisierung*, pp. 119-43.

refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados. Que o cinema era capaz de uma relação reflexiva com a modernidade e a modernização está registrado desde logo por seus contemporâneos, e eu leio os escritos de Benjamin e Siegfried Kracauer das décadas de 1920 e 30 como, entre outras coisas, um esforço para teorizar essa relação como um novo modo de reflexividade.<sup>46</sup> Nem simplesmente uma mídia para a representação realista (no sentido das noções marxistas de reflexão ou *Widerspiegelung*), nem particularmente preocupado com a autorreflexividade, o cinema comercial aparece para realizar a alegoria de reflexão de Johann Gottlieb Fichte de “ver com um olho adicional” em sentido quase literal, e o fez não apenas a nível da cognição filosófica individual mas numa escala de massa.<sup>47</sup> Também estou me inspirando em debates sociológicos mais recentes sobre “modernização reflexiva” (Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash), um conceito implementado para distinguir a fase consciente de riscos da atual pós ou segunda modernidade de uma primeira modernidade supostamente mais limitada, ortodoxa e simples. Entretanto, eu discutiria (embora não o possa fazer aqui em detalhes) que a modernização inevitavelmente provoca a necessidade de reflexividade e que, se os sociólogos considerarem o cinema em termos estéticos e sensoriais mais do que como apenas outro meio de informação e comunicação, eles encontrariam ampla comprovação no cinema americano e outros no intervalo entre guerras de uma reflexividade imediatamente modernista e vernacular.<sup>48</sup>

A dimensão de reflexividade é chave para estabelecer que o cinema não representou apenas um tipo de esfera pública especificamente moderna –pública aqui entendido

---

<sup>46</sup> Ver meus ensaios "Benjamin and Cinema" e "America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity". In: Charney e Schwartz (eds.). *Cinema e a invenção da vida moderna*, pp. 405-450.

<sup>47</sup> J. G. Fichte citado em BECK, Ulrich, Anthony Giddens e Scott Lash *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Stanford: Stanford University Press, 1994, p. 175.

<sup>48</sup> Ver BECK, Giddens e Lash. *Reflexive Modernization*; ver também GIDDENS, Anthony. *Modernity and Self-Identity*. Stanford: Stanford University Press, 1991. Scott LASH, em. "Reflexive Modernization: The Aesthetic dimension", *Theory, Culture and Society*, vol. 10, n. 1, 1993, pp. 1-23, critica seus coautores pelas noções de modernidade "alta" ou "simples" e por seu descuido com a “dimensão estética”, mas ele não desenvolve essa última em termos de mudanças na instituição da arte e dos novos regimes de percepção sensorial que emergem com a modernidade mediada pelas massas.

como uma “experiência de horizonte social”– mas também que esse novo público de massa poderia ter funcionado como uma forma discursiva na qual a experiência individual poderia ser articulada e se reconhecer em temas e outros aspectos, inclusive estrangeiros.<sup>49</sup> Kracauer, em seus momentos mais utópicos, entendeu o cinema como uma esfera pública alternativa –alternativa às instituições burguesas de arte, educação e cultura, e às arenas tradicionais da política–, um horizonte imaginativo no qual, embora comprometido por suas fundações capitalistas, algo como uma real democratização da cultura parecia estar tomando forma, em suas palavras: uma “autorrepresentação das massas sujeitas ao processo de mecanização”.<sup>50</sup> O cinema sugeria essa possibilidade não apenas porque atraía e tornava visível para si e para a sociedade um emergente e heterogêneo público de massa ignorado e desprezado pela cultura dominante. A nova mídia também oferecia uma alternativa porque engajava as contradições da modernidade ao nível dos sentidos, nível ao qual o impacto da tecnologia moderna sobre a experiência humana era mais palpável e irreversível. Em outras palavras, o cinema não apenas negociava na produção de massa dos sentidos, mas também fornecia um horizonte estético para a experiência da sociedade industrial de massa.

Embora as observações de Kracauer se baseassem na frequência ao cinema na Alemanha de Weimar, ele atribuiu essa reflexividade sensorial mais frequentemente ao filme americano, em especial à comédia pastelão, com suas bem coreografadas orgias de demolição e choques entre pessoas e coisas. A lógica que ele discernia nos filmes de

---

<sup>49</sup> Isso não quer dizer que o cinema era único ou original na criação de um tipo moderno de públicos. Ele era parte, e se aproveitava de todo um conjunto de instituições –lojas de departamentos, feiras mundiais, turismo, parques de diversões, vaudeville etc.– que envolvia os novos regimes de percepção sensorial e as novas formas de sociabilidade. Ao mesmo tempo, o cinema representava, multiplicava e desterritorializava esses novos regimes de experiência. Devo minha compreensão da esfera pública como um “horizonte de experiência” social geral a NEGTE, Oskar e Alexander Kluge. *The Public Sphere and Experience* (1972), Peter Jamie Daniel Labanyi e Assenka Oksiloff (trads.), Hansen, Miriam (intr.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

<sup>50</sup> [KRACAUER. Siegfried], "Berliner Nebeneinander: Kara-Iki-- Scala-Ball im Savoy--Menschen im Hotel", *Frankfurter Zeitung*, 17 fevereiro de 1933, [tradução para o inglês da autora]; ver também "Cult of Distraction" (1926) e outros ensaios em: KRACAUER. *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Thomas Y. Levin (trad., ed. e intr.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.

pastelão apontava para uma disjunção no meio da cultura de massa fordista, a possibilidade de um suplemento anárquico gerado sobre os mesmos princípios:

Temos de reconhecer: com os filmes de pastelão, os americanos criaram uma forma que serve de contrapeso à sua realidade. Se naquela realidade eles sujeitam o mundo a uma disciplina muitas vezes insuportável, o cinema, por sua vez, desmantela essa ordem autoimposta de modo bastante contundente.<sup>51</sup>

O potencial reflexivo da comédia pastelão pode ser, e tem sido, discutido em múltiplos aspectos, ao nível de enredo, performance e *mise-en-scène* e, conforme a inflexão particular do gênero. Além de articular e brincar com a violência dos regimes tecnológicos, a mecanização e o tempo, os filmes de pastelão também se especializaram em desinflar o terror do consumo, de uma nova cultura de *status* e distinção.<sup>52</sup> Da mesma forma, o gênero era um ponto vital para enfrentar os conflitos e pressões de uma sociedade multiétnica (pensem nos vários atores judeus que tematizaram as discrepâncias entre identidade diaspórica e ascensão social, de Larry Semon a Max Davidson e George Sidney). E, não menos significativo, a comédia pastelão permitiu uma expressão física jocosa das ansiedades sobre a mudança dos papéis de gênero e de novas formas de sexualidade e intimidade.

Mas, e os outros gêneros? Que dizer sobre os filmes de narrativa popular que se conformam mais proximamente às normas clássicas? Uma vez que começemos a olhar os filmes de Hollywood como, ao mesmo tempo, uma resposta provinciana à modernização e uma resposta vernacular a experiências diferentes, diversas, ainda que também comparáveis, poderemos pensar que gêneros como o musical, o horror e o melodrama oferecem um potencial tão reflexivo quanto a comédia pastelão, com apelos específicos àqueles gêneros e ressonâncias específicas em diferentes contextos de recepção. Isso sugere que a reflexividade pode tomar formas diferentes e

---

<sup>51</sup> [KRACAUER, Siegfried]. "Artistisches und Amerikanisches", *Frankfurter Zeitung*, 29 janeiro de 1926 [tradução da autora para o inglês].

<sup>52</sup> Ver, por exemplo, BOWSER, Eileen. "Subverting the Conventions: Slapstick as Genre". In: *The Slapstick Symposium*. Bruxelas: Fédération Internationale des Archives du Film, 1988, pp. 13-17; CRAFTON. "Pie and Chase"; e MUSSER, Charles. "Work, Ideology and Chaplin's Tramp", *Radical History*, n. 41, abril de 1988, pp. 37-66.

diferentes direções afetivas em filmes individuais, em obras autorais e na divisão estética de trabalho entre os gêneros hollywoodianos, e que essa reflexividade não precisa ser sempre crítica ou não equivocada. Ao contrário, a dimensão reflexiva desses filmes pode consistir exatamente nas maneiras que permitem que seus espectadores confrontem a ambivalência constitutiva da modernidade.

A dimensão reflexiva dos filmes de Hollywood em relação à modernidade pode tomar formas cognitivas, discursivas e narrativizadas, mas é ancorada de forma crucial na experiência sensorial e no afeto sensacional, em processos de identificação mimética que são, na maioria das vezes, parciais e excessivos em relação à compreensão narrativa. Benjamin, ao escrever sobre a eliminação da distância nos novos regimes de percepção da publicidade e do cinema, vê nos cartazes gigantescos que apresentam coisas em proporções e cores inéditas um pano de fundo para uma “sentimentalidade sanada [que] se torna americanamente livre, assim como pessoas a que nada mais toca e comove reaprendem no cinema o choro”.<sup>53</sup> A razão pela qual a comédia pastelão fez sucesso doméstico e floresceu em todo o mundo não foi uma razão crítica, mas o impulso dos corpos dos espectadores para a gargalhada. E os seriados de aventura tiveram sucesso porque transmitiam uma nova celeridade, energia e economia sexual, não apenas na Rússia Soviética e não apenas entre os intelectuais de vanguarda. Inúmeras vezes, escritos sobre o cinema americano do período entre guerras enfatizam a nova corporalidade, a superfície exterior ou “pele exterior” das coisas (Antonin Artaud), a presença material do cotidiano, como disse Louis Aragon, “objetos realmente comuns, tudo que celebra a vida, não alguma convenção artificial que exclui carne em conserva ou latas de verniz”.<sup>54</sup> Menciono

---

<sup>53</sup> BENJAMIN. “Rua de mão única” (1928). In: *Obras escolhidas II*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, p.55.

<sup>54</sup> ARTAUD, Antonin. “The Shell and the Clergyman: Film Scenario”, *transition*, n. 29-30, junho de 1930, p. 65, citado em KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film* (1960). Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997 p. 189; ARAGON, Louis. “On Decor” (1918). In: Abel, Richard (ed.). *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988, p. 1:165. Ver também COLETTE. “Cinema: *The Cheat*”; DELLUC, Louis. “Beauty in the Cinema” (1917) e “From *Orestes to Rio Jim*” (1921); CENDRARS, Blaise. “The Modern: A New Art, the Cinema” (1919); e EPSTEIN, Jean. “Magnification” (1921) in *ibid*. Ver também “*Bonjour cinéma* and other writings by Jean

essas afirmações para sugerir que a dimensão reflexiva e modernista do cinema americano não exige necessariamente que demonstremos uma função cognitiva, compensatória ou terapêutica em relação à experiência da modernidade, mas que, num sentido muito básico, mesmo os mais ordinários filmes comerciais estiveram envolvidos na produção de uma nova cultura sensorial.

Hollywood não circulou apenas imagens e sons, mas produziu e globalizou um novo *sensorium*, constituiu, ou tentou constituir, novas subjetividades e sujeitos. O apelo de massa desses filmes residiu tanto em sua habilidade de conquistar espectadores a nível narrativo-cognitivo ou no fornecimento de modelos de identificação de como ser moderno quanto no registro do que Benjamin cognominou de “inconsciência ótica”.<sup>55</sup> Não era apenas *o que* esses filmes mostravam, o que eles traziam à consciência ótica, mas a maneira como eles abriam modos até então insuspeitados de percepção e experiência sensorial, sua habilidade de sugerir uma organização diferente do mundo cotidiano. Tenha essa nova visualidade tomado a forma de sonhos ou de pesadelos, ela marcou um modo estético que era decididamente não clássico – pelo menos não o termo em sentido literal e sem reduzi-lo aos princípios neoclássicos formais e estilísticos. Contudo, se entendemos o clássico no cinema americano como uma metáfora de um vernáculo sensorial global mais do que como um idioma narrativo universal, então seria possível imaginar os dois americanismos operando no desenvolvimento do cinema soviético – a fascinação modernista com os gêneros “inferiores”, sensacionais, atrativos e o ideal clássico de eficiência formal e narrativa – como dois vetores do mesmo fenômeno, ambos contribuindo para a hegemonia do filme de Hollywood. Isso bem pode ser uma fantasia: a fantasia de um

---

Epstein", *Afterimage*, n. 10 [s.d.], trad. Tom Milne, esp. pp. 9-16; e SOUPAULT, Philippe. "Cinema U.S.A." (1924). In: Hammond, Paul (ed.). *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on Cinema*. Londres: British Film Institute, 1978, pp. 32-3.

<sup>55</sup> Benjamin desenvolve a noção de "inconsciência ótica" in "A Short History of Photography" (1931), *Screen*, n. 13, primavera de 1972, trad. Stanley Mitchell, pp. 7-8; e em seu famoso ensaio "A obra de arte na era da reprodução mecânica" (1936) In: Arendt, Hannah (ed.). *Illuminations*. New York: Schocken, 1969, trad. Harry Zohn, pp. 235-7. Ver também sua defesa de *O Encouraçado Potemkin*, "A Discussion of Russian Filmic Art and Collectivist Art in General" (1927). In: Kaes, Jay e Dimendberg (eds.). *Weimar Republic Sourcebook*, p. 627.

cinema que poderia ajudar seus espectadores a negociar a tensão entre a reificação e a estética, energeticamente entendida, as possibilidades, as ansiedades e os custos de um horizonte sensorial e experiencial expandido –a fantasia, em outras palavras, de uma esfera pública mediada pela massa, capaz de responder à modernidade e às suas promessas fracassadas. Agora que a cultura midiática pós-moderna está ocupada reciclando as ruínas do cinema clássico e da modernidade, podemos bem estar numa melhor posição para ver os resíduos de um mundo de sonhos da cultura de massa que não é mais nossa –e, contudo, até certo ponto, ainda é.

### Referências bibliográficas

- ABEL, Richard (ed.). *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988.
- ALTMAN, Rick. "Dickens, Griffith, and Film Theory Today". In: Gaines, Jane (ed.). *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1992.
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- ARTAUD, Antonin. "The Shell and the Clergyman: Film Scenario", *transition*, n. 29-30, junho de 1930.
- BAKER JR, Houston A. *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- BAZIN, André. *What is cinema?*. Berkeley/California: University of California Press, 1967.
- \_\_\_\_\_. "La politique des auteurs". In: Graham, Peter (ed.). *The New Wave*. New York: Doubleday, 1968.
- \_\_\_\_\_. "The Evolution of the Western". In: Gray, Hugh (sel. e ed.). *What is cinema?* Berkeley: University of California Press, 1971.
- BECK, Ulrich, Anthony Giddens e Scott Lash. *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- BELLOUR, Raymond. *L'Analyse du Film*. Paris: Editions Albatros, 1979.

- BENJAMIN, Walter. "A Short History of Photography" (1931) *Screen*, n. 13, primavera de 1972, trad. Stanley Mitchell.
- \_\_\_\_\_. "A obra de arte na era da reprodução mecânica" (1936) In: Arendt, Hannah (ed.). *Illuminations*. New York: Schocken, 1969, pp. 235-7, trad. Harry Zohn.
- \_\_\_\_\_. "A Discussion of Russian Filmic Art and Collectivist Art in General" (1927). In: Kaes, Jay e Dimendberg (eds.). *Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Rua de mão única" (1928). In: *Obras escolhidas II*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho.
- BERGSTROM, Janet. "Enunciation and sexual difference (part I)", *Camera Obscura*, n. 3-4, 1979.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a experiência da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- BOEHM, Gottfried, Ulrich Mosch e Katharina Schmidt (eds.). *Canto d'amore: Klassizistische Moderne in Musik und bilderner Kunst (1914-1935)*. Basel: Kunstmuseum, 1996.
- BORDWELL, David e Noël Carroll (eds.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
- BORDWELL, David, Janet Staiger e Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. "La Nouvelle Mission de Feuillade; or, What Was Mise-en-Scène?", *The Velvet Light Trap*, n. 37, primavera de 1996.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BOWSER, Eileen. "Subverting the Conventions: Slapstick as Genre". In: *The Slapstick Symposium*. Bruxelas: Fédération Internationale des Archives du Film, 1988, pp. 13-17.
- BRASILLACH, Robert e Maurice Bardèche. *Histoire du cinéma*, 2ª ed. Paris: Denoël, 1943.

- BUCK-MORSS, Susan. "Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork essay reconsidered", *October*, n. 62, outono de 1992, pp. 3-41.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, trad. Michael Shaw.
- CANCLINI, Néstor García. "Latin American Contradictions: Modernism without Modernization?" In: *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, pp. 41-65, trads. C. L. Chiappari e S. L. Lopez.
- CARROLL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- CHAKRABARTY, Dipesh. "Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for 'Indian' Pasts?", *Representations*, n. 37, inverno de 1992.
- CHARNEY, Leo e Vanessa R. Schwartz (eds.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CHERCHI USAI, Paolo. "Frame Enlargements and the Study of Early Cinema: The Case of Russian Films (1908–1917) at Gosfilmofond, Moscow", *Cinefocus*, vol. 2, n. 1, 1991, pp. 3–12.
- COHEN, Jean-Louis e Humbert Damisch (eds.). *Américanisme et modernité: L' idéal américain dans l'architecture*. Paris: EHESS, Flammarion, 1993.
- COMOLLI, Jean-Louis e Jean Narboni. "Cinema/Ideology/Criticism", *Screen Reader* 1. Londres: SEFT, 1977.
- CRAFTON, Donald. "Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy". In: Karnick, Kristine Brunovska e Henry Jenkins (eds.). *Classical Hollywood Comedy*. New York: Routledge, 1994, pp. 106-119.
- DE GRAZIA, Victoria. "Americanism for Export", *Wedge*, n. 7-8, inverno-primavera de 1985.
- \_\_\_\_\_. "Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960", *Journal of Modern History*, n. 61, n. 1, março de 1989, pp. 53-87.
- DICKEY, Sara. *Cinema and the Urban Poor in South India*. New York: Cambridge University Press, 1993.

- DOANE, Mary Ann. "Melodrama, Temporality, Recognition: American and Russian Silent Cinema", *Cinefocus*, vol. 2, n. 1, outono de 1991, pp. 13-26.
- ELLWOOD, David W. e Rob Kroes (eds.). *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam: VU University Press, 1994.
- ELSAESSER, Thomas. "What Makes Hollywood Run?", *American Film*, vol. 10, n. 7, maio de 1985.
- EPSTEIN, Jean. "Bonjour cinéma", *Afterimage*, n. 10 [s.d.], pp. 9-16, trad. Tom Milne.
- FRIEDBERG, Anne. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- GIDDENS, Anthony. *Modernity and Self-Identity*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.
- GLEDHILL, Christine. "Between Melodrama and Realism: Anthony Asquith's *Underground* and King Vidor's *The Crowd*". In: Gaines, Jane (ed.). *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1992.
- GLEDHILL, Christine (ed.). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: British Film Institute, 1987.
- GRAMSCI, Antonio. "Americanism and Fordism". In: Hoare, Quintin e Geoffrey Nowell Smith (eds. e trads.). *Selections from the Prison Notebooks [1929-1935]*. New York: International Publishers, 1971, pp. 277-318.
- HANSEN, Miriam. *Ezra Pounds frühe Poetik zwischen Aufklärung und Avantgarde*. Stuttgart: Metzler, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. "Deadly Scenarios. Narrative Perspective and Sexual Politics in Pre-revolutionary Russian Film", *Cinefocus*, vol. 2, n. 2, 1992, pp. 10-19.
- \_\_\_\_\_. "Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street", *Critical Inquiry*, vol. 25, n. 2, inverno de 1999, pp. 306-43.

- \_\_\_\_\_. "America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity". In: Charney e Schwartz (eds.). *Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 405-450.
- HARVEY, Sylvia, *May '68 and Film culture*. Londres: British Film Institute, 1978.
- HUGHES, Stephen Putnam. "Is There Anyone out There?: Exhibition and the Formation of Silent Film Audiences in South India", tese de doutorado, University of Chicago, 1996.
- HUYSSSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- JARVIE, Ian. *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950*. New York: Cambridge University Press, 1992.
- KAES, Anton, Martin Jay e Edward Dimendberg (eds.). *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- KAPLAN, Alice. *Reproductions of Banality: Fascism, Literature, and French Intellectual Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- KRACAUER, Siegfried. "Artistisches und Amerikanisches", *Frankfurter Zeitung*, 29 janeiro de 1926.
- \_\_\_\_\_. "Berliner Nebeneinander: Kara-Iki-- Scala-Ball im Savoy--Menschen im Hotel", *Frankfurter Zeitung*, 17 fevereiro de 1933.
- \_\_\_\_\_. *Theory of Film* (1960). Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.
- KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985.
- LASH, Scott. "Reflexive Modernization: The Aesthetic dimension", *Theory, Culture and Society*, vol. 10, n. 1, 1993, pp. 1-23.
- LÜDTKE, Alf, Inge Marßolek e Adelheid von Saldern (eds.). *Amerikanisierung: Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Franz Steiner, 1996.
- MAASE, Kaspar. *BRAVO Amerika: Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*. Hamburg: Junius, 1992.
- MAYNE, Judith. "S/Z and Film Theory", *Jump Cut*, n. 12-13, dezembro de 1976, pp. 41-5.

- MEYER, Felix (ed.). *Klassizistische Moderne*. Winterthur: Amadeus Verlag, 1996.
- MINICHIELLO, Sharan A. (ed.). *Japan's Competing Modernities: Issues in Culture and Democracy 1900-1930*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998.
- MUSSER, Charles. "Work, Ideology and Chaplin's Tramp", *Radical History*, n. 41, abril de 1988, pp. 37-66.
- NAFICY, Hamid. "Theorizing 'Third World' Film Spectatorship", *Wide Angle*, vol. 18, n. 4, outubro de 1996, pp. 3-26.
- NAVA, Mica. "The Cosmopolitanism of Commerce and the Allure of Difference: Selfridges, the Russian Ballet and the Tango, 1911-1914", *International Journal of Cultural Studies*, vol. 1, n. 2, agosto de 1998, p. 163-96.
- NESBIT, Molly. "The Rat's Ass", *October*, n. 56, primavera de 1991, pp. 6-20.
- NEGT, Oskar e Alexander Kluge. *The Public Sphere and Experience* (1972). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, trads. Peter Jamie Daniel Labanyi e Assenka Oksiloff, intr. Hansen, Miriam.
- NIRANJANA, Tejaswini, P. Sudhir e Vivek Dhareshwar (eds.). *Interrogating Modernity: Culture and Colonialism in India*. Calcutta: Seagull Books, 1993.
- NOLAN, Mary. *Visions of Modernity: American Business and the Modernization of Germany*. New York: Oxford University Press, 1994.
- NORTH, Michael. *The Dialect of Modernism*. New York: Oxford University Press, 1994.
- OKOME, Onookome e Jonathan Haynes. *Cinema and Social Change in West Africa*. Jos, Nigéria: Nigerian Film Corporation, 1995.
- ORR, John. *Cinema and Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1994.
- PAUL, William. *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*. New York: Columbia University Press, 1994.
- PETRO, Patrice. "Nazi Cinema at the Intersection of the Classical and the Popular", *New German Critique*, n. 74, primavera-verão de 1998.
- PIPPIN, Robert B. *Modernism as a Philosophical Problem* Londres: Blackwell, 1991.
- POLLOCK, Griselda. "Modernity and the Spaces of Femininity". In: *Vision and Difference*. Londres: Routledge, 1988, pp. 50-90.
- RAINEY, Lawrence e Robert von Hallberg. "Editorial/Introduction", *Modernism/Modernity*, vol. 1, n. 1, janeiro de 1994, p. 1.

- RODOWICK, D. N. *The Crisis of Political modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.
- ROHMER, Eric. *Le gout de la beauté*. Paris: Editions de l'Etoile, 1984.
- ROSEN, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- ROSENHAFT, Eve. "Lesewut, Kinosucht, Radiotismus: Zur (geschlechter-)politischen Relevanz neuer Massenmedien in den 1920er Jahren". In: Lüdtke, Marßolek e von Saldern (eds.). *Amerikanisierung : Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Franz Steiner, 1996, pp. 119-43.
- SAUNDERS, Thomas J. *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- SCHLÜPMANN, Heide. "From Patriarchal Violence to the Aesthetics of Death: Russian Cinema 1909-1919 (Pordenone, 1989)", *Cinefocus*, vol. 2, n. 2, 1992, pp. 2-9.
- SMITH, Terry. *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- SOUPAULT, Philippe. "Cinema U.S.A." (1924). In: Hammond, Paul (ed.). *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on Cinema*. Londres: British Film Institute, 1978.
- STEIN, Gertrude. "Portraits and Repetition". In: *Lectures in America*. New York: Random House, 1935.
- TARUSKIN, Richard. "A Myth of the Twentieth-Century: *The rite of spring*, the Tradition of the New, and 'Music Itself'", *Modernism/Modernity*, vol. 2, n. 1, janeiro de 1995, pp. 1-26.
- TEITELBAUM, Matthew (ed.). *Montage and Modern Life 1919-1942*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.
- THOMAS, Rosie. "Indian Cinema: Pleasures and Popularity", *Screen*, vol. 26, n. 1, janeiro-fevereiro de 1985, p. 116-31.
- THOMPSON, Kristin e David Bordwell. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1994.
- THOMPSON, Kristin e David Bordwell. "Space and Narrative in the Films of Ozu", *Screen*, vol. 17, n. 2, verão de 1976, pp. 41-73.

- THOMPSON, Kristin. *Exporting Entertainment entertainment*. Londres: British Film Institute, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- \_\_\_\_\_. "Storytelling in the New Hollywood: The Case of *Groundhog Day*", comunicação apresentada no Chicago Film Seminar, 3 de outubro de 1996.
- TIEDERMANN, Rolf e Hermann Schweppenhäuser (eds.). *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- TSIVIAN, Yuri. "Some Preparatory Remarks on Russian Cinema". In: CHERCHI USAI, Paolo et al. (ed.). *Testimoni silenziosi: Filmi russi 1908-1919/Silent Witnesses: Russian Films 1908-1919*. Pordenone/ London: British Film Institute, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Cutting and Framing in Bauer's and Kuleshov's Films", *Kintop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, n. 1, 1992, pp. 103-113.
- \_\_\_\_\_. "Between the Old and the New: Soviet Film Culture in 1918-1924", *Griffithiana*, n. 55/56, 1996, pp. 15-63.
- \_\_\_\_\_. *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception* (1991), Chicago: University of Chicago Press, 1998, trad. Alan Bodger.
- VASEY, Ruth. *The World According to Hollywood, 1918-1939*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997.
- WALSH, Martin. *The Brechtian Aspects of Radical cinema*. Griffiths, Keith M. (ed.). Londres: British Film Institute, 1981.
- WILLIAMS, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess", *Film Quarterly*, vol. 44, n. 4, verão de 1991, p. 2-13.
- \_\_\_\_\_. "Melodrama Revised". In: Browne, Nick (ed.). *Refiguring American Film Genres: Theory and History*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- WOLLEN, Peter. "Godard and Counter-Cinema: *Vent d'est*" (1972). In: Rosen, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986, pp. 120-9.
- \_\_\_\_\_. "Out of the Past: Fashion/Orientalism/The Body" (1987). In: *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-century Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

\_\_\_\_\_. "Modern Times: Cinema/Americanism/The Robot" (1988). In: *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-century Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1993, pp. 35–71.

---

**Data de recepção do artigo:** 21 de Agosto de 2019  
**Data aceitação do artigo:** 29 de Novembro de 2019

**Para citar este artigo:**

HANSEN, Miriam B, "A produção de massa dos sentidos: Cinema clássico como modernismo vernacular". Traducción al portugués de Carlos Roberto de Souza, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 179-215. Disponible en: < <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/256>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Miriam Hansen** (28 de abril de 1949 - 5 de fevereiro de 2011) foi uma historiadora do cinema que fez importantes contribuições para o estudo do cinema primitivo e da cultura de massa. Nasceu em Offenbach, na Alemanha, e obteve um doutorado em literatura americana pela Johann Wolfgang Goethe-Universität em Frankfurt. Ela trabalhou na Universidade de Yale e Rutgers antes de se mudar para a Universidade de Chicago, onde atuou como Ferdinand Schevill Distinguished Service Professor em Humanidades até sua morte. Ela fundou o Departamento de Cinema e Estudos de Mídia da universidade e é mais conhecida por seu livro *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*.

\*\* **Carlos Roberto de Souza** é graduado em cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre em Artes pela ECA-USP com a dissertação "Uma Hollywood brasileira – cinema em Campinas na década de 1920". Doutor em Ciências da Comunicação pela USP com a tese "A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil". Pós-doutorado junto à Universidade Federal de São Carlos com a pesquisa "Os impactos da chegada do som no cinema do Brasil". Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar. Tem livros e artigos publicados em revistas brasileiras e internacionais. Colaborador da Cinemateca Brasileira a partir de 1975, funcionário da instituição desde 1978, ocupou cargos técnicos e de direção até 2015, quando se aposentou do serviço público. Criador e curador das cinco edições da Jornada Brasileira de Cinema Silencioso. Foi membro da Comissão de Catalogação da Federação Internacional de Arquivos de Filmes. Tradutor de *Audiovisual Archiving – philosophy and principles*, de Ray Edmonson e membro do Grupo Internacional de Referência, que assessorou este autor para a edição atualizada de 2015. Presidente da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual de 2016 a 2020. E-mail: [ca.roberto2012@gmail.com](mailto:ca.roberto2012@gmail.com).

# Fantasma del pasado

## Frecuencias de cuadro, manivelas y acceso al cine de los primeros tiempos<sup>1</sup>

Marek Jancovic<sup>\*</sup>

Traducción de Pamela Gionco<sup>\*\*</sup>

**R**ecientemente, hice un interesante descubrimiento al ver un DVD de *Olympia* (1938), de Leni Riefenstahl.<sup>2</sup> Antes que el controvertido, fenomenal arte de la filmación, fueron las extrañas sobreimpresiones y los artefactos “fantasmas”<sup>3</sup> visibles en la película que me llevaron a observar estas imágenes como una superficie material. A pesar de haber sido editado en Europa, el archivo digital en el disco tenía una frecuencia de cuadro de 29.97 fotogramas por segundo (fps), la antigua norma para televisión analógica en Norteamérica. *Olympia*, originalmente proyectada a 24 cuadros por segundo para sus primeras audiencias, se encontraba de alguna manera en un DVD europeo con un estándar de reproducción norteamericano. Los múltiples cambios entre las diferentes normas introdujeron alteraciones visibles en la imagen. A pesar de que la portada (del DVD) anunciaba prominentemente ser la “versión alemana original”, ¿fue la *Olympia* que yo vi una película de Riefenstahl o más bien una versión orquestada por máquinas, algoritmos e ingenieros? ¿Cómo cambia un film cuando se ve con una frecuencia de cuadro

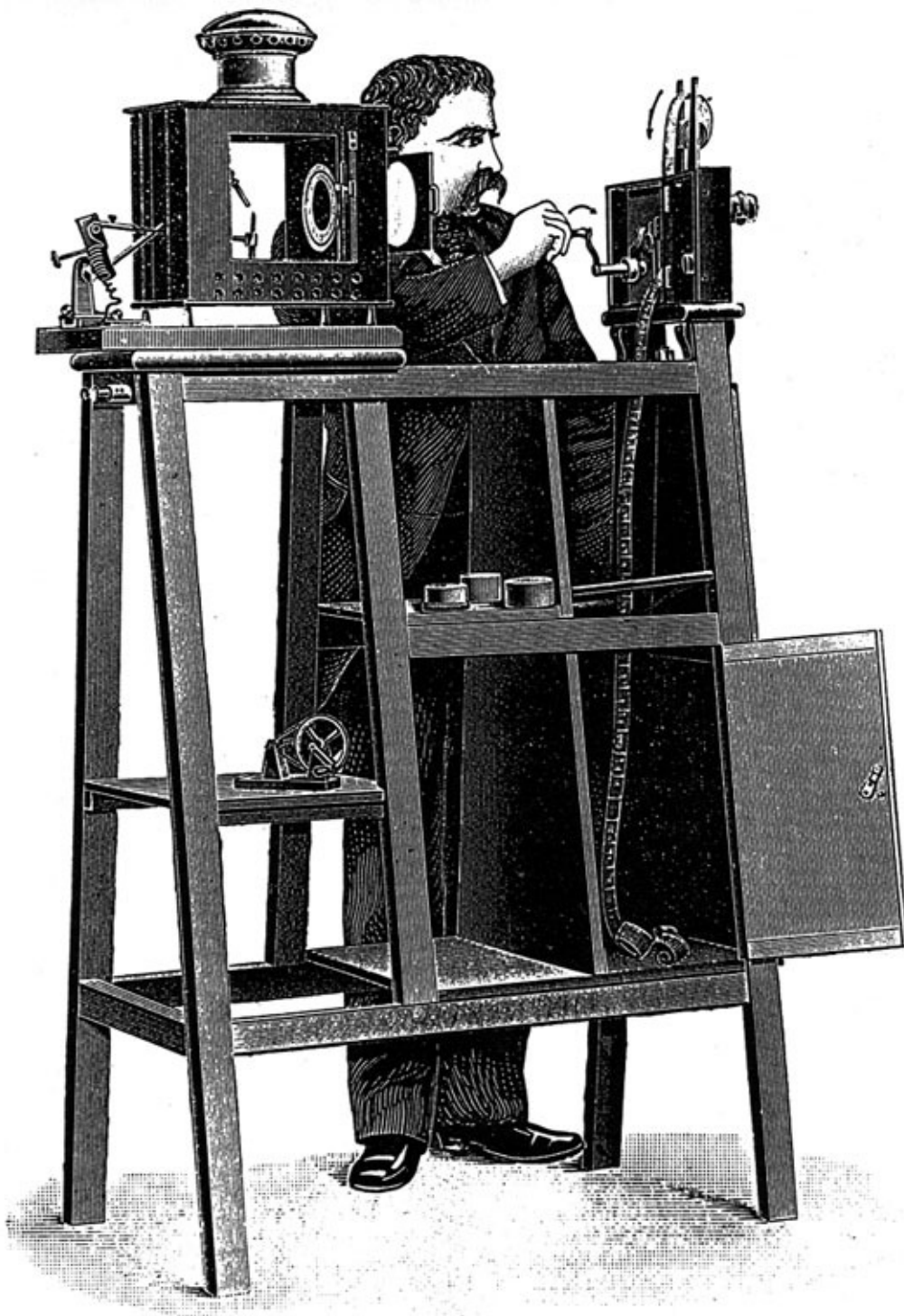
---

<sup>1</sup> Este artículo fue originalmente publicado en inglés con el título “Ghosts of the Past: Frame Rates, Cranking, and Access to Early Cinema” en el libro de FOSSATI, Giovanna y Annie van den Oever (eds.). *Exposing the Film Apparatus: The Film Archive as a Research Laboratory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016, pp. 77-82. Agradecemos a su autor, Marek Jancovic; a las editoras del libro, Giovanna Fossati y Annie van den Oever y a Amsterdam University Press por autorizar su traducción para esta revista. Las imágenes incluidas en la presente traducción no forman parte del artículo original y fueron especialmente seleccionadas para ilustrar este texto.

<sup>2</sup> *Olympia* (*Olimpiada*, Alemania, Leni Riefenstahl, 1938). Editada en DVD (Países Bajos: Hot Town Music-Paradiso, 2008).

<sup>3</sup> “*Ghosting artifact*” en el texto original. El autor se refiere a la aparición en la imagen digitalizada de formas visuales no existentes en el registro original sobre soporte fílmico. [Nota de trad.]

distinta? ¿Qué pasaba con el cine de los primeros tiempos, antes de que los proyectores se estandarizaran en una velocidad de funcionamiento estable?



*Le cinématographe Lumière: projection.*

El cinematógrafo Lumière

Si uno siguiera la frecuencia de cuadro como un mapa a lo largo de la historia, el más pequeño cambio puede contarnos mucho sobre cuándo y dónde están situadas las imágenes en movimiento y cómo han sido utilizadas. Los experimentos de Edison, el Kinetoscopio y el Kinetógrafo, filmaban y proyectaban a más de 40 cuadros por segundo a principios de la década de 1890. El Kinesigrafo de Donishorpe y Croft, del mismo período, se supone que corría solo a 8 cuadros por segundo. Desde la cámara amateur Pathé Baby de 1922 al proyector de DLP, de la alta frecuencia de cuadros en las proyecciones de gran tamaño de la década de 1950, las atracciones en parques de diversiones, los planetarios, los simuladores de vuelo, las consolas de (video)juego a la frecuencia de cuadro variable del video de los teléfonos celulares – todos ellos tienen una frecuencia de cuadro idiosincrática que abre a nuevas topologías del cine. Pero también plantean serios problemas de archivo y acceso cuando la tecnología y el conocimiento cambian y las imágenes y sonidos viajan entre los medios. Para hacer una historia de las frecuencias de cuadro, se podrían examinar varias partes del aparato cinematográfico, pero solo hay un dispositivo que es operado directamente por la mano y, por lo tanto, resalta la cualidad táctil del cine que la tecnología actual no puede reproducir: la manivela.

El mundo visual a finales del siglo XIX era profundamente táctil. Las cámaras, los proyectores y los juguetes ópticos debían ser tocados y sentidos para ser operados.<sup>4</sup> El movimiento se creaba empujando, tirando, retorciendo, oscilando y girando. Muchos artilugios ópticos de la época permitían a sus espectadores-operadores plegar el tiempo por medio del movimiento de sus manos. Los proyectores de películas eran promocionados por su capacidad de ser fácilmente operados tanto para adelante como a la inversa, permitiendo a quienes proyectaban –casi exclusivamente hombres, en tanto las mujeres en el negocio eran “curiosidades”, un mero puñado entre decenas de miles de colegas masculinos– duplicar las posibilidades de exhibición de las películas de un rollo, que la audiencia podía ahora disfrutar en reversa. Los hermanos Lumière demostraron esto exitosamente en *Démolition d'un mur*

---

<sup>4</sup> Cf. STRAUVEN, Wanda. “The Observer’s Dilemma: To Touch or Not to Touch”. En: HUHTAMO, Erkki y Jussi Parikka (eds) *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley, CA: University of California Press, 2011, pp. 148-163.

(*Demolición de un muro*, Francia, Louis Lumière, 1896) y *Les Bains de Diane à Milan* (Francia, Louis Lumière, 1896).<sup>5</sup> Cecil Hepworth también recordó cómo entretenía a los espectadores cambiando o invirtiendo la velocidad de proyección. Las películas cómicas autorreflexivas que presentaban velocidades variables, ya sea deliberadamente o de forma no intencional, habían aparecido ya en la primera década del siglo XX.<sup>6</sup> Para la década de 1920, esas velocidades variables se habían convertido en “trucos básicos de cámara” utilizados a menudo por las vanguardias.<sup>7</sup>

Al igual que con la proyección, el control manual de la velocidad fue también crucial para la construcción discursiva de la cinematografía como artesanía. Un manual de 1927 –cuando ya eran comunes los motores de resortes, eléctricos y de aire comprimido - detalla:

El artista-cinematógrafo mantendrá con la manivela el tempo del film en relación con el tema que está siendo filmado, pero él [sic] puede hacerlo solo luego de una larga práctica. Por el contrario, la gran mayoría de las películas comerciales, industriales, de expediciones, de noticias, viajes, científicas y domésticas deben exponerse a una velocidad normal.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Cf. entre otros TSIVIAN, Yuri “Projection Technique as a Factor in Aesthetic perception”. En: *Early Cinema in Russia and Its Cultural Perception*. Londres: Routledge, [1991] 1994, p. 46

<sup>6</sup> HEPWORTH, Cecil M. “Those Were the Days”, *Penguin Film Review*, n. 6, 1948. Reimpreso en GEDULD, Harry M. (ed.). *Film Makers on Film making*. Harmondsworths: Penguin, 1967, p. 43.

Cf. también TSIVIAN, *op. cit.* y BARNARD, Timothy. “The ‘Machine operator’: Deus Ex Machina of the Storefront Cinema”, *Framework*, vol. 43, n. 1, 2002, p. 56. El tema de las mujeres proyeccionistas, exhibidoras y dueñas de salas de teatro en los Estados Unidos es tratado en FULLER-SEELEY, Kathryn y Karen Ward Mahar. “Exhibiting Women: Gender, Showmanship, and the Professionalization of Film Exhibition in the United States, 1900-1930”. En: GAINES, Jane, Radha Varsal, and Monica Dall’Asta (eds.). *Women Film Pioneers Project*. New York. NY: Columbia University Libraries, 2013. Disponible en <<https://wfpp.cdrs.columbia.edu/essay/exhibiting-women-gender-showmanship-and-the-professionalization-of-film-exhibition-in-the-united-states-1900-ndash-1930/>> [Acceso: 27 de septiembre de 2013]

<sup>7</sup> STRAUVEN, Wanda. “From ‘Primitive Cinema’ to ‘Marveolus’”. En: STRAUVEN, Wanda (ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. p. 105.

<sup>8</sup> GREGORY, Carl Louis. *Motion Picture Photography*, ed. Herbert McKay. New York, NY: Falk Publishing, 1927, p. 356 [resaltado del autor]. Raimondo MARIO brinda una descripción de las modalidades de rodaje a manivela en *Motion Picture Photography: A History. 1891-1960*. Jefferson, NC: McFarland, 2007.

El “artista” gira la manivela. El resto era negocios, ciencia o noticias.

A pesar de que el acompañamiento musical también requería un tiempo predecible de reproducción y aunque los productores a menudo marcaban sus film con una velocidad preferente, la frecuencia de cuadros en la exhibición del cine de los primeros tiempos era a discreción de proyectonistas y directores de teatro.<sup>9</sup> Un análisis exhaustivo de las listas de acompañamientos musicales utilizadas en las producciones y revistas especializadas realizado por el preservador fílmico James Card (1955) y Kevin Brownlow (1980) ha revelado la diversidad de velocidades de filmación y proyección: desde 12 a 26 fps, incluso mucho antes de la difusión de la película sonora.<sup>10</sup> No había una versión “autorizada”: los proyectonistas ajustaban la velocidad en función de la acción y generalmente preferían girar la manivela más rápido que la velocidad en que las películas habían sido filmadas para dar a las imágenes en movimiento una energía y una vivacidad superiores a las de la vida real, así como para permitir más espectáculos por noche. Como Timothy Barnard (2002), Steve Wurtzler (2001) y Yuri Tsivian (1994 [1991]) también han demostrado, la manivela era un *locus* de expresión artística, y el reconocimiento del giro manual del proyectonista como el elemento final en la cadena creativa del cine era una cuestión tanto de prestigio artístico como de importancia política.<sup>11</sup> En 1920, incluso F. H. Richardson, el crítico más implacable a las diferencias de velocidad y las aceleraciones, admitió que “hay excepciones ocasionales en donde una escena puede de hecho mejorarse con una aceleración moderada de la proyección”.<sup>12</sup>

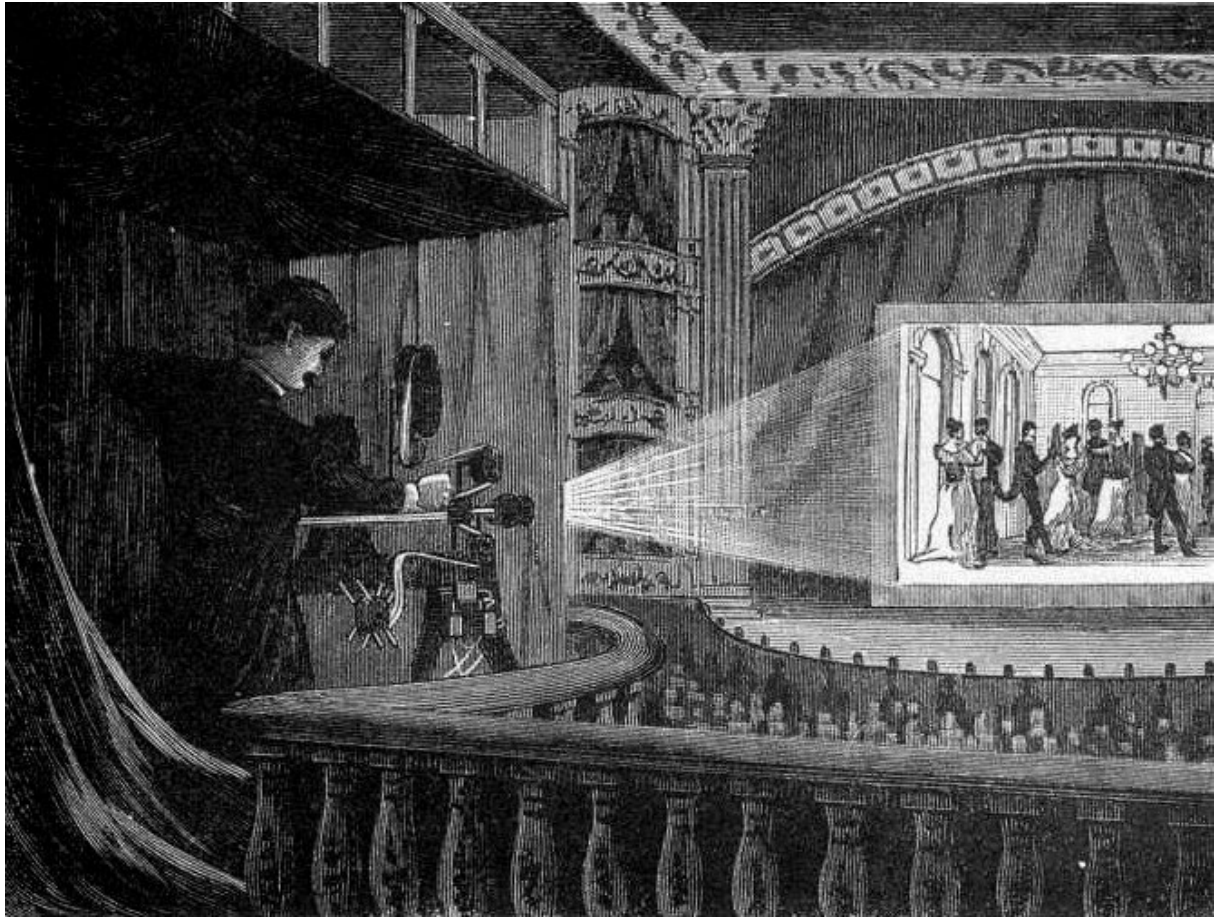
---

<sup>9</sup> ALTMAN, Rick. “Cue sheets”. En: ABLE, Richard (ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. Abingdon: Routledge, 2005, pp. 229-230. También CARD, James. “Silent Film Speed”, *Image*, octubre de 1955, pp. 55-56.

<sup>10</sup> CARD, *op. cit.* y BROWNLOW, Kevin. “Silent Films: What Was the Right Speed?”, *Sight and Sound* vol. 49, n. 3, 1980, pp. 164-167.

<sup>11</sup> Barnard observa que la mayoría de los proyectonistas en los Estados Unidos eran inmigrantes y formaron los primeros sindicatos en la industria del cine. Véase BARNARD, *op. cit.*; WURTZLER, Steve. “Standardizing Professionalism and Showmanship: The Performance of Motion Picture Projectionist During the Early Sync-sound Era”. En: TINKCOM, Matthew y Amy Villarejo (eds.). *Keyframes: Popular Cinema and Cultural Studies*. London: Routledge, 2001, pp. 359-376; y TSIVIAN, *op. cit.*

<sup>12</sup> Citado por WURTZLER, *op. cit.*, p. 371.



El Vitascope de Edison

La aceleración era deliberadamente considerada durante la producción, pero a sabiendas que sus films se estaban apresurando demasiado, los productores también ordenaban a los operadores de cámara que giraran más rápido la manivela –lo que, por supuesto, no prevenía que se acelerara aún más en los teatros.<sup>13</sup> De esta forma, la frecuencia de cuadros se incrementó de forma constante durante las décadas de 1910 y 1920, antes de que la mecanización y estandarización a 24 fps comenzara a extenderse en la segunda mitad de la década de 1920.

Es importante señalar que la uniformidad de las velocidades de proyección y filmación no era de ninguna manera un paso natural o un obstáculo técnico que necesitara ser resuelto para que el cine se desarrollara al “próximo nivel”. Las cámaras

<sup>13</sup> BRONWLOW, *op. cit.*; CARD, *op. cit.* También cfr. KOSZARSKI, Richard. *An Evening Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture 1915-1928*. New York, NY: Scribner, 1990, capítulo 2.

y los proyectores a motor que operan a velocidades razonablemente estables habían estado allí todo el tiempo. Tanto el Kinetógrafo de Edison (1891) como el Fantoscopio de Armat y Jenkins (1895), por ejemplo, ya funcionaban a motor, pero eran demasiado pesados para sostenerlos en brazos. Más bien, fue el campo de lo táctil en el que emergieron las imágenes en movimiento lo que estructuró la importancia integral del vector mano-en-manivela para el arte cinematográfico. Incluso cuando lentamente alrededor de 1908<sup>14</sup> empezaron a difundirse los reguladores de velocidad de los proyectores eléctricos, sus manijas tomaron la misma forma que la manivela y permitían “enrollar a cualquier velocidad de 5 a 30 min.”, como lo indican los avisos publicitarios en periódicos tales como *Moving Picture World*.<sup>15</sup> Aunque se elimina el trabajo de girar la manivela, la necesidad de tocar y la posibilidad de ajustar manualmente la velocidad permanecen.

El saber popular nos dice que la mecanización de la frecuencia de cuadros fue inevitable para el surgimiento de las películas con sonido sincronizado en la segunda mitad de la década de 1920.<sup>16</sup> Sin embargo, un artículo de 1908 demuestra que otros enfoques eran más que posibles: allí se presentan tres tipos de “imágenes parlantes”<sup>17</sup>, una de las cuales implica sincronizar un fonógrafo con la proyección. Se apunta a sincronizadores franceses alemanes y estadounidenses, “pero un dispositivo que otorgue el control al operador es el mejor [...]. Los aparatos que brindan meramente una sincronización automática presentan muchos inconvenientes. Si ocurre un accidente y se quitan unos pocos metros de película del rollo, se pierde la sincronía”<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> BARNARD, *op. cit.*

<sup>15</sup> Por ejemplo, “Speed Regulator for Motor Driven Machines”, *Moving Picture World*, 28 de febrero, de 1914, p. 1184.

<sup>16</sup> En su publicación fundamental sobre el tema, Rick Altman disipa muchas equivocaciones conceptuales similares. En lugar de focalizarse en la tactilidad, Altman explica la transición al sonido sincronizado en la década de 1920 con el deseo de reproducir una orquesta, en contraposición a los sistemas anteriores donde el impulso era reproducir el habla humana. ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. New York, NY: Columbia University Press, 2004.

<sup>17</sup> Se prefiere mantener el sentido literal del término “talking pictures” para enfatizar las construcciones semánticas del periodo [Nota de trad.]

<sup>18</sup> HERBERT, Carl. “The Truth about Talking Pictures”, *Moving Picture World*, 20 de marzo de 1908, p. 327.



Ensayos de sincronización de imagen y sonido. Grabado extraído de un catálogo Pathé de 1905

Wurtzler señala que incluso el diseño mismo de la tecnología de sincronización de sonido en la década de 1920 iba en contra de la estandarización, en tanto requería un operador activo que respondiera a las variaciones en cualquier momento de la proyección<sup>19</sup>. De hecho, incluso en 1926, el mismo año en que los 24 fps se volvieron estándar en el sistema Movitone de sonido impreso en la película, el productor Richard Rowland expresó sus dudas sobre cualquier norma para la proyección fílmica: “[E]n el proceso de producción de las película cinematográficas el ritmo es una de las herramientas más poderosas *en las manos* del director para obtener el efecto deseado. Algunas películas están realizadas, por tanto, para ser proyectadas lentamente y otras a mayor velocidad”.<sup>20</sup> La brecha entre tacto, visión y sonido alrededor de 1930 significó la erradicación del último remanente de un “modo jugador” interactivo de los juguetes ópticos precinematográficos<sup>21</sup>—modo que ya se

<sup>19</sup> WURTZLER, *op. cit.*, pp. 368-374.

<sup>20</sup> ROWLAND, Richard. “The Speed of Projection of Film”, *Transactions of the SMPE*, vol. 1, n. 27, 1926, p. 77 [cursivas del autor].

<sup>21</sup> STRAUVEN, *op. cit.*, 2011, p. 152.

había desvanecido de los salones de Mutoscopio hacia la mano de los proyccionistas antes de perderse en la precisión mecánica.

### **La manivela en el archivo audiovisual**

¿Qué significa todo esto para amantes del cine, archivistas e historiadores que ven los restos de las primeras películas que circulan en DVDs o en bases de datos en línea? Más importante aún, el descubrimiento de que a pesar de todo su aparente progreso nuestra tecnología actual fracasa en proveer las condiciones para recuperar con exactitud la cualidad táctil del cine de los primeros tiempos –una de sus herramientas expresivas fundamentales. Cuando archivos tales como Open Images o la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos hacen accesible un material audiovisual del primer período, es a menudo editado y publicado en formatos de video que no permiten ninguna fluidez en la frecuencia de cuadros. “[L]a restauración filmica es de alguna manera ideológicamente cómplice del deseo industrial de estandarización de Hollywood. Al valorar en retrospectiva el cuidadosamente controlado trabajo de producción de cine, a veces se evade el trabajo de la representación textual”<sup>22</sup>. Confinar una película de manivela a un medio con una frecuencia de cuadros normalizada siempre introducirá marcas y trazos derivados de este conflicto.

Algo tan mundano como mirar un DVD de una película es, de hecho, una práctica mediática altamente compleja. Cuando se almacenan películas originalmente filmadas y proyectadas a 24 fps en un DVD de regiones PAL, donde la frecuencia de cuadros de la televisión es 25, son usual y simplemente aceleradas en un 4 por ciento.<sup>23</sup> Una película de dos horas verá modificada su duración por 5 minutos. El cambio en el movimiento es apenas perceptible, pero el cambio en el sonido requiere

---

<sup>22</sup> WURTZLER, *op. cit.*, p. 375.

<sup>23</sup> BORDWELL, David. “My Name is David and I’m a Frame-Counter”. En: *Davidbordwell.net*, 28 de enero de 2007. Disponible en: <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/01/28/my-name-is-david-and-im-a-frame-counter/>

una corrección de audio destructiva para evitar que las voces y la música cambien drásticamente. Transferir una película a regiones NTSC, como Estados Unidos, implica aún más cambios materiales: por cada cuatro fotogramas del film, se crean cinco cuadros de video.<sup>24</sup> La duración se mantiene igual, pero el movimiento se vuelve entrecortado. Estos nuevos cuadros, como los que se ven en *Olympia*, están cargados por artefactos visuales y “fantasmas”<sup>25</sup> de imágenes mezcladas que no están presentes en el original.

David Bordwell, cuyos análisis de montaje frecuentemente suponen contar la cantidad exacta de fotogramas en las tomas, describió las dificultades de este enfoque al tratar de recuperar el “original” fílmico desde cualquier otro medio. El movimiento se vuelve tembloroso; los cuadros se agregan y desaparecen; las tomas incluso duplican su duración.<sup>26</sup> Las películas desplazadas a diferentes contextos y regiones variarán significativamente, y cada desplazamiento inscribe trazos materiales y marcas perceptibles en el “texto”. Los efectos de tales derivas son leves, pero ¿son lo suficientemente insignificantes para ser ignorados? ¿Es *Olympia* con fotogramas artificiales aún la misma película?

Los films más antiguos plantean incluso mayores problemas. En 2010, el TCM Classic Film Festival abrió con el estreno estadounidense de *Metropolis* (*Metrópolis*, Alemania, 1927) de Fritz Lang, expandida con el material que recientemente había

---

<sup>24</sup> Cfr. POYTON, Charles A. “2-3 Pulldown”. En: *Digital Video and HDTV: Algorithms and Interfaces*. Amsterdam: Morgan Kaufmann, 2003, pp. 429-435. También SCHUBIN, Mark. “Getting Cranky”. En: *ShubinCafe.com*, 4 de marzo de 2001. Disponible en: <https://www.sportsvideo.org/2001/03/04/getting-cranky/>.

<sup>25</sup> La investigación de Poynton se encuentra aún entre las contribuciones más autorizadas sobre la interacción entre las cámaras, las pantallas y el sistema visual humano. Cfr. también POYNTON, Charles A. “Motion Portrayal, Eye Tracking, and Emerging Display Technology”. En: *Proceedings of the 30th SMPTE Advanced Motion Imaging Conference*. White Plains, NY: Society of Motion Picture & Television Engineers, 1996, pp. 192-202.

<sup>26</sup> BORDWELL, *op. cit.* El sitio web de Yuri Tsivian, *Cinematics*, <http://www.cinematics.lv>, tiene un similar enfoque cuantitativo para el análisis del montaje, pero ampliado a la duración de una película completa.

sido descubierto en Argentina. Un comunicado de prensa orgullosamente declaraba, “Esta copia casi completa de la obra original de 204 minutos de Lang ahora se posiciona como la versión autorizada del film”<sup>27</sup>. Los festivales de cine proporcionan una cantidad significativa de legitimidad (y ganancias<sup>28</sup>) por la percepción de su acceso privilegiado a las más “auténticas” versiones de los artefactos preservados de la historia del cine.<sup>29</sup> Pero ¿de dónde obtienen estos films su autoridad? *Metrópolis* fue filmada y presentada por primera vez en un tiempo en el que la manivela era la norma. No hay consenso en cuanto a qué velocidad de cuadro era o debería ser proyectada –las opiniones en varias fuentes varían en un rango de entre 19 y 28.<sup>30</sup> Martin Koerber, que restauró la versión de 2010, escribió: “hoy solo podemos suponerlo”<sup>31</sup>. Esta incertidumbre contrasta marcadamente tanto con la declarada autoridad como con las demandas técnicas de los medios actuales. Expresar la duración exacta de la película en minutos en lugar de metros o rollos es posible solo en retrospectiva, basándose en normas e (im)posibilidades del presente.

Brownlow mostró cómo los equipos de proyección contribuyeron a construir percepciones contemporáneas sobre el cine de los primeros tiempos: que las películas silentes era entrecortadas, mal filmadas o tenían parpadeo. No se trata solo de

---

<sup>27</sup> TCM. “First-Ever TCM Classic Film Festival to Feature Newly Restored Versions of *A Star is Born* (1954) and *Metrópolis* (1927)”. Comunicado de prensa, 18 de noviembre, 2009.

<sup>28</sup> Los pases para el evento de cuatro días costaban entre 499 y 1199 U\$S.

<sup>29</sup> Marijke DE VALCK examina los festivales como guardianes del capital cultural en “‘And the winner is...’ What Happens Behind the Scenes of Film Festival Competitions”, *International Journal of Cultural Studies* vol. 13, n. 3, 2010.

<sup>30</sup> Los innumerables cortes, tiempos y velocidades de proyección de *Metrópolis* han sido ampliamente documentados, particularmente en ELSAESSER, Thomas. *Metrópolis* (Londres: British Film Institute, 2000) y en otras contribuciones de Enno Patalas, Thomas Elsaesser, Giorgio Bertellini y Holger Bachmann. En: MINDER, Michael y Holger Bachmann (eds.) *Fritz Lang’s Metrópolis: Cinematic Visions of Technology and Fear* (Rochester, NY: Camden House, 2000). Taylor DOWNING analiza en *Olympia* (Londres: British Film Institute, [1992] 2012) algunas de las diferencias entre varias versiones conservadas de *Olympia*.

<sup>31</sup> KOERBER, Martin. “Notes on the Proliferation of ‘Metrópolis’ (1927)”, *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivist* vol. 2, n. 1, 2002, p. 75.

artefactos de la imagen cinematográfica temprana sino de marcas de la inadecuación de la actual tecnología para acceder al pasado. Los proyectores analógicos de fílmico a menudo cuentan con un interruptor “silente”, que disminuye la velocidad de proyección de 24 a 16 fps, la velocidad de las cámaras a resorte de relojería.<sup>32</sup> Incluso manuales recientes de restauración fílmica se refieren a estas como “las dos velocidades básicas empleadas a lo largo de la historia de la producción de cine”<sup>33</sup>, lo cual *Metrópolis*, también una “película muda”, refuta fácilmente. Al convertir los 16 fps en una sinécdoque para todos los films silentes, los fabricantes de proyectores crearon una máquina productora de conocimiento que ordena las multiplicidades táctiles del cine de los primeros tiempos en una historia homogénea. Los vídeos en línea, los DVDs o los proyectores no restauran el pasado, sino que también lo producen activamente.<sup>34</sup> Brownlow criticó lo insoportablemente largas que pueden ser las proyecciones de cine silente cuando se proyectan a la velocidad “muda”, pero Card ya señaló el mismo problema en 1955:

Al presentar un film silente [...], el director [sic] del programa debe estar seguro de su propósito. ¿Desea (como usualmente reivindica) exhibir la película tal como se vio originalmente? ¿O quiere presentarla como su creador pretendía que se la viera? [...] [D]ebería darse cuenta de que Robin Hood de Douglas Fairbanks, por ejemplo, podría haber sido exhibida en dos horas y media durante los momentos de inactividad del día y en un poco menos de dos horas durante la noche, para incluir una función más. Si quiere mostrar Robin Hood a la velocidad originalmente especificada en 1922, debería correr a 12 minutos por rollo, lo cual está muy cerca de la velocidad del sonoro. [...] ¡Si decide proyectar Robin Hood a los arbitrarios 16 fotogramas por segundo, la película durará exactamente tres horas! Y esta es la forma en la que se presenta al pobre Robin Hood a las audiencias de cineclubes, penetrando dolorosamente en el bosque a un ritmo en el que sus aventuras lo llevan a un total de 52 minutos más de lo que pretendía el Sr. Fairbanks.<sup>35</sup>

Se necesita ser conscientes de la toma de decisiones involucrada en la producción de un “original autorizado” que merece ser anquilosado por un lanzamiento comercial

<sup>32</sup> BROWNLOW, *op. cit.*, p. 164.

<sup>33</sup> Por ejemplo, READ, Paul y Mark-Paul Meyer. *Restoration of Motion Picture Film*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2000, p. 24.

<sup>34</sup> Cfr. WURTZLER, *op. cit.*

<sup>35</sup> CARD, *op. cit.*, p. 55.

en Blu-ray. ¿Se basa esta autoridad únicamente en la acumulación más larga de “material de archivo perdido” o en la más escrupulosa reconstrucción del estreno, en el caso de *Metropolis*? ¿Qué pasa con su otro estreno simultáneo en el Ufa-Pavillon am Nollendorfplatz? Incluso si fuera posible recrear las circunstancias de proyección de ambos eventos, las condiciones discursivas y tecnológicas que nos permiten crear “nuevos originales”<sup>36</sup> deben ser consideradas críticamente.

Es más, no se puede simplemente proyectar películas a velocidades de cuadro arbitrarias y elegir la más apropiada. La verdad es que es sumamente difícil desplazar el pasado con precisión hacia el presente.<sup>37</sup> En la proyección digital, el punto determinante no es simplemente agregar soporte para más velocidades de cuadro,<sup>38</sup> como lo ha hecho recientemente la Digital Cinema Initiative. En cambio, la dificultad radica en proporcionar las condiciones para emular el giro manual de la manivela y variar la velocidad. Una parte de salas y archivos de cine están equipados con “Microverters” y potenciómetros que pueden continuamente cambiar la velocidad de cuadro de los proyectores analógicos, pero hay otro “dispositivo” crucial que comenzó a escasear con la desaparición de la manivela: los proyectonistas que puedan operarla. La mayoría de los cines tampoco tienen.

---

<sup>36</sup> Estas preguntas y la cuestión sobre los “nuevos originales” se tratan en detalle en FOSSATI, Giovanna. “Multiple Originals: the (Digital) Restoration and Exhibition of Early Films”. En: GAUDREAU, André, Nicolas Dulac y Santiago Hidalgo. (eds.) *A Companion to Early Cinema*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012, pp. 550-567.

<sup>37</sup> En 1998, Patrick LOUGHNEY documentó brevemente los problemas en la primera presentación de la película de Edison *Dickson Experimental Sound Film*, considerada actualmente como la primera película registrada con sincronización de sonido. Entre ellos había proyectores que no podían correr la cinta a su alta velocidad original, que se cree que era de 46 fps (“Dormitor Witnesses the First Complete Public Presentation of the ‘Dickson Experimental Sound Film’ in the 20th Century”, *Film History* 11, n. 4, 1999, pp. 400-403). Ni siquiera esta velocidad es certera: Walter Murch, que sincronizó la secuencia para la Biblioteca del Congreso, identificó luego que era de 40 fps, como se informó en el panel de discusión en línea de la Cinema Audio Society el 6 de junio de 2000 (una copia se encuentra actualmente disponible en [FilmSound.org/murch/Dickson.htm](http://FilmSound.org/murch/Dickson.htm))

<sup>38</sup> READ, Paul. “Hollywood’s Proposals for Digital Cinema: Digital Projection of Heritage Film Content at Original Frame Rates”, *Journal of Film Preservation*, n. 74-75, 2007.

Giorgio Bertellini habló de los diversos cortes de *Metrópolis* como palimpsestos, pero la imagen y el sonido en sí mismos eran superficies de inscripción que documentan no solo lo que pasó frente a la lente o al micrófono, sino también, y más importante aún, su propia historia dentro de complejas y cambiantes redes de prácticas mediáticas. Desde la desaparición física de la manivela en la década de 1920, la necesidad de convertir y normalizar las velocidades de cuadro ha ido configurando el modo en que vemos y accedemos al pasado del cine. Los dispositivos actuales no permiten recuperar su tactilidad. Los “fantasmas” de los cambios de velocidad de cuadro rondan nuestros DVDs, proyecciones y videos en línea, recordándonos que la comprensión de la originalidad y autenticidad del cine de los primeros tiempos se basa en frágiles supuestos tecnológicos del presente.

### Referencias bibliográficas

- ALTMAN, Rick. “Cue sheets”. En: ABLE, Richard (ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. Abingdon: Routledge, 2005, pp. 229-230.
- \_\_\_\_\_. *Silent Film Sound*. New York, NY: Columbia University Press, 2004.
- BARNARD, Timothy. “The ‘Machine operator’: Deus Ex Machina of the Storefront Cinema”, *Framework*, vol. 43, n. 1, 2002.
- BORDWELL, David. “My Name is David and I’m a Frame-Counter”. En: *Davidbordwell.net*, 28 de enero de 2007. Disponible en: <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/01/28/my-name-is-david-and-im-a-frame-counter/>
- BROWNLOW, Kevin. “Silent Films: What Was the Right Speed?”, *Sight and Sound* vol. 49, n. 3, 1980, pp. 164-167.
- CARD, James. “Silent Film Speed”, *Image*, octubre de 1955, pp. 55-56.
- DE VALCK, Marijke “ ‘And the winner is...’ What Happens Behind the Scenes of Film Festival Competitions”, *International Journal of Cultural Studies* vol. 13, n. 3, 2010.
- DOWNING, Taylor. *Olympia*. Londres: British Film Institute, [1992] 2012.
- ELSAESSER, Thomas. *Metropolis*. Londres: British Film Institute, 2000.

- FOSSATI, Giovanna. "Multiple Originals: the (Digital) Restoration and Exhibition of Early Films". En: GAUDREAU, André, Nicolas Dulac y Santiago Hidalgo. (eds.) *A Companion to Early Cinema*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012, pp. 550-567.
- FULLER-SEELEY, Kathryn y Karen Ward Mahar. "Exhibiting Women: Gender, Showmanship, and the Professionalization of Film Exhibition in the United States, 1900-1930". En: GAINES, Jane, Radha Varsal, and Monica Dall'Asta (eds.). *Women Film Pioneers Project*. New York. NY: Columbia University Libraries, 2013. Disponible en <https://wfpp.cdrcs.columbia.edu/essay/exhibiting-women-gender-showmanship-and-the-professionalization-of-film-exhibition-in-the-united-states-1900-ndash-1930/> [Acceso: 27 de septiembre de 2013]
- GREGORY, Carl Louis. *Motion Picture Photography*, ed. Herbert McKay. New York, NY: Falk Publishing, 1927.
- HEPWORTH, Cecil M. "Those Were the Days". En: *Penguin Film Review*, n. 6, 1948. Reimpreso en GEDULD, Harry M. (ed.). *Film Makers on Film making*. Harmondsworths: Penguin, 1967.
- HERBERT, Carl. "The Truth about Talking Pictures", *Moving Picture World*, 20 de marzo de 1908, p. 327.
- KOERBER, Martin. "Notes on the Proliferation of 'Metropolis' (1927)", *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivist* vol. 2, n. 1, 2002.
- KOSZARSKI, Richard. *An Evening Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture 1915-1928*. New York, NY: Scribner, 1990.
- LOUGHNEY, Patrick "Dormitor Witnesses the First Complete Public Presentation of the 'Dickson Experimental Sound Film' in the 20th Century", *Film History*, vol. 11, n. 4, 1999, pp. 400-403.
- MARIO, Raimondo. *Motion Picture Photography: A History. 1891-1960*. Jefferson, NC: McFarland, 2007.
- MINDER, Michael y Holger Bachmann (eds.) *Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester, NY: Camden House, 2000.

- POYNTON, Charles A. “Motion Portrayal, Eye Tracking, and Emerging Display Technology”. En: *Proceedings of the 30th SMPTE Advanced Motion Imaging Conference*. White Plains, NY: Society of Motion Picture & Television Engineers, 1996, pp. 192-202.
- \_\_\_\_\_. “2-3 Pulldown”. En: *Digital Video and HDTV: Algorithms and Interfaces*. Amsterdam: Morgan Kaufmann, 2003, pp. 429-435
- READ, Paul y Mark-Paul Meyer. *Restoration of Motion Picture Film*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Hollywood’s Proposals for Digital Cinema: Digital Projection of Heritage Film Content at Original Frame Rates”, *Journal of Film Preservation*, n. 74-75, 2007.
- ROWLAND, Richard. “The Speed of Projection of Film”, *Transactions of the SMPE*, vol. 1, n. 27, 1926.
- SCHUBIN, Mark. “Getting Cranky”. En: *ShubinCafe.com*, 4 de marzo de 2001. Disponible en: <https://www.sportsvideo.org/2001/03/04/getting-cranky/>.
- “Speed Regulator for Motor Driven Machines”, *Moving Picture World*, 28 de febrero, de 1914, p. 1184.
- STRAUVEN, Wanda. “From ‘Primitive Cinema’ to ‘Marveolus’”. En: STRAUVEN, Wanda (ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- \_\_\_\_\_. “The Observer’s Dilemma: To Touch or Not to Touch”. En: HUHTAMO, Erkki y Jussi Parikka (eds). *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley, CA: University of California Press, 2011, pp. 148-163.
- TCM. “First-Ever TCM Classic Film Festival to Feature Newly Restored Versions of *A Star is Born* (1954) and *Metropolis* (1927)”. Comunicado de prensa, 18 de noviembre, 2009.
- TSIVIAN, Yuri “Projection Technique as a Factor in Aesthetic perception”. En: *Early Cinema in Russia and Its Cultural Perception*. Londres: Routledge, [1991] 1994.
- \_\_\_\_\_. *Cinematics*. Disponible en: <http://www.cinematics.lv>
- WURTZLER, Steve. “Standardizing Professionalism and Showmanship: The Performance of Motion Picture Projectionist During the Early Sync-sound

Era”. En: TINKCOM, Matthew y Amy Villarejo (eds.). *Keyframes: Popular Cinema and Cultural Studies*. London: Routledge, 2001, pp. 359-376.

---

**Fecha de recepción:** 22 de septiembre de 2019

**Fecha de aceptación:** 14 de noviembre de 2019

**Para citar este artículo:**

JANCOVIC, Marek, “Fantasmas del pasado. Frecuencias de cuadro, manivelas y acceso al cine de los primeros tiempos”. Traducción al español de Pamela Gionco, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 216-232. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/233> > [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Marek Jancovic** es Profesor y Consejero Académico en el Institute of Film, Theater, Media and Cultural Studies de la Universidad de Mainz, e investigador invitado en la Amsterdam School for Cultural Analysis. Sus intereses de investigación incluyen las materialidades de la imagen en movimiento, las prácticas formales e informales de preservación y las interrelaciones entre matemática, medicina y medios. Su disertación doctoral *Misinscriptions: A Media Epigraphy of Video Compression* explora el valor del deterioro y el error en la investigación histórica de los medios. Junto con Axel Volmar y Alexandra Schneider, es co-editor de *Format Matters: Standards, Practices and Politics in Media Cultures* (2019, Meson Press). E-mail: [mjancovic@uni-mainz.de](mailto:mjancovic@uni-mainz.de)

\*\* **Pamela Gionco** es Licenciada y Profesora en Artes (FFyL, UBA). Diplomada en Preservación y Restauración Audiovisual. Docente regular del Departamento de Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Investigadora del CiyNE - Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA). Sus investigaciones se vinculan con el patrimonio material, las culturas audiovisuales, las prácticas de preservación y la digitalización en unidades de información (museos, bibliotecas y archivos) y ha participado en numerosos eventos académicos nacionales e internacionales. Es coautora de *Una historia del cine político y social en Argentina*, Vol. I (1896-1969) y II (1969-2009). E-mail: [pamela.gionco@gmail.com](mailto:pamela.gionco@gmail.com)

# El cine histórico argentino durante el período silente: Dos modelos estéticos e ideológicos en pugna<sup>1</sup>

Andrea Cuarterolo\*

(traducido al español por la autora)

**E**l cine de ficción nació en buena parte de Latinoamérica en los años coincidentes o inmediatamente previos a las conmemoraciones centenarias de las independencias nacionales, un período profundamente marcado por la emergencia o el fortalecimiento de una serie de discursos nacionalistas que tuvieron en los diferentes países de la región sus propios matices y particularidades.<sup>2</sup> Entre los temas privilegiados de estos primeros films fueron recurrentes los tópicos relacionados con la historia local y sobre todo con los procesos fundacionales de esos estados, donde las revoluciones independentistas emergían como sucesos patrióticos claves del pasado regional. Podemos suponer, entonces, que el cine argumental surgió en esos países –entre los que podemos mencionar a México, Argentina o Chile– ante la necesidad de representar los procesos fundacionales de las historias nacionales con medios que excedían a los del cine de actualidades.

En la Argentina, la llegada del siglo XX había traído los primeros síntomas de malestar ante los efectos desestabilizantes del aluvión inmigratorio sobre una

---

<sup>1</sup> Este artículo fue originalmente publicado en portugués con el título de “O cinema histórico argentino durante o período silencioso: dois modelos estéticos e ideológicos em disputa”. En: AMARAL de Aguiar, Carolina; Danielle Crepaldi Carvalho; Eduardo Morettin; Lúcia Ramos Monteiro y Margarida Maria Adamatti (orgs.). *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética*. San Pablo: Editora Sulina, 2017, pp. 119-159. El texto fue revisado y actualizado para su publicación en español.

<sup>2</sup> No ahondaré en este tema al que ya me he referido en CUARTEROLO, Andrea. “Representar la Nación: las gestas libertarias en el cine de ficción latinoamericano del período silente”. En: Lusnich, Ana Laura; Silvana Flores y Pablo Piedras (eds.). *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2014, pp. 1-18.

estructura social que parecía perder rápidamente sus referentes tradicionales. En pocos años, la población se había duplicado y hacia 1895, año del nacimiento del cine, más de la tercera parte de los habitantes del país eran extranjeros, fundamentalmente italianos y españoles. A la deformación de la lengua y la invasión de nuevos hábitos y costumbres, la oligarquía tradicional vio sumarse una amenaza mucho más inquietante en los gérmenes de un socialismo y un anarquismo que estos nuevos habitantes traían consigo de ultramar. Los discursos nacionalistas que emergieron en este período estuvieron entonces asociados a un proyecto de homogenización cultural, en el que la educación fue, sin duda, el principal instrumento. De forma paulatina, esta crisis identitaria fue dando paso a un fervor nacionalista que, vehiculado por el Estado, se articuló en dos líneas de acción: el disciplinamiento social,<sup>3</sup> y la conformación de una conciencia nacional que permitiera homogeneizar al naciente y dispar conglomerado criollo-inmigratorio. Si bien todas las manifestaciones artísticas fueron funcionales a ese proyecto educativo, el cine, por su alcance masivo y por la democrática accesibilidad de su lenguaje, se convirtió en un medio ideal para la configuración de un imaginario colectivo. Estas películas pioneras buscaron por lo tanto rescatar la historia patria, conmemorando con especial atención los sucesos relacionados con las gestas independentistas. La Revolución de Mayo, las luchas libertarias, la Declaración de la Independencia, fueron entonces los hitos a los que se volvió una y otra vez en busca de esa identidad vulnerada o amenazada por la presencia disruptiva del extranjero. Dada la dimensión simbólica de estos primeros films, resulta paradójico que fueran justamente europeos los responsables de difundir, a través de su arte, el repertorio de la identidad nacional. Sin embargo, esto es perfectamente explicable si tomamos en consideración que, en la Argentina de fines

---

<sup>3</sup> Entre las medidas propias de esta línea de acción podemos mencionar la ley de residencia de 1902, que permitía expulsar del país a cualquier extranjero que "comprometiera la seguridad nacional o perturbara el orden público", y la ley de defensa social de 1910, que, ampliando la anterior, reglamentaba la admisión de extranjeros en el territorio argentino.

del siglo XIX, los especialistas fueron un producto de importación.<sup>4</sup> Basta repasar la nómina de los pioneros del séptimo arte en cualquier genealogía del cine argentino: el belga Henri Lepage, el austriaco Max Glücksmann, los franceses Eugenio Py y Georges Benoît o los italianos Federico Valle, Atilio Lippizi, Camilo Zaccaria Soprani y Alberto Traversa, son tan sólo algunos de los protagonistas de esta historia, hablada en varios idiomas.

### **Bajo el modelo del *film d'art*: la representación alegórica de la historia nacional**

Los orígenes del cine de ficción en la Argentina son inseparables de la figura de uno de estos inmigrantes europeos: el director Mario Gallo. Este pianista italiano, oriundo de la ciudad de Barletta, llegó al país en 1905 y su temprana instrucción musical le permitió encontrar rápidamente trabajo en los teatros de *varieté* y posteriormente en los nuevos cinematógrafos, acompañando en el piano la exhibición de las, por entonces, películas mudas. En las salas oscuras de estos verdaderos palacios del séptimo arte, Gallo descubrió su verdadera vocación y no tardó en abandonar la música para dedicarse definitivamente al cine. Fue entonces que conoció a Julián de Ajuria, un vasco que había llegado a la Argentina tan sólo algunos meses después que él, pero que en poco tiempo había logrado consolidar un exitoso negocio alrededor de la exhibición y el canje de películas. Gallo se incorporó a la empresa como corredor y agente de operaciones, pero pronto convenció a De Ajuria de acompañarlo en la arriesgada aventura de la realización cinematográfica. Juntos hicieron varios de los primeros films de ficción del país, el español a cargo de la producción y el italiano –verdadero hombre orquesta– a cargo de la mayoría de los rubros técnicos, desde la dirección hasta el asesoramiento de vestuario.

Además del ya mencionado aporte técnico, la actuación de inmigrantes en la incipiente industria cinematográfica local y su marcada inclinación hacia los temas

---

<sup>4</sup> A este respecto véase KOHEN, Héctor. “Algunas bodas y muchos funerales. Imagen cinematográfica e identidad en el período 1897-1919”, *Cuadernos de Cine Argentino*, n. 5, 2005, pp. 31-46.

nacionales tuvo otro motivo evidente. Como declararía Gallo en su vejez, “la elección del tema histórico fue su manera de adherir a una nueva patria”.<sup>5</sup> En efecto, para los hijos de Europa, que venían a la Argentina a “hacer la América”, ésta fue una forma de integración nacional, una manera de congraciarse con los valores propios de su patria de adopción. Sin embargo, si en el aspecto temático el temprano cine argumental argentino encontró su fuente de inspiración en la tradición nacional, las fuentes estéticas y narrativas de estas primeras películas provenían, al igual que sus creadores, del Viejo Continente. En un intento por rescatar al séptimo arte de su pasado plebeyo como atracción de feria o espectáculo burlesco, en Francia hacía furor desde 1908 el llamado *film d'art*, un nuevo movimiento, heredero directo de los antiguos *tableaux vivants*, que pretendía jerarquizar al cine, acercándolo a las artes por entonces legitimadas. Los impulsores de este movimiento recurrieron a la Historia, el Teatro y las Letras en busca de asuntos nobles que atrajeran a un público culto y reacio a estas nuevas formas de espectáculo. Siguiendo este exitoso modelo francés, los pioneros del cine argentino no sólo adoptaron los tópicos históricos como su temática privilegiada sino que además adaptaron las primeras versiones de algunos de los clásicos nacionales como *Amalia* de José Mármol o *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez y contrataron como guionistas a talentosos escritores y dramaturgos locales.<sup>6</sup> De la misma manera que el *film d'art* se sirvió de reconocidos actores teatrales de la *Comédie Française* para prestigiar a sus producciones, los primeros films de ficción locales, incluyeron en sus elencos a los más célebres exponentes de las tablas vernáculas.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Citado en COUSELO, Jorge Miguel. “Al gran cine argentino ¡Salud!”, *Diario Clarín*, 25 de mayo de 1978, p. 1.

<sup>6</sup> Por ejemplo, los argumentos de *El himno nacional* (Mario Gallo, 1909) y *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, 1910) fueron concebidos por el dramaturgo y compositor José González Castillo mientras que *Amalia* (1914) y *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (1915) fueron dirigidas y escritas por el dramaturgo Enrique García Velloso.

<sup>7</sup> Entre ellos podemos mencionar al reconocido actor de origen uruguayo Eliseo Gutiérrez, que interpretó roles protagónicos en diversos films de la época como *El himno nacional*, *La batalla de San Lorenzo* (Mario Gallo, 1910), *El fusilamiento de Dorrego* o *La batalla de Maipú* (Mario Gallo, 1913) y a los célebres actores teatrales Pablo Podestá, José Podestá y Camila Quiroga, que protagonizaron *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*.

Sin embargo, el acercamiento del cine al teatro en estas tempranas películas, trajo, además de pomposas ropas de época, fondos de cartón pintado y ademanes ampulosos, un marcado anacronismo en el lenguaje cinematográfico. Si en el cine de actualidades, la cámara había comenzado a adquirir movimiento, los films de ficción la regresaron a su primitiva posición de distanciada inmovilidad, en un claro intento de reproducir la visión privilegiada del espectador teatral.

*La Revolución de Mayo* (Mario Gallo, 1909), primera película argumental argentina, es en este sentido un ejemplo emblemático. El film, producido por Julián De Ajuria y dirigido por Mario Gallo imita austeramente el modelo estético popularizado por el *film d'art*. Así, la escenografía de las escenas en interiores es despojada y simple y para los exteriores se recurrió a esquemáticos telones pintados, diseñados en una escala demasiado pequeña y que, a causa de un defecto en la iluminación, parecen moverse con el viento. En el plano más puramente cinematográfico, sobresale la inmovilidad de la cámara y son los actores quienes, a través de sus salidas y entradas de cuadro, otorgan el movimiento a la acción.

En lo concerniente al aspecto temático, el film se apropia del relato histórico oficial para representar el nacimiento de un país que no existía antes de la gesta de Mayo, antes de que el sueño de varios grandes hombres, todos porteños por nacimiento o inclinación, lo hicieran posible. Así, la película es básicamente una ilustración de los conocidos episodios mitificados por los textos y la iconografía escolar: el pueblo congregado frente al Cabildo, los revolucionarios Domingo French y Antonio Luis Beruti<sup>8</sup> repartiendo cintas celestes y blancas, la infaltable presencia de la lluvia y los paraguas. La bandera y la escarapela argentinas, que no serían creadas hasta 1812, es

---

<sup>8</sup> Domingo French y Antonio Luis Beruti fueron dos patriotas que lucharon en la Guerra de la Independencia argentina contra el poder español. Ambos formaban parte del ala más radical del partido patriota y cumplían la importante misión de agitar las calles en favor de la salida política alentada por este grupo. La mitología patria los suele considerar como los creadores de la escarapela argentina pues el 25 de Mayo de 1810 ambos repartieron cintillas que identificaban a los patriotas para ingresar a la Plaza Mayor. Lo cierto es que la escarapela azul y blanca que hoy conocemos fue instituida recién dos años después por el amigo de ambos: Manuel Belgrano.

decir dos años después de los episodios representados, aparecen en el film de manera reiterada, reflejando esa preferencia de lo simbólico por sobre lo realista. Está claro, sin embargo, que el objetivo de estas películas no era la reconstrucción del pasado nacional, sino la difusión de alegorías y mitologías patrias de las que las nuevas masas populares pudieran apropiarse. Esto se vuelve especialmente evidente al analizar el último cuadro del film. El pueblo se ha reunido frente al Cabildo para escuchar el discurso del revolucionario Cornelio Saavedra. Con un cambio súbito de plano, Gallo vuelve a tomar la misma escena pero desde una perspectiva lateral. En ese momento vemos en el extremo superior izquierdo del cuadro la insólita figura del general José de San Martín vestido de uniforme y envuelto en la bandera argentina, que como una suerte de *deus ex machina* observa la escena desde las alturas (fig. 1). La cinta termina con el pueblo emocionado que lo saluda agitando sus sombreros y exclamando "Viva la República". La figura de San Martín, ajena al momento histórico al que se refiere el film,<sup>9</sup> funciona aquí como una homologación o fusión entre sujeto y nación, una "metáfora de la futura gloria de esa Patria naciente".<sup>10</sup> Los finales apoteosis<sup>11</sup>, como este, fueron sumamente populares en el temprano cine histórico y en el contexto local resultaron especialmente propicios para la difusión de mensajes alegóricos y simbologías patrias. En efecto, nuestros primeros cineastas no dudaron en sacrificar el realismo de sus películas en pos de un afán pedagógico que se valía de diversos tipos de mitologías nacionales, muchas veces con poco o ningún asidero histórico pero socialmente efectivas. Así, lejos de desentonar con el resto del film, esta metáfora visual refuerza el mensaje nacionalista e introduce por primera vez en el cine argentino la simbólica figura del padre de la Patria.

<sup>9</sup> José de San Martín se mudó junto con su familia a España siendo aún un niño y realizó allí sus estudios militares. Regresó a la Argentina el 9 de marzo de 1812, a la edad de 34 años.

<sup>10</sup> CANETO, Guillermo. et al. *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1996, p. 98.

<sup>11</sup> Este tipo de finales espectaculares, provenientes originalmente del ámbito del teatro y la pantomima, consistían en una gran clausura en la que los miembros principales del elenco volvían a aparecer en escena y posaban en una suerte de espacio alegórico atemporal que sintetizaba el contenido de la obra. Era además, el momento propicio para la utilización de maquinaria, efectos especiales o escenografías elaboradas así como también para la participación de grandes cantidades de extras para acrecentar el efecto espectacular.



Fig. 1.- Fotograma de *La Revolución de Mayo* (Mario Gallo, 1909). En el extremo superior izquierdo del cuadro se ve a San Martín envuelto en la bandera argentina. Colección Andrea Cuarterolo

Como adelantamos, la enseñanza de la historia y su papel preponderante en el proyecto educativo fueron uno de los principales ejes explotados hacia principios del siglo XX por las corrientes nacionalistas argentinas. Los defensores de este discurso sabían que la identidad era básicamente la construcción de un relato, en el que el pasado fundacional de la Nación y las hazañas de los héroes que participaron en su construcción eran elementos fundamentales. Como sugiere Nicolás Shumway, cada vez que “los políticos quisieron unificar al pueblo bajo una bandera común, o legitimar un gobierno, la apelación a las ficciones orientadoras de una nacionalidad preexistente o de un destino nacional resultaron inmensamente útiles”.<sup>12</sup> Así, el modelo estético, temático e ideológico de *La revolución de mayo* se

<sup>12</sup> SHUMWAY, Nicolás. *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé, 1995, p. 17.

repitió en la siguiente película de Gallo, *El himno nacional* o *La creación del himno* (1909), y aunque sus demás films están hoy perdidos, es factible suponer que también predominó en las otras películas históricas realizadas por el pionero durante este temprano período.<sup>13</sup> Estrenada hacia 1909, *El himno nacional* vuelve sobre la etapa revolucionaria y fundacional de la historia vernácula y rememora la primera vez que el canto patrio fue entonado en un salón de la sociedad porteña, valiéndose de similares recursos para reforzar su mensaje didáctico y nacionalista. A pedido de la Asamblea General Constituyente, el Fray Cayetano Rodríguez y el diputado Vicente López y Planes compiten en la creación de un himno que, de manera heroica, resume los ideales de la Revolución de Mayo. En un raptó de inspiración romántica, López y Planes compone en una noche el patriótico canto, logrando la unánime aceptación de la asamblea y del propio Fray Cayetano, quien admirado retira su letra. El film finaliza con una reunión en la casa de la patriota Mariquita Sánchez de Thompson,<sup>14</sup> en donde se entonaran las estrofas del canto concluido. Sorpresivamente, una insólita leyenda anuncia: “El General San Martín canta el himno”. El militar, vestido de uniforme, hace su entrada, besa la mano de su anfitriona y comienza a cantar, al tiempo que Mariquita lo acompaña en el piano (fig. 2). Al igual que en *La revolución de Mayo*, la falta del “Padre de la Patria” en estos hitos fundacionales y altamente simbólicos de la historia nacional parece resultar inadmisibles y Gallo se permite, entonces, una nueva licencia poética haciendo participar al prócer de este histórico momento.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Los centrados en las gestas independentistas son *Güemes y sus Gauchos*, (1910), *La batalla de San Lorenzo* (1910), *El Paso de los Andes* (1910) y *La batalla de Maipú* (1913).

<sup>14</sup> Patriota argentina casada primero con Martín Jacobo Thompson y luego con Juan Washington de Mendeville. Colaboró con todas las empresas patrióticas de la Revolución de Mayo y sus famosas tertulias convocaron a las principales personalidades de su tiempo.

<sup>15</sup> Se desconoce si el himno nacional fue efectivamente entonado por primera vez en el hogar de Margarita Sánchez de Thompson y menos aún si San Martín estuvo presente. En la instalación de esta mitología patria tuvo mucho que ver el cuadro de Pedro Subercaseaux pintado en 1910 en base a las *Tradiciones Argentinas* de Pastor Obligado. El lienzo muestra a la patriota entonando el canto patrio en una tertulia llevada a cabo en su hogar en la que participan entre otros grandes hombres, el Gral. José de San Martín.



Fig. 2.- Fotograma de *El himno nacional o La creación del himno* (Mario Gallo, 1909)

Es posible suponer varios de los motivos por los cuales los primeros cineastas latinoamericanos recurrieron a modelos estéticos extranjeros a la hora de concebir sus films. En primer lugar, dado que la mayoría de estas películas eran producto de emprendimientos individuales, invariablemente costosos y muchas veces económicamente arriesgados, la repetición de formulas foráneas exitosas, que ya gozaban del favor del público local, les ofrecía mayores garantías de contar con la aceptación de las audiencias vernáculas y por tanto de recuperar el capital invertido. En segundo lugar, la inexistencia de una tradición cinematográfica local y la urgencia – tanto económica como política– por representar estas temáticas altamente simbólicas a tiempo para las conmemoraciones centenarias, pudo obligarlos a buscar su fuente de inspiración estética en Europa, de donde además varios de estos pioneros –muchos de ellos inmigrantes– provenía. Por último, el acercamiento al *film d'art* y por ende al teatro, debió ser una forma de ennoblecer los patrióticos temas abordados, acercando al cine a las artes ya legitimadas y dotándolo de un prestigio cultural del que por

entonces carecía. En efecto, esta inicial predilección por el *film d'art* estaba estrechamente relacionada con la condición de inmigrantes de estos primeros cineastas y revelaba una preocupación eminentemente europea: la de convertir al cine en arte. En los Estados Unidos, donde al igual que en la mayoría de las naciones americanas, no existió un legado artístico semejante, esta inquietud no tendría cabida y su cine, sin ningún tipo de ataduras, se desarrollaría libre y aceleradamente.

### **Cambios de paradigma: la “pacífica invasión” del cine norteamericano**

Con la llegada de la Primera Guerra Mundial y la declinación de la importación de la, hasta entonces, hegemónica producción fílmica europea, el cine norteamericano irrumpió con fuerza en la Argentina y el mercado fue ocupado por las *majors* norteamericanas que, encabezadas por la Fox, comenzaron a instalarse en Buenos Aires a partir de 1916. Este nuevo panorama selló el destino de las películas acartonadas y declamatorias surgidas del seno del *film d'art* francés y el cine estadounidense, percibido por la crítica como más realista y dinámico, se impuso definitivamente como el nuevo paradigma.

En el ámbito argentino, la pugna entre estos dos modelos tuvo su punto cúlmine hacia 1915, cuando ambos se vieron enfrentados de forma concreta en la cartelera de los cines a través de dos películas que buscaban imponer su propia visión estética, pero también ideológica, sobre el cine y la historia nacional. Estos films estaban distribuidos por dos compañías nacionales rivales, la Casa Lepage de Max Glücksmann,<sup>16</sup> que por entonces

---

<sup>16</sup> Esta empresa, en sus orígenes llamada “Casa Lepage”, fue fundada en 1891 por el inmigrante belga Enrique Lepage. En 1905, la compañía pasó a manos del austriaco Max Glücksmann, que durante años se había desempeñado como su director, pasando a llamarse “Casa Lepage de Max Glücksmann”. La empresa estaba originalmente dedicada a la venta de artículos fotográficos, fonográficos y cinematográficos y fue la primera del país en dedicarse a la confección de películas nacionales. A medida que el cinematógrafo adquiría mayor impulso en la región, esta empresa comenzó a expandir sus actividades en el rubro de la distribución (sobre todo de cine europeo), llegando a poseer la concesión exclusiva de la producción de la Casa Pathé. Hacia 1919, ya contaba con varias sucursales en Argentina (en las ciudades de Rosario, Córdoba, Bahía Blanca, Concordia) y Latinoamérica (Montevideo y Santiago de Chile), así como agencias de compras en París y Nueva York. Paralelamente a su labor de distribución, la compañía tuvo una importante actividad en el

distribuía cine europeo y comenzaba a producir un cine ligado al modelo del *film d'art* francés, y la Sociedad General Cinematográfica,<sup>17</sup> cuyo gerente general y principal accionista era nada menos que el viejo socio de Mario Gallo, Julián de Ajuria, ahora devenido en distribuidor de cine norteamericano y defensor entusiasta del modelo hollywoodense. En vísperas de un nuevo Centenario, el la Independencia argentina, que tendría lugar en julio de 1916, estas empresas aprovecharon el creciente fervor patriótico que precedió a los festejos con el lanzamiento de dos películas centradas en la historia argentina que se estrenaron simultáneamente en abril de 1915, compitiendo no sólo en las pantallas sino también en las páginas de la prensa en un enfrentamiento estético, comercial e ideológico que perduraría por meses.

El primero de estos films, *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (Enrique García Velloso, 1915), se estrenó el 20 de abril de 1915 y estaba producido por la empresa de Glücksmann, que luego del éxito de su film *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914), había decidido dedicarse a la “fabricación de una serie de obras nacionales, relacionadas con los hechos históricos de la Independencia Argentina”.<sup>18</sup> Concebida

---

rubro de la exhibición, con la explotación de lujosos teatros y cines como el Splendid Theatre, el Palace Theatre, el Electric Palace, el Teatro Belgrano, el Cine Presidente Roca, el Cine Americano, el Elite Palace y el Cine Coronel Díaz, en Buenos Aires; el Palace Theatre en Rosario; el Palace Theatre en Córdoba, los cines Rex y Uruguayo en Montevideo y los teatros Royal y Politeama en Santiago. Véase “Casa Lepage de Max Glücksmann”, *Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano*, Buenos Aires, número extraordinario, 26 de febrero de 1919, p. 220.

<sup>17</sup> Fue fundada en 1912 por la acción conjunta de varias empresas que en Buenos Aires se dedicaban al alquiler de películas con el objetivo de surtir a los cinematógrafos de programas completos. Para 1919, la empresa contaba con sucursales en numerosas ciudades argentinas (Rosario, Santa Fe, Córdoba, Bahía Blanca, Mendoza, Concordia y Tucumán) así como una sucursal directa en Montevideo (Uruguay), y posteriormente extendió sus actividades a España. La compañía comenzó a distribuir el programa de la Paramount cuando la producción norteamericana era todavía poco conocida en el país e impuso en el gusto local a estrellas como Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Geraldine Farrar, Constante y Norma Talmadge, Dorothy Dalton y Marion Davies entre muchas otras. Aunque su principal función comercial era el alquiler de películas, también contó con algunos cines en explotación directa como el Gaumont Theatre y el Cine Moderno. Véase “Sociedad Cinematográfica Sud-Americana”, *Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano*, Buenos Aires, número extraordinario, 26 de febrero de 1919, p. 220.

<sup>18</sup> “Los films históricos. Mariano Moreno y la Revolución de Mayo”, *Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano*, Buenos Aires, n. 62, 7 de abril de 1915, p. 8. Nótese que, aparentemente por un error tipográfico de época, el número 62 de la revista *Excelsior* aparece impreso con fecha del 7 de marzo

bajo la fórmula del *film d'art* francés, la película apeló, como sus predecesoras, a los recursos legitimantes difundidos por esta corriente. Así, se convocó para el guión y la dirección al reconocido dramaturgo argentino Enrique García Velloso y se contrató a célebres actores teatrales de la época, como Pablo y Juan Podestá, Héctor y Camila Quiroga, o Celestino Petray para dar vida a los nobles próceres representados. Asimismo, García Velloso confeccionó el argumento en base a prestigiosas obras históricas de la época, como la *Historia de Belgrano y la independencia argentina* de Bartolomé Mitre<sup>19</sup>, “las memorias que Manuel Moreno imprimió en Londres en 1812 a propósito de la vida íntima y pública de su ilustre hermano”<sup>20</sup> y otros trabajos de Vicente Fidel López, Paul Groussac y Norberto Piñero. Sin embargo, en lo que atañe al aspecto formal, la película superaba ampliamente las casi pueriles escenografías de los primeros films de Gallo y apelaba, en cambio, a un modelo visualmente mucho más sofisticado, pero en la misma línea ideológica que el *film d'art*: el de los colosos italianos, que hacia mediados de la década de 1910 ocuparon un tercio de la oferta de la cartelera cinematográfica porteña. Películas como *Quo Vadis* (Enrico Guazzoni, 1913), *Los últimos días de Pompeya* (Mario Caserini, 1913) y sobre todo *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) —que distribuida en exclusividad un año antes por la misma compañía de Max Glücksmann había resultado un rotundo éxito de público— fueron los espejos en los que se miró el film en busca de referentes estéticos.

---

cuando en realidad corresponde al 7 de abril. He corregido el error en las citas incluidas en este texto porque la verdadera fecha de publicación es importante para fechar correctamente el estreno del film.

<sup>19</sup> Aunque el film hoy se encuentra perdido se conserva en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken una copia del programa de mano original (fig. 3) que incluye una completa descripción del argumento y numerosas fotografías del film. En este documento la obra de Mitre aparece citada en dos ocasiones: acompañando las imágenes de la jura de la Primera junta y de la reunión del Virrey Cisneros con los jefes militares. Esto permitiría inferir que las citas fueron también utilizadas en los intertítulos del film. El 9 de junio de 1915, la revista *Excelsior* publicó un suplemento especial en el que se volvió a reproducir, aunque ya sin las fotografías, toda la información argumental volcada en el programa de mano, incluidas las mencionadas citas. Véase MITRE, Bartolomé. *Historia de Belgrano y de la Independencia argentina*. Buenos Aires: Félix Lajouane editor, 1876.

<sup>20</sup> “Mariano Moreno’. Su estreno en el Palace Theatre”, *Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano*, Buenos Aires, n. 65, 28 de abril de 1915, p. 6.

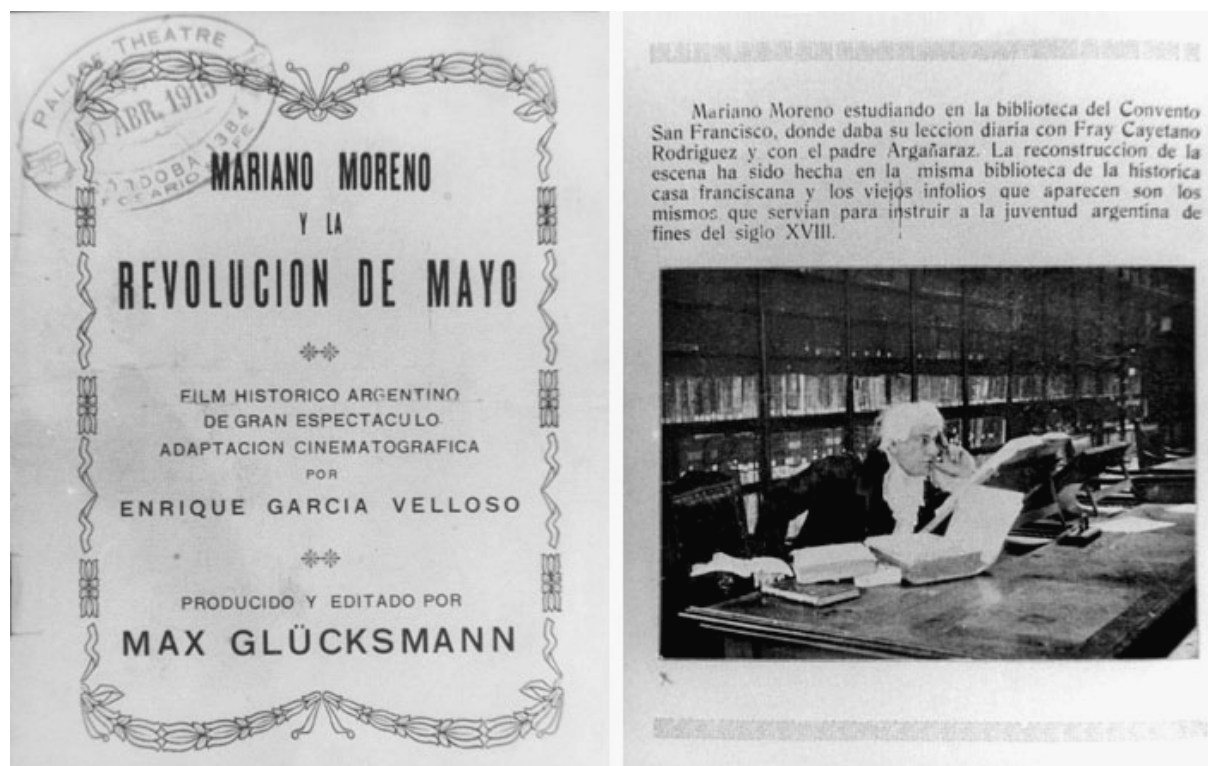


Fig. 3.- Programa de mano de *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken

Así, se invirtió en la cinta la abultada suma de 70.00 pesos;<sup>21</sup> se contrató a 300 actores<sup>22</sup> —muchos de ellos, como vimos, con gran fama en el teatro nacional —; se realizó una fastuosa campaña publicitaria, con enormes anuncios en los diarios y revistas más importantes del país (fig. 4) y se editó una copia del film de una duración de dos horas y 40 minutos<sup>23</sup>, metraje insólito para el cine nacional, que para entonces contaba solo con una cinta de extensión similar —la ya mencionada *Amalia*, también producida por Glücksmann—. Había, pues, en estas producciones locales pioneras, un claro deseo de imitar a aquellas fastuosas cintas europeas, mostrando que también el cine argentino podía alcanzar esa modernidad, que era capaz de filmar películas tan dignas y espléndidas como las que se realizaban en el exterior. Cabe destacar que, justamente en esos años, tuvo lugar una breve primavera para la cinematografía vernácula que, posibilitada por la caída en la importación de cine europeo durante primera guerra

<sup>21</sup> Véase DE ALDECOA, León. “¡Películas nacionales, al fin! —*Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*— Un grandioso esfuerzo argentino”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n. 863, 17 de abril de 1915, p. 1.

<sup>22</sup> “Una gran novedad. Prodigios del cinematógrafo - Enseñanza patriótica. *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*”, *Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano*, Buenos Aires, n. 64, 21 de abril de 1915, p. 8.

<sup>23</sup> “Los films históricos. *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*”, *Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano*, Buenos Aires, n. 62, 7 de abril de 1915, p. 10.

mundial, llegó en 1916 a un record de producción de films de ficción que no sería superado en toda la etapa silente. En este contexto Glücksmann pretendió instalar la idea de que su película constituía el primer punto de partida para finalmente fundar esa tan ansiada industria cinematográfica nacional. Si bien estas aspiraciones quedarían rápidamente truncas ante el acelerado avance del cine norteamericano en el mercado local, durante ese breve lapso en el que sus anhelos aún parecían posibles, el empresario contó con un fuerte apoyo de la prensa. Así el diario *La Razón* sostuvo que “nunca [...] se hubiera podido elegir, un momento más oportuno”<sup>24</sup> para la creación de una industria nacional, mientras que el crítico León Aldecoa, escribió en la popular revista *Caras y Caretas* que *Mariano Moreno* no sólo resistía “la comparación con las mejores [cintas] que nos llegan de Europa, sino que son pocas las que fabricadas en el extranjero pueden alcanzar a compararse con esta primer gran película argentina”.<sup>25</sup> En la misma línea, la revista especializada *Excelsior*, que tenía a Glücksmann como uno de los principales anunciantes, exaltó la nitidez perfecta del film en sus virajes, colores y efectos de luz, resaltando que “el trabajo puede competir con las vistas que salen de los grandes talleres cinematográficos de Europa”.<sup>26</sup>



Fig. 4.- Aviso a media página publicitando el estreno de *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*. Publicado en el diario *La Razón*, 21 de abril de 1915.

<sup>24</sup> Citado en: *Ibid.*, p.8.

<sup>25</sup> DE ALDECOA, *op. cit.*, p. 1.

<sup>26</sup> “Mariano Moreno’. Su estreno en el Palace Theatre”, *op. cit.*, p. 6.

Otro punto clave que conecta a este film con sus monumentales coetáneos italianos es su minuciosa obsesión por el realismo y la rigurosidad histórica. De Aldecoa sostiene que García Velloso “tuvo desde el primer momento carta blanca para pedir las escenas, la indumentaria, los personajes que la más exquisita escrupulosidad histórica necesitase” y que Glücksmann “suplementó en vez de coartar las exigencias del autor, pareciéndole que todo era poco cuando de propiedad, de realismo y de buen gusto artístico se trataba”.<sup>27</sup> Este esmero por la fidelidad histórica es ratificado por los medios de prensa que aseguran que todas las escenas del film fueron “reconstruidas hábilmente por la escenografía o se han reproducido en los mismos sitios donde ocurrieron los acontecimientos de la Revolución” y que “los muebles, los trajes y el armamento han sido ajustados al rigor de la época”, dando como resultado “la más elocuente lección de historia argentina”.<sup>28</sup> En efecto, este realismo se vuelve notable en las escenas que transcurren en la jabonería de Vieytes, en el verdadero convento de San Francisco o en la cuidada puesta en escena de la larga secuencia filmada frente al Cabildo, cuya asombrosa fidelidad contrasta fuertemente con los rudimentarios telones pintados utilizados por Gallo apenas cinco años antes (fig. 5).

Como ya mencionamos, García Velloso confeccionó el guión basándose en importantes obras históricas del momento, pero también recurrió a diversos documentos de época como “algunas cartas preciosas cambiadas entre Fray Cayetano José Rodríguez y el canónigo Terrazas”<sup>29</sup>, durante la permanencia de Moreno en Chuquisaca, “reproducciones de ‘La Gazeta’, de ‘La Representación de los Hacendados’ y otros documentos que tienen vinculación con los sucesos que se rememoran”.<sup>30</sup> Sin embargo, como señalan las críticas de la época, este corpus de fuentes originales no sirvió únicamente a la confección del argumento, sino que se utilizó como suplemento visual con el fin de dotar de mayor realismo a las imágenes.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> DE ALDECOA, *op. cit.*, p. 1.

<sup>28</sup> “Una gran novedad...”, *op. cit.*, p. 10.

<sup>29</sup> “‘Mariano Moreno’. Su estreno en el Palace Theatre”, *op. cit.*, p. 6.

<sup>30</sup> “Una gran novedad...”, *op. cit.*, p. 10.

<sup>31</sup> A este respecto el diario *La Razón* opinó que “la película produce hermosa impresión; deleita y educa, porque se reproducen fotográficamente documentos auténticos, cartas [...] [y] todo aquel detalle tan necesario a los cuadros plásticos” y aseguró que “próximamente se invitará a los profesores de historia al examen de esta película [porque] podemos asegurar que es rigurosamente histórica” (Citado en *Excelsior*, 7 de abril de 1915, p. 10).



Fig. 5.- Fotografías de Mariano Moreno y la Revolución de Mayo que muestran el realismo de las escenografías.



Fig. 6.- Aviso publicitario que resalta el interés público del film. Publicado en *Excelsior*, n. 66, 5 de mayo de 1915.

El film contó con un preestreno privado el 14 de abril de 1915 para miembros del Consejo Nacional de Educación, una audiencia que, sin duda, ayudó a legitimar el valor educativo y patriótico de la obra. En efecto, al igual que en los films de Mario Gallo, había en *Mariano Moreno* un marcado afán didáctico que fue reiteradamente elogiado por los medios de prensa, entre ellos la revista *Caras y Caretas*,

que sostuvo que “la parte comercial era cuestión secundaria” y que el dinero invertido había servido sólo para producir “una obra más de vulgarización histórica, más de demostración vital, más de propaganda de una industria nueva argentina, –de un arte diríamos mejor– que de negocio”.<sup>32</sup> Sin embargo, fueron los mismos autores del film quienes, intentando separar a su película de aquellas empresas con mero interés comercial (fig. 6), insistieron en este propósito ya desde el prólogo reproducido en el programa de mano que, bajo el título de “Enseñar deleitando”, reza: “los episodios de la película *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* nos llevan a través de una época grandiosa de la historia patria: nos hacen ver en todos sus detalles, con la fuerza de lo real, de lo vivido, hombres, situaciones y momentos agitados que son y serán siempre de interés palpitante para todo argentino, para todo americano”.<sup>33</sup> Curiosamente, el lema de “enseñar deleitando” será el mismo que usará Julián de Ajuria unos años

<sup>32</sup> DE ALDECOA, *op. cit.*, p.1

<sup>33</sup> Reproducido en el programa de mano del film.

después para defender un modelo opuesto de cine, en el que el espectáculo será la condición necesaria para lograr el objetivo educativo.<sup>34</sup>



Fig. 7.- Portada de la fotonovela sobre *Captain Alvarez* de Dorothy Donnell publicada en *The Motion Picture Magazine*, Nueva York, vol. VII, n. 6, julio de 1914.

Tan sólo tres días después del estreno de *Mariano Moreno* y en medio del ímpetu publicitario que, como vimos, acompañó al film, el 23 de abril de 1915, la Sociedad General Cinematográfica, dirigida por De Ajuria y acérrima competidora de Glücksmann, lanzó simultáneamente en tres salas porteñas otro film centrado en la

<sup>34</sup> Me refiero a la reiterada utilización que Julián DE AJURIA hace de este lema en su libro *El cinematógrafo. Espejo del mundo* (Buenos Aires: Guillermo Kraft Ltda., 1946) y en la que ahondo más adelante.

historia argentina. Se trataba de *El Capitán Álvarez* (Rollin S. Sturgeon, 1914),<sup>35</sup> también titulada aquí *Bajo la tiranía de Rosas*, un film norteamericano que transcurría en Buenos Aires en plena etapa rosista. De acuerdo con la investigación llevada a cabo por Pablo Ducrós Hicken<sup>36</sup> —uno de los primeros historiadores del cine argentino en interesarse por este film—, la gestación de la película comenzó cuando el jurista, político, historiador y por entonces Ministro de Relaciones Exteriores, Estanislao Zeballos, tuvo la oportunidad de conocer la Vitagraph Company of America, una de las grandes productoras norteamericanas de la época, durante una misión diplomática en los Estados Unidos. Durante esa visita, Zeballos le sugirió al director de dicha compañía la posibilidad de filmar películas centradas en distintos aspectos de la historia argentina y le recomendó leer la novela *Amalia* de José Mármol. Hicken sostiene que el norteamericano siguió su consejo e inmediatamente se sintió seducido por el trasfondo político de la época de Rosas, aunque le pareció que el final del libro era demasiado triste y que iba muy en contra del *happy ending* del cine hollywoodense. Fue entonces que encomendó a uno de los guionistas del estudio un argumento menos “lúgubre”, que aprovechara algunos de los elementos narrativos y ambientales de la obra de Mármol. La película resultante fue precisamente *El Capitán Álvarez* y cuenta la historia de un joven inglés, Roberto Wainwright, que visita la Argentina en una misión comercial para la empresa de su padre. Una vez en Buenos Aires, las crueldades y atropellos que presencia bajo la tiranía de Rosas ofenden hondamente sus sentimientos democráticos y comienza a frecuentar a varios opositores al régimen, con cuya causa simpatiza. Entre ellos se encuentra el Ministro de Relaciones Exteriores y su sobrina Bonita, interpretada por la conocida actriz Edith Storey, de quien el joven se enamora perdidamente. La muchacha le cuenta que se está organizando una revolución para derrocar a Rosas y Wainwright se ofrece a ayudar. Sin embargo, el joven es descubierto por uno de los espías del tirano (fig. 8),

<sup>35</sup> El film estaba producido por la Vitagraph y se estrenó en los Estados Unidos el 18 de mayo de 1914 con el título de *Captain Alvarez*.

<sup>36</sup> Para más datos véase DUCRÓS HICKEN, Pablo. “Orígenes del cine argentino. Una realidad apasionante. Capítulo IV”, *El Hogar*, Buenos Aires, suplemento n. 18, 4 de febrero de 1955, s.n. y también las notas inéditas de este investigador que recupera COUSELO, Jorge Miguel. “Historia argentina ‘made in USA’”. En: *Cine argentino en capítulos sueltos*. Buenos Aires: 23° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008, pp. 24-27

que también pretende a la muchacha, y, bajo amenaza de muerte, se ve obligado a embarcarse para su país. Ya en el barco, logra engañar a sus perseguidores y vuelve a nado a Buenos Aires, donde de forma anónima se suma a la resistencia activa bajo el seudónimo de Capitán Álvarez. Rápidamente se destaca por sus hazañas para el bando rebelde pero, tras una emboscada, es apresado y condenado a muerte. Sin embargo, pronto llega la noticia de la derrota del ejército de la Confederación Argentina en la batalla de Caseros y de la huida de Rosas a Inglaterra. Entre las aclamaciones populares, Wainwright sale de prisión y obtiene la mano de su amada. El film termina con el paseo de la bandera argentina triunfante como final de fiesta.<sup>37</sup>



Fig. 8.- Fotografía que muestra una escena de *Captain Alvarez* (Rollin S. Sturgeon, 1914)

<sup>37</sup> Como el film se encuentra perdido se utilizó para reconstruir su argumento una fotonovela de la película de Dorothy DONNELL publicada en *The Motion Picture Magazine*, Nueva York, vol. VII, n. 6 en julio de 1914 (fig. 7) y un aviso a página completa con un resumen y fotografías del film publicado en el diario argentino *La Razón*, el 23 de abril de 1915.

El film fue exhibido con bastante éxito en los Estados Unidos y en abril de 1915 fue, como ya dijimos, importado a la Argentina por la Sociedad General Cinematográfica. El estreno del film en Buenos Aires se realizó con gran pompa. Con un esfuerzo publicitario que claramente pretendía superar al realizado por Glücksmann con *Mariano Moreno*, el mismo día del estreno, De Ajuria publicó en el diario *La Razón* un inmenso aviso a página entera<sup>38</sup> con el argumento del film y varias fotografías (fig. 9), que duplicaba en tamaño al pagado por su competidor tres días antes en ese mismo periódico.

Asimismo, dos extensas críticas publicadas en las dos principales revistas de la época, *Caras y Caretas* y *El Hogar*, exaltaron vivamente los méritos del film. *Caras y Caretas* alabó “el loable esfuerzo [...] [de] la Sociedad General Cinematográfica reconstruyendo un episodio interesantísimo de la época de Juan Manuel de Rosas” y aseguró que hábilmente desarrollado el asunto del film había “tenido el buen acierto de no zaherir sentimientos familiares [y] respetables”.<sup>39</sup> *El Hogar*, por su parte elogió la influencia educadora del film, “su altura inspirada en nobles sentimientos de patria y de familia” y la consideró una “bella página de nuestro pasado glorioso”, que contrastaba con la “invasión de nimiedades y de estupendas aventuras policiales” que fatiga a los públicos “con tanta banalidad”.<sup>40</sup> Es preciso destacar que, probablemente inducidas por los ambiguos materiales de promoción confeccionados por la Sociedad General Cinematográfica, ninguna de estas revistas mencionaba el origen estadounidense del film y por el contrario atribuían su factura a la compañía argentina, difundiendo erróneamente la idea de que la cinta había sido rodada en el país.

---

<sup>38</sup> *La Razón*, 24 de abril de 1915, p. 12.

<sup>39</sup> “El Capitán Álvarez. Episodio Romántico”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n. 864, 24 de abril de 1915, p. 1.

<sup>40</sup> “El Capitán Álvarez. Episodio Romántico”, *El Hogar*, Buenos Aires, n. 290, 23 de abril de 1915, s.n.

UNA PELICULA NOTABILISIMA

# EL CAPITAN ALVAREZ

(EPISODIO ROMANTICO)




EN LOS DIAS DE DON JUAN MANUEL DE ROSAS

## TIRANIA



## LIBERTAD

EL TERROR DE LA EPOCA



Se exhibirá los días 23, 24 y 25 del corriente en los salones

### Empire Theatre, Gaumont Theatre y Cinema Esmeralda

Pelicula expresamente encargada por la

## Sociedad General Cinematográfica - Lavalle 464-466

Fig. 9.- Aviso publicitario a página completa publicado en el diario La Razón el 23 de abril de 1915.

Sin embargo, el sabor del éxito le duró poco a De Ajuria. Apenas un par de días después del estreno, comenzaron a alzarse encolerizadas voces en los principales diarios del país en contra de la película y de su falseamiento y falta de respeto a la historia argentina, exigiéndose repetidamente a las autoridades su inmediata prohibición. Los argumentos esgrimidos fueron varios. Algunos medios se indignaron ante la falta de realismo del film. Por ejemplo, *La Razón* —mismo diario en el que tan sólo un par de días antes De Ajuria había publicitado con gran pompa su film— rezaba:

Ignoramos en dónde, pero sin duda en un país pintoresco, dado a los extravíos de la imaginación, ha debido idearse un “film” que [...] pretende evocar la época de Rosas y se titula, como cualquier novelón de bandidos, “El Capitán Álvarez”. Acaecen cosas muy curiosas en este “film”. Sus autores están en ayunas de historia y del respeto que se debe a las nacionalidades. Eso de que Buenos Aires esté rodeado de montañas y vistan de “gauchos” los prohombres políticos de aquella época, gauchos con sombreros que rematan en un cono, sería divertido si no grotesco. Es comparable al error cometido por algunos escritores, que advirtieron papagayos y bananeros en plena avenida de Mayo. [...] Este “film” es una injuria al carácter argentino. Debe intervenir la inspección de Teatros, prohibiendo tamañas incorrecciones. Muy censurable nos parece que en la propia casa venga un señor extranjero a darnos lecciones de historia. Que desaparezca pues esa película grotesca, falaz y perniciosa.<sup>41</sup>

En esta misma línea y con una reseña titulada “Ridículo y odioso”, el diario *Crítica*, describía con desconcierto que “los soldados visten el traje mejicano”<sup>42</sup>, apreciación nada exagerada si observamos algunas de las fotografías que sobreviven del film (fig. 10), que incluso han llevado a historiadores contemporáneos como Emilio García Riera, Margarita De Orellana o Juan Felipe Leal y Alexandra Jablonska, a sostener erróneamente que en la película se representaban episodios de la Revolución Mexicana.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> “¡Así se cinematografía la historia!”, *La Razón*, Buenos Aires, 26 de abril de 1915, p.1.

<sup>42</sup> “Ridículo y odioso”, *Crítica*, Buenos Aires, 26 de abril de 1915, s.n.

<sup>43</sup> Emilio García Riera sostiene, por ejemplo, que *El Capitán Álvarez* “propuso el modelo para las *features* de un México disfrazado de “imaginario”: el tal Álvarez, un soldado gringo de fortuna, llegaba a un país “sudamericano” en líos revolucionarios, ponía a cada quien en su lugar y conquistaba a una nativa conveniente” (GARCÍA RIERA, Emilio. *México visto por el cine extranjero*, tomo II. México: Ediciones Era, 1987, p. 84). Margarita De Orellana sugiere, por su parte, que el film transcurre “en un país sudamericano muy parecido a México” y que el Capitán Álvarez encarna a “un norteamericano



Fig. 10.- Fotografía que muestra una escena de *Captain Alvarez* (Rollin S. Sturgeon, 1914)

Otros medios apuntaban su crítica hacia la hibridación de géneros presente en la cinta, en la que la historia argentina parecía ser sólo la excusa para insertar una burda trama romántica y de aventuras. Así, la revista *Excelsior* aseguró no entender por qué se la tituló *Bajo la tiranía de Rosas* si éste aparecía en el film sólo en dos ocasiones y era “tan breve y secundaria su presencia que casi pasa desapercibida”<sup>44</sup>, mientras que *La Razón*, en un nuevo ataque contra el film, opinó que allí la historia

---

disfrazado de mexicano” pues “un revolucionario mexicano valía mucho menos que cualquier mercenario norteamericano, aunque no se tratara de la revolución de este último” (DE ORELLANA, Margarita. *La mirada circular: el cine norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911-1917*. México: Artes de México, 1999, p. 169-70). En la misma línea, Juan Felipe Leal y Alexandra Jablonska aseguran que en *El capitán Álvarez* “un yanki disfrazado de latinoamericano encabeza y financia a los rebeldes mexicanos, que vencen a los soldados federales y al tiránico presidente Rosas” y argumentan que esta, “presencia de los héroes yankees en México no era fortuita, pues ellos eran los únicos capacitados para establecer la justicia, el orden y la seguridad” en ese país. (JABLONSKA, Aleksandra y Juan Felipe Leal. *La Revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921*. México: Juan Pablos Editor/ D.R. Voyeur, 2014, p. 159)

<sup>44</sup> “El Capitán Álvarez. Bajo la Tiranía de Rosas”, *Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano*, Buenos Aires, n. 65, 28 de abril de 1915, p. 8.

ocupaba “el casillero de la materia eminentemente ‘imaginativa’ y ‘literaria’” y consideró abusivo su “empeño en educar a las multitudes argentinas con figurones de un teatro que podría encantar a los salvajes más crudos”.<sup>45</sup>

Por último, algunos medios hicieron críticas considerablemente más profundas, que apuntaban a los aspectos más ideológicos propuestos por el film y que leídos hoy sorprenden por su absoluta actualidad. En esta línea, se encuentra la reseña publicada por el diario uruguayo *La Razón* que, seguramente haciéndose eco del escándalo que el estreno del film había producido al otro lado del río, publicó una extensa nota que rezaba:

Uno de los aspectos más curiosos de la atención que se comienza a dedicar a la vida sud-americana, es la confección, en Norte América, de películas cinematográficas de asunto argentino. Al lado de la necesidad declarada por algunos hombres públicos del Norte de que los Estados Unidos deben hacer la pacífica invasión por medio de sus hombres de negocios y de sus empresas de colonización, todos los medios parecen buenos y uno de ellos, no el menor por cierto, es el de influir sobre el espíritu de la gente sud-americana en sus espectáculos y diversiones que así se transforman en otros tantos medios docentes y en maniobras de política internacional. Algunas de las compañías más importantes para la fabricación de películas se han entregado a la tarea de confeccionar vistas de tema argentino. Dentro de poco esa industria que hasta ahora sólo ha dado dos modestos ensayos “Amalia y “Mariano Moreno”, en que la buena intención queda reducida por la insuficiencia de los medios, tendrá la competencia terrible del industrial norteamericano, disponiendo de todos los recursos necesarios para hacer frente a empresas de esa índole. Ya se ha estrenado la primera vista de esa procedencia. Se ha buscado el tema en un episodio fantástico que se dice ocurrido en el período de Rozas (sic), dándole color y animación por medio de unas cuantas combinaciones de complicación cinematográfica. [...]

Esta resulta soberanamente ridícula. Se ha descuidado en absoluto toda verosimilitud en la indumentaria, como en los paisajes. Ni por casualidad asoma un panorama que pueda confundirse con la Pampa argentina. [...] Al ver a esos federales y a esos unitarios de pantalón a la mejicana y gran sombrero cónico, se comprende el enorme desconocimiento que de la vida argentina y en general de toda la vida hispano americana se tiene en los Estados Unidos, idea que se acentúa ante las hazañas del capitán Álvarez [...], único héroe que asoma en toda la obra, como cuadra a una película norte-americana, demostrando que en toda América sólo puede haber superhombria en los nacidos más allá del Paso. [...] Y más grave aún es el hecho de que el drama que en esa película se reproduce está hecho con tanta ambigüedad que bien

---

<sup>45</sup> Citado en “El Capitán Álvarez’. Otro fracaso de la Sociedad General. Comentarios de la prensa”, *Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano*, Buenos Aires, n. 66, 5 de mayo de 1915, p. 3.

puede extenderse ese menosprecio a toda la América hispano americana, pues como no hay nada que caracterice a Buenos Aires ni a la época de Rozas, bien puede aplicarse la vista con leves modificaciones en el texto explicativo a la América entera, acentuando el carácter de inferioridad en que caracterizan nuestras cosas los amables “hermanos del Norte”. De una película, aunque más no sea, bien se puede sacar una lección de política internacional.<sup>46</sup>

Este artículo sin firma no sólo discute tempranamente el rol del cine en la política sino que recurre precozmente a la idea de “pacífica invasión” para referirse al avance en Latinoamérica de la producción fílmica norteamericana, una preocupación que va a ser plenamente discutida por críticos e intelectuales recién en la década siguiente.<sup>47</sup> A pesar de los oscuros vaticinios del cronista uruguayo, la campaña de prensa en contra de *El Capitán Álvarez* funcionó de maravillas. En los días siguientes, un grupo de estudiantes universitarios, acompañados por el escritor Manuel Ugarte,<sup>48</sup> amenazaron desde los diarios con hacerse presentes en las salas que proyectaran el film y “promover desórdenes [...] para evitar de este modo la exhibición de un espectáculo ridículo”.<sup>49</sup> El mismo Ugarte proclamó indignado en las páginas de *La Razón* que no bastaba con retirar el film en Buenos Aires sino que debía prohibirse en todo el mundo, pues éste ya se había distribuido internacionalmente, difundiendo una “odiosa caricatura” de nuestra vida y explotando “nuestro nombre y nuestros recuerdos para hacer ‘vaudeville’”.<sup>50</sup> La Sociedad Cinematográfica Sudamericana se vio, entonces, obligada a retirar la cinta de los cines más céntricos. Dos semanas después del estreno, seguramente con la esperanza de poder explotar el film en las salas más periféricas o

---

<sup>46</sup> “Notas de la otra orilla, La argentina en cinematógrafo. Las películas y la política internacional”, *La Razón*, Montevideo, 28 de abril de 1915, p. 1. Agradezco a Georgina Torello el haberme facilitado este texto uruguayo.

<sup>47</sup> Respecto a la reacción de la crítica ante la invasión del cine norteamericano en Latinoamérica en las décadas de 1920 y 1930 véase BORGE, Jason. *Avances de Hollywood*. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945. Buenos Aires: Beatriz Virebo Editora, 2005.

<sup>48</sup> Ugarte fue un escritor, diplomático y político argentino, famoso por su lúcida crítica del imperialismo norteamericano en obras como *El porvenir de la América Latina* (1910) o *El destino del un continente* (1923). Tuvo, asimismo, una importante actuación en el campo de la crítica de arte y de cine, colaborando en célebres revistas y periódicos argentinos e internacionales como *Amauta* (Perú), *Monde* (Francia) o *Atenea* (Chile), entre otros.

<sup>49</sup> “La historia en el ‘film’”, *La Razón*, Buenos Aires, 27 de abril de 1915, p. 6.

<sup>50</sup> Citado en “‘El Capitán Álvarez’. Otro fracaso de la Sociedad General. Comentarios de la prensa”, *Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano*, Buenos Aires, n. 66, 5 de mayo de 1915, p. 4.

en el interior del país, De Ajuria publicó un enorme aviso en el diario *La Razón* acusando a su competidor Max Glücksmann de la injusta campaña contra su película:

Hemos de advertir que toda censura inspirada en un juicio sereno e imparcial, la acatamos, como propietarios de tal obra. Pero contra aquellas que pudieran responder al desprecio que siente cierta casa competidora, decepcionada últimamente en producciones del mismo estilo, hemos de alzarnos para desvanecer ese mal ambiente injusto y afirmar de modo rotundo y categórico que en *El Capitán Álvarez*, no existe el menor detalle depresivo para sentimientos que nos son muy caros.<sup>51</sup>

Pese a los esfuerzos de De Ajuria, las protestas en las funciones continuaron y la Sociedad General Cinematográfica debió retirar definitivamente el film de la cartelera.<sup>52</sup> En aquella pequeña pulseada entre compañías productoras, entre modelos estéticos para el cine argentino, entre maneras de representar la historia nacional, Glücksmann parece haber salido vencedor. Sin embargo, basta adentrarse tan solo unos años en la historia del cine local para descubrir que fue todo lo contrario. Exactamente un año más tarde, el 20 de abril de 1916, se estrenó en Buenos Aires *El nacimiento de una nación*, de D.W. Griffith, que, como sugiere Héctor Kohén, obligó a “actualizar el debate sobre la forma del cine argentino”.<sup>53</sup> Poco después, una nota publicada por el crítico José Gabriel en la revista *El Hogar* daba cuenta del nuevo y definitivo lugar ganado por la industria norteamericana, que desde entonces se convertiría, en el paradigma al que aspiraría el cine nacional:

El procedimiento seguido hasta ahora en la impresión de films argentinos ha sido bien simple. Se ha tomado alguna de las novelas de nuestros escritores de más popularidad y se ha adaptado el libro a la pantalla. Previo arreglo más o menos aceptable literariamente, las novelas han sido reproducidas con sus personajes, sus escenas, el argumento de la obra y hasta los diálogos. Y esto es un profundo error. Pero [...] en el cinematógrafo [...] sobra toda

<sup>51</sup> *La Razón*, 11 de mayo de 1915, p.2.

<sup>52</sup> La revista *Excelsior*, que era afín a la empresa Glücksmann, dedica en sus ediciones del 12 y el 19 de mayo de 1915 una página entera a desmentir las acusaciones de De Ajuria y a difundir los diferentes actos de protesta contra *El Capitán Álvarez* de los que dieron cuenta los diarios. (*Excelsior*, 12 mayo de 1915, p. 6 y *Excelsior*, 19 mayo de 1915, p. 16).

<sup>53</sup> KOHEN, Héctor. “Maciste, Chaplin, Griffith: La batalla por Buenos Aires”. En: *Il patrimonio musicale europeo e le migrazioni*. Venecia: Università Ca’ Foscari di Venecia, 2004. Disponible en: <[http://venus.unive.it/imla/SITOSP/Testi\\_EMHM\\_SP/Kohen.html](http://venus.unive.it/imla/SITOSP/Testi_EMHM_SP/Kohen.html)>. [Acceso: 10 de octubre de 2016].

escritura. [...] ¿Cómo podríamos soportar un cinematógrafo que careciese de acción, que no fuera movimiento? Ese es, no obstante, el cinematógrafo que hasta ahora se ha hecho aquí [...] Nuestros empresarios deben olvidar absolutamente toda la cinematografía italiana. En las vistas italianas, como en las argentinas, se ha querido hacer teatro.<sup>54</sup>

### **Espectacularizando las gestas patrias: la historia argentina según Hollywood**

Si bien gran parte del cine argentino histórico silente se ha perdido y hoy ya no nos es posible verificar adecuadamente los alcances que este cambio de modelo tuvo en la producción vernácula de este período, para cerrar esta argumentación es preciso referirse a una película que por muchos años se creyó perdida y que, en varios sentidos, resume a la perfección el giro anticipado por esta pequeña pugna entre *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* y *El Capitán Álvarez* en el cine nacional.<sup>55</sup> Se trata nada menos que de un film realizado por el mismo Julián De Ajuria, casi quince años después de su fallida iniciativa comercial con *El Capitán Álvarez*. Como ya mencionamos, De Ajuria, que iba a forjar su fortuna como distribuidor de cine norteamericano, había tenido siempre el sueño de realizar un film histórico argentino con la grandilocuencia y espectacularidad del cine hollywoodense y por muchos años intentó interesar a varios productores americanos en ese proyecto. Finalmente, cansado de negativas, el empresario decidió invertir por cuenta propia el dinero necesario para el rodaje de este film que, según diversas fuentes de la época, se aproximó al millón de dólares. Nació así *Una nueva y gloriosa nación* (fig. 11), una co-producción argentino-norteamericana, que fue dirigida por el norteamericano Albert H. Kelley con la supervisión de De Ajuria y que contó con la producción de su empresa, la Sociedad General Cinematográfica. Cruzando una imaginaria intriga sentimental entre el revolucionario Manuel Belgrano y la hija de un general español que secretamente abrazaba la causa patriota, el film se sumergía en los sucesos que condujeron a la Revolución de Mayo y seguía las acciones de este prócer argentino hasta los campos de batalla. La película fue interpretada por

<sup>54</sup> GABRIEL, José. "Del cinematógrafo", *El Hogar*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1916, s.n.

<sup>55</sup> Para más información sobre este film y su reciente reaparición véase CUARTEROLO, Andrea. "Una nueva y gloriosa nación (Albert Kelley, 1928): entre la 'ficción orientadora' y la 'fantasía histórica'". En: *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, octubre de 2013. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/489> .[Acceso: 10 de agosto de 2019].

importantes estrellas norteamericanas de la época, como el actor Francis Bushman en el rol de Belgrano, y la actriz Jacqueline Logan en el papel de su joven prometida. Los rubros técnicos también estuvieron a cargo de reconocidos profesionales de la industria hollywoodense. La fotografía le fue encomendada a Georges Benoît, que había trabajado con destacados directores del período como Raoul Walsh, y la cámara estuvo a cargo de Nicholas Musuraca, que años después sería un colaborador habitual de Jacques Tourneur.



Fig. 11.- Aviso publicitario de *Una nueva y gloriosa nación* (Albert Kelley, 1928) publicado en el diario La Nación de Buenos Aires el 10 de mayo de 1928.

Utilizando el mismo lema que su competidor, Max Glücksmann quince años antes,<sup>56</sup> De Ajuria escribió tiempo después que el cine había nacido para “instruir deleitando, con arte, humor, moral y ciencia” y afirmó haber realizado esta película “henchido de entusiasmo y de gratitud al gran pueblo” que lo acogió y “con el propósito de honrar la memoria de sus mayores, levantar el concepto argentino y difundir en el mundo el

<sup>56</sup> Como ya mencionamos, en 1915, Glücksmann usó el lema de “enseñar deleitando” en el programa de mano de Mariano Moreno y la Revolución de Mayo.

conocimiento de su gloria y su progreso”.<sup>57</sup> A la luz de estos objetivos, la búsqueda de realismo fue lógicamente una cuestión relevante en el film, que fue resaltada ya en el programa de mano repartido en el estreno y en el que De Ajuria advertía que:

para que nada pudiera destruir la sensación de verdad que se respira en toda la película, fue necesario realizar la sorprendente reconstrucción del edificio del Cabildo, de la plaza Mayor y de la vieja recova que atravesaba la plaza. Cientos de millares de dólares fueron invertidos en esas reconstrucciones, pero los resultados no pudieron ser más halagüeños. ¿Qué exaltación comparable a la que se apodera del espectador ante semejantes evocaciones? ¿Qué emoción más grata para el sentimiento patrio?<sup>58</sup> (Fig. 12).



Fig. 12.- Lobby card que muestra la reconstrucción en Hollywood de la Catedral y el Cabildo de Buenos Aires para *Una nueva y gloriosa nación*. Gentileza Enrique Bouchard

<sup>57</sup> DE AJURIA, *op. cit.*, p. 17-19.

<sup>58</sup> Reproducido en el programa de mano de *Una nueva y gloriosa nación*, mayo de 1928.

Los juicios vertidos por la crítica del momento también enfatizaron esa marcada preocupación por la correcta representación de los rasgos identitarios nacionales. Un sugerente artículo publicado en *Cinelandia*, revista en español realizada en Hollywood para el mercado hispano, da cuenta de estas inquietudes:

Lo mismo en España que en la América Latina, la generalidad de las películas yanquis cuya trama se ha desarrollado sobre asuntos nuestros, ya históricos, políticos o sociales ha merecido hasta hoy una acre censura. [...] Afortunadamente hoy, para regocijo nuestro, cabe el honor a *Cinelandia* anunciar que está próximo a desaparecer ese “stock” de películas en las que siempre se hacía un *maremagnum* de anacronismos y situaciones híbridas y simplonas donde aparecía el “gaucho” argentino o el charro mejicano como encarnación de individuos desalmados y crueles. [...] Un director argentino, el primero de nuestra raza que triunfa en *Cinelandia* confecciona hoy una película de ambiente hispano-americano con el debido respeto a nuestra tradición y a nuestra historia. [...] Según relatos que se me han hecho el Sr. Ajuria trajo de la Argentina como único bagaje una buena provisión de grabados, fotografías y libros de historia y un ardiente deseo de hacer una película que desarrollara un asunto hispanoamericano. [...] Pero antes de lograr una resolución definitiva el Sr. Ajuria tuvo que demostrar que la inversión no sería un fracaso y que en mucho se dignificaría la cinematografía americana si acogía la nueva tendencia de que las películas de esos asuntos arbitrariamente llamados “Spanish” fueran dirigidas por aquellos que conocieran debidamente la idiosincrasia de nuestros pueblos, sus características raciales y los verdaderos orígenes de su historia.<sup>59</sup>

Luego del estreno del film, De Ajuria fue felicitado por el mismísimo presidente Marcelo T. de Alvear, que le envió una elogiosa carta en la que afirmaba que la película constituía un muy eficaz medio para la educación patriótica, “tan necesaria para la formación del espíritu nacional”.<sup>60</sup> Los valores educativos de la cinta fueron también ponderados por varios educadores e intelectuales de la época, entre ellos el rector de la Universidad de Buenos Aires, Ricardo Rojas, que a pesar de haberse manifestado en múltiples ocasiones contra el cine –al que denominaba el “arte del silencio”– por el mal uso que de él se hacía “en su repertorio generalmente corruptor de la moral y estética del pueblo”, rescató el mérito general de la obra, formulando

<sup>59</sup> VARGAS DE LA MAZA, Armando. “Una película argentina hecha en Hollywood”, *Cinelandia*, mayo de 1927, pp. 14-16.

<sup>60</sup> Citado en DE AJURIA, *op. cit.*, p. 691

votos “porque ella inicie un repertorio de la misma especie, para el que hay en la tradición argentina argumentos adecuados”.<sup>61</sup> Estos calificados juicios favorables llevaron, incluso, a numerosas escuelas a incluir la proyección del film entre sus actividades curriculares.<sup>62</sup> Aparentemente no había en la película ninguno de los ofensivos errores o maliciosas interpretaciones por los que se había criticado a *El Capitán Álvarez* algunos años antes. Sin embargo, a pesar de las favorables opiniones vertidas por la prensa y los intelectuales de la época, un atento estudio de este film, vuelve evidente que, al igual que en aquella película, ese ponderado realismo fue reiteradamente vulnerado para volver al film más atractivo para el mercado local e internacional. Así, las representaciones de la Argentina colonial fueron despojadas de sus particularidades locales para presentar una imagen más “internacionalizada” y en muchos sentidos más “espectacularizada” del país que, a pesar de su poco asidero histórico, se creyó más comercialmente efectiva. Este es el caso de gran parte de los decorados y vestuarios utilizados en el film. A modo de ejemplo, el interior del fuerte, donde tiene lugar el baile, se asemeja más a un palacio europeo que a un edificio de la Buenos Aires colonial mientras que los vestidos de gala de las damas invitadas son más propios de la corte napoleónica que de la mucho más austera vida social porteña de la época. Las escenografías también fueron víctimas de esta transmutación europeizante. Así por ejemplo, los fondos pintados que De Ajuria utiliza para recrear la ribera de Buenos Aires (fig. 13) están visiblemente copiados de un popular grabado italiano publicado en el libro *Il costume antico e moderno* de Giulio Ferrario (fig. 14). Este grabado —a su vez una derivación de la estampa *Buenos Aires desde el camino de las carretas* atribuida a Fernando Brambila (fig. 15)<sup>63</sup>— está tan distorsionado, tan

---

<sup>61</sup> Citado en DE AJURIA, *op. cit.*, p. 692

<sup>62</sup> El 21 de julio de 1928, por ejemplo, mil niños asilados en diversos establecimientos sostenidos por la Sociedad de Beneficencia concurren a una proyección en el Cine Callao, que fue acompañada por una lección explicativa de los acontecimientos referidos en la película (*La Película*, 26 de julio de 1928, p. 27)

<sup>63</sup> Muchas de las estampas europeas publicadas en libros científicos o de viajes durante la primera mitad del siglo XIX se basaron en esta imagen atribuida a Fernando Brambila, uno de los artistas que participó de la Expedición Malaspina (1789-1794). Si bien es muy probable que Brambila haya estado

divorciado de la realidad arquitectónica y geográfica de los márgenes del Río de la Plata que, como sugiere Brian Bockelman, “parece casi fantástico”.<sup>64</sup> En ambas imágenes se vuelve evidente que los edificios que pueblan la costa han sido reimaginados en un estilo italiano. De la misma manera, tanto el grabado italiano como el film “despuebla[n] y europeíza[n] el primer plano de la ribera, reemplazando el exotismo de las carretas y lavanderas de Brambila con algo más familiar para las audiencias distantes –como el hombre de levita dando un paseo”<sup>65</sup>, que en la versión filmica aparece a su vez sentado junto a una dama vestida de forma igualmente europea. No es casual que De Ajuria haya elegido de entre el catálogo visual de imágenes disponibles sobre la Buenos Aires colonial, la estampa italiana del libro de Ferrario, pues esta imagen es una de las que mejor “univerzaliza” la ciudad, despojándola de sus rasgos exóticos y costumbristas y transformándola en un espacio genérico, casi sin identidad. Asimismo, en otra escena, Buenos Aires aparece rodeada por un bosque con altos y frondosos árboles y un suelo escarpado que desafía la llana planicie de nuestras Pampas. Estas fantasías geográficas, sin embargo, no se quedaron en lo formal sino que incluso se trasladaron al argumento, como sucede en la última secuencia del film cuando Belgrano recorre a caballo en unas pocas horas los más de 1500 kilómetros que separan a Salta de Buenos Aires, para salvar a su amada en el último minuto.

---

en Buenos Aires hacia 1794, cuando la expedición pasó casi cuatro meses en el Río de la Plata, su estampa no es por ello mucho más realista. Como sostiene Marta Penhos “Brambila dibujó sitios en los que nunca estuvo, a partir de bocetos o apuntes de sus compañeros [y] [...] no es posible diferenciar los dibujos de Brambila realizados a partir de una observación del lugar, de aquellos elaborados a base de obras ajenas. Además, un examen de sus vistas aporta la evidencia de que el artista trabajó a menudo con esquemas más o menos fijos, una suerte de escenografía en la cuál incluyó los elementos que se refieren específicamente a cada lugar”. PENHOS, Marta. *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005, p. 333).

<sup>64</sup> BOCKELMAN, Brian. “Along the Waterfront: Alejandro Malaspina, Fernando Brambila, and the Invention of the Buenos Aires Cityscape, 1789-1809”, *Journal of Latin American Geography*, vol. 11, número especial, 2012, p. 78.

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



Fig. 13.- Vista de la costa de Buenos Aires. Fotograma de *Una nueva y gloriosa nación* (1928). Cineteca del Friuli.



Fig. 14.- *Prospetto di Buenos-Ayres*, grabado en cobre coloreado publicado en *Il costume antico e moderno* de Giulio Ferrario, Florencia, 1826-28, Vol. III. Museo Saavedra



Fig. 15.- Fernando Brambila, *Vista de Buenos Aires desde el camino de Carretas* (1794). Museo Naval de Madrid

En lo que atañe a los intérpretes, en su exaltación al realismo del film, los medios de prensa resaltaron el parecido físico de los actores con los personajes históricos reales, que en el caso de Bushmann era especialmente notable (fig. 16).<sup>66</sup> Sin embargo, de la misma manera en que sus cronistas naturalizaron la espectacularización del vestuario y la escenografía del film, ninguno de ellos reparó en la inverosimilitud que suponía el hecho de que fueran estrellas de Hollywood las que encarnaran a nuestras personalidades locales, aceptando, sin cuestionamientos, que estos rostros ajenos y populares representaran a los héroes y próceres patrios. Como sugiere un redactor de *Cine Mundial*, De Ajuria parecía haber realizado “el sueño dorado de todos los exhibidores y cinematografistas de España y de la América española; a saber, el de filmar en Hollywood una cinta nuestra, con tema castizo y con esa presentación norteamericana típica que embellece cuanto toca”.<sup>67</sup>



Fig. 16.- *Una nueva y gloriosa nación* (Albert Kelley, 1928). Gentileza Enrique Bouchard.

<sup>66</sup> El diario *El Pueblo*, por ejemplo, señaló respecto a Bushman que “es difícil que hubiera podido hallarse un comediante más correcto, más semejante en su físico a nuestro prócer, que el veterano intérprete de la pantalla de los Estados Unidos” (Citado en DE AJURIA, *op. cit.*, p. 676). La *Revista del Exhibidor* le dedicó asimismo un artículo completo al actor Charles Mailes, que personificaba a Cornelio Saavedra, en donde destacaba sus “rasgos de notoria semejanza con los del héroe de nuestra epopeya” (*Revista del exhibidor*, 30 de marzo de 1928)

<sup>67</sup> “Nuestra opinión”, *Cine-Mundial*, enero de 1928, p. 35.

En realidad, De Ajuria nunca tuvo entre sus planes destinar esta película exclusivamente al mercado argentino como afirmaba el cronista de *Cinelandia*, sino que su ambición era realizar una cinta que se pudiera comercializar tan globalmente como las norteamericanas que él distribuía. Una de las pruebas más concretas de ello es que el film contó al menos con dos versiones, una larga destinada al público argentino y otra abreviada y despojada de las escenas más localistas dirigida al mercado extranjero, en la que los principales episodios de la historia nacional funcionaban como mero telón de fondo a la intriga sentimental. Así, la película se estrenó con el título de *The charge of the gauchos* (La carga de los gauchos) en los Estados Unidos y Australia (fig. 17), *The beautiful spy* (La hermosa espía) en Inglaterra, *La carica dei gauchos* en Italia, *Belgrano-der Freiheitsheld* (Belgrano, héroe de la libertad) en Alemania, *Argentina* o *La carga de los gauchos* en España y *Siempre vencedor* en México, como vemos todos títulos que aludían vagamente a los sucesos patrióticos representados. A medio camino entre una película histórica y un folletín de aventura, *Una nueva y gloriosa nación* fue publicitada como un “episodio romántico de la Independencia Argentina”,<sup>68</sup> a la vez un “tierno romance de amor [y] un documento histórico de positivo valor”.<sup>69</sup> Esa hibridación de géneros, que en *El capitán Alvarez* se había criticado duramente por convertir a la historia nacional en una simple excusa para desarrollar una burda trama novelesca, fue en este caso perdonada e incluso elogiada. Así, sin convenir en una categoría única en la que englobar al film, *La Nación* consideró, por ejemplo, que “la intriga, romántica y sentimental, muy sobria y en todo momento bien llevada dentro de su loable simplicidad, sirve especialmente para encadenar los hechos de la evocación histórica, primordial finalidad de la película”<sup>70</sup> mientras que *La Prensa* opinó, por su parte, que como el film no tenía “intenciones de copiar con fidelidad los hechos, a excepción de situaciones claramente definidas como históricas, el romance de Belgrano y Mónica cabe dentro de una fantasía mesurada y respetuosa”.<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Véase por ejemplo los avisos publicitarios publicados en *la Revista del Exhibidor*, el 20 de enero de 1928, p. 11 o en *La Nación*, el 10 de mayo de 1928, p. 11.

<sup>69</sup> Citado en el programa de mano del film.

<sup>70</sup> Citado en DE AJURIA, *op. cit.*, p. 672

<sup>71</sup> *Ibid.*



Fig. 17.- *Window card* que anuncia el film con su título de estreno en Estados Unidos, *The charge of the gauchos*. Gentileza Matías Gil Robert

Sin embargo, aunque algunos cronistas de la época consideraron que la película tuvo “un encomiable y justo cuidado en el trato de la parte romancesca del mismo” para “no ofrecernos un Belgrano teatralizado o cinematografiado en el molde de un héroe de película”<sup>72</sup>, lo cierto es que el prócer no sólo estaba interpretado por una estrella norteamericana, sino que su personaje estaba construido a la manera de un héroe hollywoodense. Así, sin sacrificar las maneras

galantes ni su impecable vestir, el patriota argentino lograba, en poco más de una hora de película, burlar a sus enemigos, formar un ejército, liberar a su país de la tiranía española y salvar a su amada de la muerte en el último minuto. Seguramente respondiendo a una estrategia de *marketing*, Belgrano fue apodado por la prensa norteamericana como “el Washington de Argentina”<sup>73</sup>, en un intento por anclar la figura de este ignoto patriota sudamericano a una referencia que resultara más familiar a los espectadores internacionales. Sin embargo, la comparación no se quedó en lo publicitario, sino que fue incluida de forma explícita en una de las escenas inaugurales del film, que parece intencionalmente rodada con este tipo de espectador modelo en mente. Belgrano acaba de recibir una carta citándolo a una reunión clandestina con sus aliados en las afueras de la ciudad. Su hermano menor, José, lo

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 677.

<sup>73</sup> AMERICAN FILM INSTITUTE. *American Film Institute Catalogue. Feature Films 1921-1930*. Berkeley: University of California Press, 1997.

espera en el cuarto contiguo mientras mira con detenimiento una pintura de George Washington colgada sobre la chimenea. Al entrar Belgrano, éste le pregunta quién es el personaje de la imagen y el prócer le responde: “Es Washington. Agitaremos en nuestra tierra su antorcha de libertad” (fig. 18). Cabe destacar además que Bushmann había personificado a George Washington en un corto de Arthur Maude titulado *The flag. A story inspired by the tradition of Betsy Ross*, producido por la MGM y estrenado un año antes que *Una nueva y gloriosa nación*, por lo que, las audiencias internacionales lo asociaban ya a este personaje.



Fig. 18.- Belgrano y su hermano admiran el retrato de George Washington. Fotogramas de *Una nueva y gloriosa nación*. Cineteca del Friuli

### Consideraciones finales

Como vimos, el surgimiento del cine de ficción en Argentina estuvo estrechamente relacionado con su particular e irrepetible contexto histórico, signado en aquel

período por una serie de discursos nacionalistas que se vieron exacerbados con la euforia patriótica del Centenario de la Revolución de Mayo. Como sostiene Bernardo Subercaseaux “el cine de la época cumple primordialmente [...] una función de sustento de indagación identitaria”<sup>74</sup> en el que esos hitos fundacionales de las historias nacionales desempeñaron un rol fundamental. En esta etapa, el cine europeo y sobre todo el *film d’art* francés sirvieron como modelo estético y legitimador, ennobleciendo los importantes hitos representados y posibilitando la inclusión de recursos teatrales como los finales en apoteosis o los personajes alegóricos que eran altamente funcionales para la transmisión de mensajes simbólicos e identificatorios. Si bien el modelo del *film d’art* se vio agotado antes de mediar la década, el cine argentino siguió mirando hacia Europa en busca de arquetipos estéticos. Los colosales films italianos, con su sofisticación visual y su marcado realismo fueron el nuevo ejemplo a seguir. Sin embargo, hacía 1914, la guerra en Europa puso fin a la hegemonía del cine europeo en las pantallas locales, abriendo la posibilidad de gestar una industria cinematográfica propia, proyecto que finalmente quedó trunco ante el avasallador avance del cine norteamericano. Como vimos, el año 1915 constituyó un momento clave para visualizar este cambio de paradigma. Pasado el período de conmemoraciones patrias y con la definitiva invasión del cine norteamericano en el mercado local, el ímpetu nacionalista que había signado a los primeros films locales se vio reconfigurado en función de los nuevos contextos político-sociales, pero sobre todo de las crecientes imposiciones de la incipiente industria cinematográfica. El cine nacional adoptó entonces un espíritu renovado e internacionalista, una suerte de “nacionalismo universal”<sup>75</sup> regido por

---

<sup>74</sup> SUBERCASEUX, Bernardo. *Nación y Cultura en América Latina. Diversidad cultural y globalización*. Santiago: LOM, 2002, p. 217.

<sup>75</sup> Cabe destacar que este “nacionalismo universal” tiene su correlato en este mismo período en otras cinematografías de la región. Aurelio de los Reyes, por ejemplo, sostiene que en el cine mexicano, el nacionalismo de esta nueva etapa “surgió por la pretensión de hacer cine de exportación (...) para dignificar la imagen del país en el exterior” y según el autor adquirió rápidamente un sello cosmopolita, expresión del viejo conflicto de “ser como otros sin perder lo propio” (DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México (1896-1930)*, Vol. I. México: UNAM, 1996, p. 213-214). En la misma línea, Jorge Iturriaga, sugiere que los films históricos chilenos de este periodo “levantaron una imagen de país que pudiera competir en un mercado dominado por las imágenes extranjeras: en clave comercial, una imagen competitiva (rentable), en clave cultural, una imagen propia (culta y legitimada) pero cosmopolita” (ITURRIAGA, Jorge.

imperativos comerciales y en el que el espectáculo se impuso como verosímil por sobre los símbolos identitarios y el realismo histórico. En este sentido y para concluir, resulta sugerente retomar una frase escrita por De Ajuria casi veinte años después del estreno de *Una nueva y gloriosa nación*, que resume perfectamente el cambio de paradigma operado en el cine argentino en esos poco más de veinte años que separan al nacimiento del cine ficción del inicio del período de industrialización del cine vernáculo iniciado con la llegada del sonido:

Pero no sólo lo que es verdad en el mundo ha de representarse [...] en el cinematógrafo. Cabe la ficción escénica cuando es noble y elevada. [...] El arte cinematográfico debe elegir con detenido examen, de entre los elementos que juntos y mezclados aparecen en la realidad, tan sólo aquellos que sean dignos de figurar en él. [...] Son esos elementos cuya forma sensible despojará de rasgos imperfectos e inútiles; y de cuya invisible esencia reproducirá únicamente lo íntimo y precioso, a fin de que resplandezca a través de aquella forma, como luz atizada a través del fanal sin mancha alguna. [...] Consistirá su mayor gloria en hacer ver la naturaleza por su lado más espiritual y significativo; en ofrecer al alma un espectáculo siempre sublime de sí misma, en imágenes siempre claras y vigorosas, condensando y depurando la realidad, [...], amalgamando lo bello con lo verdadero.<sup>76</sup>

### Referencias bibliográficas

- AMERICAN FILM INSTITUTE. *American Film Institute Catalogue. Feature Films 1921-1930*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- BOCKELMAN, Brian. “Along the Waterfront: Alejandro Malaspina, Fernando Brambila, and the Invention of the Buenos Aires Cityscape, 1789-1809”, *Journal of Latin American Geography*, vol. 11, número especial, 2012, pp. 61-88.
- BORGE, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Buenos Aires: Beatriz Virebo Editora, 2005.
- CANETO, Guillermo et al. *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1996.

---

“Rentabilidad y aceptación. La imagen de Chile en el cine argumental, 1910-1920”, *Cátedra de Artes. Revista de artes visuales, música y teatro*, Santiago, n. 2, 2006, p. 86) a la que el autor denomina precisamente “nacionalismo universal”. Para un análisis comparativo entre estas cinematografías regionales veáse CUARTEROLO, 2014, *op. cit.*

<sup>76</sup> DE AJURIA, *op. cit.*, pp. 665-666

- COUSELO, Jorge Miguel. “Al gran cine argentino ¡Salud!”, *Diario Clarín*, Buenos Aires, 25 de mayo de 1978, p. 1.
- \_\_\_\_\_. “Historia argentina ‘made in USA’”. En: *Cine argentino en capítulos sueltos*. Buenos Aires: 23° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008, pp. 24-27.
- CUARTEROLO, Andrea. “Representar la Nación: las gestas libertarias en el cine de ficción latinoamericano del período silente”. En: Lusnich, Ana Laura; Silvana Flores y Pablo Piedras (eds.). *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2014, pp. 1-18.
- \_\_\_\_\_. “Una nueva y gloriosa nación (Albert Kelley, 1928): entre la ‘ficción orientadora’ y la ‘fantasía histórica’”. En: *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, octubre de 2013. Disponible en: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/489>> [Acceso: 10 de agosto de 2019].
- DE AJURIA, Julián. *El cinematógrafo. Espejo del mundo*. Buenos Aires: Guillermo Kraft Ltda., 1946.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México (1896-1930)*, vol. I. México: UNAM, 1996.
- DE ORELLANA, Margarita. *La mirada circular: el cine norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911-1917*. México: Artes de México, 1999.
- DUCRÓS HICKEN, Pablo. “Orígenes del cine argentino. Una realidad apasionante. Capítulo IV”, *El Hogar*, Buenos Aires, suplemento n. 18, 4 de febrero de 1955, s.n.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *México visto por el cine extranjero*, tomo II. México: Ediciones Era, 1987.
- ITURRIAGA, Jorge. “Rentabilidad y aceptación. La imagen de Chile en el cine argumental, 1910-1920”, *Cátedra de Artes. Revista de artes visuales, música y teatro*, Santiago, n. 2, 2006, pp. 67-87.
- JABLONSKA, Aleksandra y Juan Felipe Leal. *La Revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921*. México: Juan Pablos Editor/ D.R. Voyeur, 2014.

KOHEN, Héctor. “Algunas bodas y muchos funerales. Imagen cinematográfica e identidad en el período 1897-1919”, *Cuadernos de Cine Argentino*, n. 5, 2005, pp. 31-46.

\_\_\_\_\_. “Maciste, Chaplin, Griffith: La batalla por Buenos Aires”. En: *Il patrimonio musicale europeo e le migrazioni*. Venecia: Università Ca’ Foscari di Venecia, 2004. Disponible en: [http://venus.unive.it/imla/SITOSP/Testi\\_EMHM\\_SP/Kohen.html](http://venus.unive.it/imla/SITOSP/Testi_EMHM_SP/Kohen.html) [Acceso: 10 de octubre de 2016].

MITRE, Bartolomé. *Historia de Belgrano y de la Independencia argentina*. Buenos Aires: Félix Lajouane editor, 1876.

PENHOS, Marta. *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

SHUMWAY, Nicolás. *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé, 1995.

SUBERCASEUX, Bernardo. *Nación y Cultura en América Latina. Diversidad cultural y globalización*. Santiago: LOM, 2002.

### Fuentes citadas

“¡Así se cinematografía la historia!”, *La Razón*, Buenos Aires, 26 de abril de 1915, p.1.

“Casa Lepage de Max Glücksmann”, *Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano*, Buenos Aires, número extraordinario, 26 de febrero de 1919, p. 219.

“Charles Maine, el notable actor de carácter que creó el rol de Saavedra”, *Revista del Exhibidor*, Buenos Aires, n. 55, 30 de marzo de 1928, s.n.

DE ALDECOA, León. “¡Películas nacionales, al fin! –Mariano Moreno y la Revolución de Mayo- Un grandioso esfuerzo argentino”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n. 863, 17 de abril de 1915, p. 1.

DONNELL, Dorothy. “Captain Alvarez (Vitagraph)”, *The Moving Picture Magazine*, Nueva York, vol. VII, n. 6, julio de 1914, pp. 63-70.

“El Capitán Álvarez. Bajo la Tiranía de Rosas”, *Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano*, Buenos Aires, n. 65, 28 de abril de 1915, p. 8.

“El Capitán Álvarez. Episodio Romántico”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n. 864, 24 de

- abril de 1915, p. 1.
- “El Capitán Álvarez. Episodio romántico”, *El Hogar*, Buenos Aires, n. 290, 23 de abril de 1915, s.n.
- “‘El Capitán Álvarez’. Otro fracaso de la Sociedad General. Comentarios de la prensa”, *Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano*, Buenos Aires, n. 66, 5 de mayo de 1915, pp. 3-4.
- GABRIEL, José. "Del cinematógrafo", *El Hogar*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1916, s.n.
- “Injuriando a la prensa argentina. Cinismo inclasificable. Un aviso en La Razón”, *Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano*, Buenos Aires, n. 67, 12 de mayo de 1915, p. 6.
- “La historia en el ‘film’”, *La Razón*, Buenos Aires, 27 de abril de 1915, p. 6.
- “La historia en el cinematógrafo. Una confusión lamentable”, *Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano*, Buenos Aires, n. 68, 19 de mayo de 1915, p. 16.
- “Los films históricos. Mariano Moreno y la Revolución de Mayo”, *Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano*, Buenos Aires, n. 62, 7 de abril de 1915, pp. 8 y 10.
- “‘Mariano Moreno’. Su estreno en el Palace Theatre”, *Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano*, Buenos Aires, n. 65, 28 de abril de 1915, p. 6.
- “Max Glücksmann. Títulos de la obra nacional Mariano Moreno y la Revolución de Mayo”, *Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano*, Buenos Aires, suplemento del n. 71, 9 de junio de 1915, s.n.
- “Notas de la otra orilla, La argentina en cinematógrafo. Las películas y la política internacional”, *La Razón*, Montevideo, 28 de abril de 1915, p. 1.
- “Nuestra opinión”, *Cine-Mundial*, Nueva York, enero de 1928, p. 35.
- “Ridículo y odioso”, *Crítica*, Buenos Aires, 26 de abril de 1915, s.n.
- “Se exhibe en los colegios ‘Una nueva y gloriosa nación’”, *La Película*, Buenos Aires, n. 618, 26 de julio de 1928, p. 27.
- “Sociedad General Cinematográfica”, *Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano*, Buenos Aires, número extraordinario, 26 de febrero de 1919, p. 220.
- “Una gran novedad. Prodigios del cinematógrafo - Enseñanza patriótica. Mariano Moreno y la Revolución de Mayo”, *Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano*, Buenos Aires, n. 64, 21 de abril de 1915, pp. 8 y 10.

VARGAS DE LA MAZA, Armando. “Una película argentina hecha en Hollywood”, *Cinelandia*, Los Ángeles, mayo de 1927, pp. 14-17 y 66.

---

**Fecha de recepción:** 1 de agosto de 2019  
**Fecha de aceptación:** 15 de septiembre de 2019

**Para citar este artículo:**

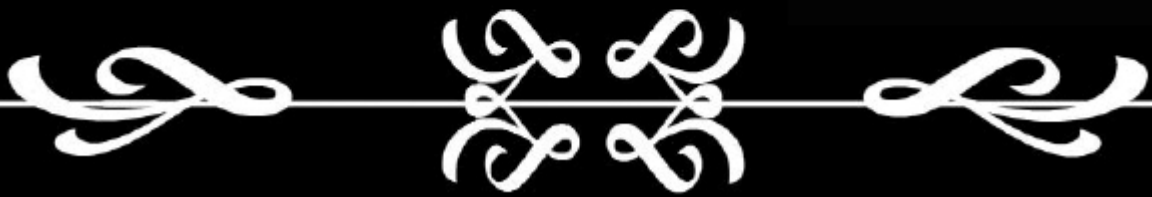
CUARTEROLO, Andrea. “El cine histórico argentino durante el período silente: Dos modelos estéticos e ideológicos en pugna”. Traducción al español de la autora, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 233-276. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/258>> [Acceso 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 Buenos Aires y en la Universidad Nacional 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) y es directora, junto a Georgina Torello, de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. E-mail: [acuarterolo@gmail.com](mailto:acuarterolo@gmail.com).



# RESCATES



# *De Guayaquil a Quito* (Ecuador, Carlos Endara, 1929)

Alex Schlenker\*

**Resumen:** Este artículo recoge la experiencia del hallazgo, restauración y digitalización del film de Carlos Endara *De Guayaquil a Quito* (1929). Endara (Ibarra 1865 - Panamá 1954) fue un pintor y fotógrafo ecuatoriano que se radicó a la edad de 20 años en Panamá, en donde años más tarde abrió el conocido estudio *Fotografía Endara Hermanos*. Aunque Endara se especializó en la fotografía, también realizó un film con el afán de mostrar los procesos de modernización en Ecuador. Rodada durante dos viajes a Ecuador entre 1925 y 1926, la cinta de Endara es una de las primeras en retratar las ciudades de Guayaquil y Quito, así como el ferrocarril ecuatoriano que unía estos dos centros urbanos, uno en la costa y el otro en los Andes. Las copias de la película terminada, proyectada en Quito pocos años después de ser editada, se perdieron en las décadas subsiguientes. En 2016, un equipo de investigadores de la Universidad Andina Simón Bolívar en Quito, Ecuador, recuperó los rollos originales en un archivo privado en Panamá.

**Palabras clave:** Ecuador, 1920s, Guayaquil, Quito.

---

## *De Guayaquil a Quito* (Carlos Endara, 1929, Ecuador)

**Abstract:** This article summarizes the process of identification, recovery and digitization of Carlos Endara's film *De Guayaquil a Quito* (1929). Endara (Ibarra 1865 - Panamá 1954) was an Ecuadorian painter and photographer who settled at the age of 20 in Panama where he would later open the well-known studio *Fotografía Endara Hermanos*. Even though Endara concentrated his work on photography, he made a film in Ecuador in order to show the country's modernization process. Shot during two trips to Ecuador between 1925 and 1926, Endara's film is one of the first to portray the cities of Guayaquil and Quito, as well as the Ecuadorian railway that connected these two urban centres, one on the coast and the other in the Andes. The copies of the finished film, screened in Quito a few years after being edited, disappeared in the following decades. In 2016, researchers from the Universidad Andina in Quito, Ecuador, discovered the original reels in a private archive in Panama.

**Keywords:** Ecuador, 1920s, Guayaquil, Quito.

---

## *De Guayaquil a Quito* (Carlos Endara, 1929, Ecuador)

**Resumo:** Este artigo transmite a experiência de descoberta, restauração e digitalização do filme de Carlos Endara *De Guayaquil a Quito* (60 min.). Endara (Ibarra 1865 – Panamá 1954) foi um pintor e fotógrafo equatoriano radicado na idade de 20 anos no Panamá onde, anos mais tarde, abriria o reconhecido estúdio fotográfico *Fotografía Endara Hermanos*. Embora Endara se tenha concentrado na fotografia, realizou um filme com o afã de mostrar os processos de modernização no Equador. Rodado em duas viagens ao Equador entre 1925 e 1926, a fita de Endara é uma das primeiras a retratar as cidades de Guayaquil e Quito, assim como a ferrovia equatoriana que conectava essas duas cidades, uma na costa e outra nos Andes. As cópias do filme finalizado, projetado em Quito poucos anos depois de ter sido editada, perderam-se nas décadas seguintes. Em 2016, uma equipe de pesquisadores da Universidade Andina Simón Bolívar em Quito, Equador, recuperou os rolos originais de um arquivo privado no Panamá.

**Palavras chave:** Equador, década de 1920, Guayaquil, Quito.

### Carlos Endara y su film *De Guayaquil a Quito* (1929)

**E**l miércoles 22 de agosto de 1934 el fotógrafo ecuatoriano Carlos Endara, radicado en Panamá desde hacía más de cuatro décadas, presentaba en la sala de pruebas del Teatro Bolívar de Quito su film *De Guayaquil a Quito*, rodado casi ocho años antes.<sup>1</sup> De acuerdo con el investigador Alfonso Ortiz, el reducido público que asistió a la proyección estuvo compuesto por un grupo especial de invitados del diario *El Comercio*, cuyos propietarios eran además dueños del mismo teatro.



(Auto)retrato del fotógrafo Carlos Endara. Colección Mario Lewis Morgan.

Carlos Endara, nacido en Ibarra, Ecuador el 13 de abril de 1865, estudió Bellas Artes en Quito con el maestro Juan Manosalvas. En marzo de 1886 viajó a Panamá en busca de su padre, el topógrafo Carlos Endara López, que estaba trabajando en la construcción del Canal. Como Endara disponía de estudios de dibujo, entró a trabajar en la Compañía Universal del Canal Interoceánico de

Panamá como dibujante. En 1889, por la quiebra del Canal Francés, Endara dejó su puesto de dibujante,<sup>2</sup> encontrando trabajo en el estudio *Fotografía Parisiense* con el fotógrafo francés F. Blanc, quien lo introdujo en esta profesión y le aconsejó viajar a Francia a continuar sus estudios artísticos en fotografía y pintura. A su regreso, y algunos años más tarde, Carlos Endara inauguró el estudio más grande y conocido de Panamá: *Fotografía Endara Hermanos*. El diario panameño *El Heraldo del Istmo* aseguraba en una edición de 1917, reproducida en la revista *Lotería* de abril de 1967, que

<sup>1</sup> ORTIZ, Alfonso. *Correspondencia de proyecto* (documento digital), 2017

<sup>2</sup> LEWIS MORGAN, Mario. "Historia de la fotografía en Panamá, 1839- 1940. Un breve recorrido", *Canto Rodado*, Ensayos, n. 9, 2014, p. 133.

los hermanos Endara emprendieron la construcción de un edificio propio en 1909, con planos y frisos importados de Francia. En aquel espacio, en 1910, se inauguró formalmente la “Fotografía Endara Hermanos”, y 1912 se le instaló el primer ascensor de Panamá, uno de marca Otis, que hasta hoy ostenta un escudo del Ecuador.<sup>3</sup>



Carlos Endara Fotografía, s.f., Colección Mario Lewis Morgan

En el estudio de cuatro plantas se produjo durante las siguientes décadas uno de los más importantes fondos fotográficos de América Latina.<sup>4</sup>

La lente de Endara documentó el desarrollo pujante de la ciudad de Panamá, los numerosos actos públicos oficiales y la vida cotidiana de las élites. Endara llegó a ser el fotógrafo oficial de varios presidentes y se convirtió en el retratista predilecto de la sociedad panameña de la época: “su cámara captó más de medio siglo de nuestra historia y su gente, dejándonos para la

posteridad un valioso testimonio gráfico<sup>5</sup> de “todo cuanto atravesó sus pupilas; los edificios, los trabajos de construcción del canal, las colonias de extranjeros afincados en

<sup>3</sup> ESTÉVEZ, Patricio. *Carlos Endara Andrade, un artista imbabureño en Panamá*, documento digital, 2017.

<sup>4</sup> LEWIS MORGAN, *op. cit.*

<sup>5</sup> LEWIS MORGAN, *ibid.*, p. 135

aquellas tierras. Fue el fotógrafo predilecto de presidentes y bomberos, de sacerdotes y muchachas; y publicó sus imágenes en varios periódicos y revistas”.<sup>6</sup>



Retratos grupales, Panamá 1910-1920, Carlos Endara.

<sup>6</sup> ESTÉVEZ, *op. cit.*



El General Esteban Huertas junto a la pintura ecuestre que éste habría encargado y en presencia de amigos y allegados. Carlos Endara, 1915. Colección Mario Lewis Morgan.

Carlos Endara incursionó en el cine en la década de 1920 y rodó un film de la inauguración del ferrocarril en su ciudad natal Ibarra. Pocos años después, realizó la película *De Guayaquil a Quito* (1929), una de las pocas cintas sobre el paisaje natural y cultural del país.<sup>7</sup> Endara viajó por barco a Guayaquil y se trasladó por tren a Quito donde efectuó los únicos registros existentes de los telares operados por indígenas en la Sociedad Internacional y de las flamantes instalaciones del banco y del diario de ciertas familias de la élite. En esta película documental, la modernización del país, sobre todo a nivel de transporte, capta la mirada de Endara. El ferrocarril ecuatoriano, inaugurado en 1908, y sobre todo su la línea principal, Guayaquil-Quito, despiertan su interés por esta importante obra de infraestructura con gran trascendencia para la identidad nacional.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Patricio Estévez señala que en 1934, el mismo año de la proyección en Quito, “en el teatro municipal de Ibarra se proyectó el film *Las fiestas de Ibarra en ocasión de la llegada del Ferrocarril*, captado por don Carlos en 1929. ESTÉVEZ, *op. cit.*

<sup>8</sup> CLARK, Kim. *La Obra Redentora, El ferrocarril y la nación en Ecuador 1895-1930*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2004.



Río Guayas con barco y C. Endara en el malecón. Fotograma de *De Guayaquil a Quito* (Carlos Endara, 1929)



Río Guayas con torre de radio. Fotograma de *De Guayaquil a Quito* (Carlos Endara, 1929).



Centro de Guayaquil con automóviles y estación de tranvía. Fotograma de *De Guayaquil a Quito* (Carlos Endara, 1929).

Aunque el film es mencionado en la historia del cine ecuatoriano,<sup>9</sup> las distintas copias que el autor había dejado en el país se fueron perdiendo en el transcurso del siglo XX. Es recién en el año 2016 que fue posible recuperar de un archivo particular en Panamá un total de seis rollos (4 latas y 2 cajas de cartón) –con aproximadamente 2400 pies de material fílmico en 16mm (aprox. 60 min.)– en condiciones poco favorables para su conservación. Gracias a la gestión de los herederos de Carlos Endara y a un importante coleccionista de su obra, el investigador panameño Mario Lewis Morgan, los rollos de película “retornaron” finalmente a Ecuador.

De acuerdo a una pequeña etiqueta colocada sobre uno de los carretes, en el interior de la lata 01, su autor habría sido el fotógrafo Carlos Endara. Una lata llevaba en su carrete una etiqueta que identificaba el rollo como el correspondiente al tramo “Riobamba a Quito”. Este dato junto con las fichas técnicas que reposan en la Cinemateca Nacional y el libro *Cine silente en Ecuador (1895-1935)*<sup>10</sup> de la historiadora del cine Wilma Granda permitieron confirmar que se trataba de los rollos de *De Guayaquil a Quito*.

<sup>9</sup> GRANDA, Wilma. *Cine silente en Ecuador (1895-1935)*. Quito: UNESCO, 1995.

<sup>10</sup> GRANDA, *ibid.*



Rollo 01 del film *De Guayaquil a Quito* (Carlos Endara, 1929)

Todo material (audio)visual de archivo puede ser leído de mejor manera si se cuenta con algún documento (guía de proyección, *script* de cámara, informe de rodaje, hoja de laboratorio, guión de montaje, factura, orden) para entender la naturaleza del encargo o para determinar si las cintas obedecen a un contrato, a la intención del realizador o si se trata de un trabajo autoral en el que tiene más peso la dimensión subjetiva. Ningún documento acompañaba este material.



Latas del film *De Guayaquil a Quito* (Carlos Endara, 1929)

Aunque las latas presentaban un alto daño por efectos del óxido, los rollos estaban físicamente en un estado aceptable. No sucedió lo mismo con los dos rollos guardados en cajas de cartón. No fue posible ni siquiera desenrollar la cinta, cuya emulsión deteriorada por el tiempo actuó como pegamento solidificando el material y haciendo imposible su digitalización. De los seis rollos recuperados, dos se habían perdido por su defectuosa conservación en un entorno húmedo y abrasivo como el de Panamá. Las 4 latas reunieron las condiciones técnicas para ser digitalizadas directamente por un lector óptico de alta resolución en los laboratorios *Digifi* en la ciudad de Nueva York y rearmadas en formato HD (1920x1080 píxeles). Las pruebas de digitalización permitieron configurar los detalles del escaneo a color, en un primer momento, y el ajuste al blanco y negro “original”, en un segundo momento:



Pruebas de digitalización en modo de escaneo a *full color*



Pruebas de digitalización de *De Guayaquil a Quito*, con corrección de color a blanco y negro.

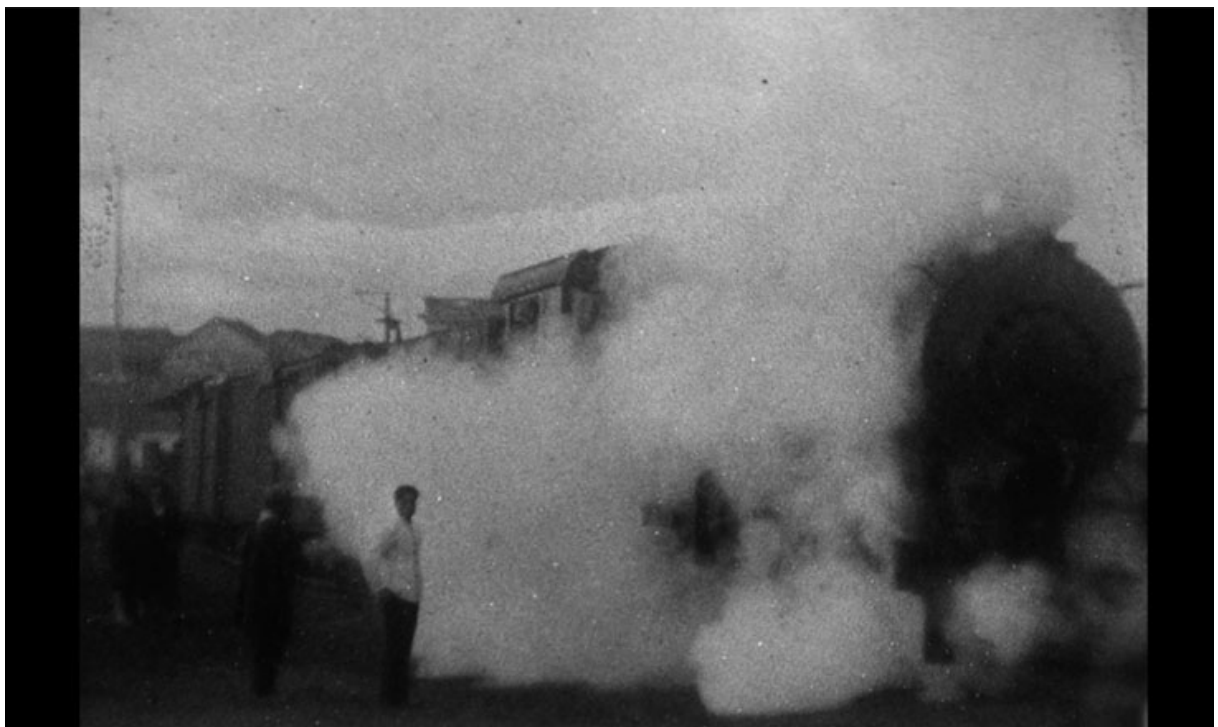
El material digitalizado fue llevado a la etapa de un (tentativo) montaje visual que permitiera deducir un orden entre los rollos. Ello presentaba varios desafíos, ya que se trataba de material fílmico revelado –cerca de 140 planos (entre 5 y 20 segundos cada uno)– cuyo orden actual es apenas el orden en el que fueron rodados. Ninguna de las latas está etiquetada o tiene información alguna. Tampoco existe información alguna –escrita o en otra forma– que permita deducir la intención del realizador de cara al montaje y, por lo tanto, a la exhibición. Siguiendo los recortes de prensa de la época, que señalan la ruta de llegada de Endara y su deseo de documentar el viaje en tren, se hizo un primer montaje de los rollos con el siguiente orden: 1) Guayaquil, 2) Guayaquil, 3) viaje en tren (solamente sobrevive el tramo final para llegar a Quito<sup>11</sup>) y 4) Quito y alrededores.

---

<sup>11</sup> Ya no existe el registro de dos importantes tramos de la línea férrea: Durán-Bucay y Huigra-Guamote. Este material corresponde a los rollos 2 y 3 contenidos en las cajas de cartón.



Vista del Chimborazo desde el tren. Fotograma de *De Guayaquil a Quito* (Carlos Endara, 1929).



Estación de tren de Quito. Fotograma de *De Guayaquil a Quito* (Carlos Endara, 1929).



Estación de tren de Quito, Chimbacalle. Fotograma de *De Guayaquil a Quito* (Carlos Endara, 1929).

Aunque la película no está completa, su versión restaurada de 60 minutos es un documento valioso de la época, no solo porque Endara combina tomas de espacios naturales y urbanos y de determinados personajes y grupos sociales (retratos individuales y grupales<sup>12</sup> sino porque, además, se preocupa en detalle por desentrañar con la cámara el país con el que se quiere reencontrar. Así, el film de Endara es uno de los más antiguos documentos filmicos que retratan el afán modernizador del país a través de obras como el tren, el tranvía, las fábricas, etc., sin perder de vista los motivos tradicionales de la cultura popular. Junto a las lavanderías públicas aún hay un río en el que lavan la ropa las mismas mujeres indígenas que también operan los modernos telares de la fábrica textil.

---

<sup>12</sup> Retrató, entre otros, a los hermanos Mantilla, dueños de Diario *El Comercio* y del teatro Bolívar en Quito; al Ministro plenipotenciario de Panamá en Quito; al Presidente Isidro Ayora y al Ministro Julio E. Moreno



Lavanderas en Río Machángara / En Lavandería Pública. Fotograma de *De Guayaquil a Quito* (Carlos Endara, 1929).



Fábrica textil / Con operadoras indígenas. Fotograma de *De Guayaquil a Quito* (Carlos Endara, 1929).

El valor histórico de la cinta está además apuntalado sobre los detallados inventarios fílmicos que hace de las dos principales ciudades del Ecuador, registrando los espacios urbanos de manera generosa con un importante ensayo visual de la diversidad étnica y cultural que habita el espacio público (sobre todo plazas, parques y mercados) a inicios del siglo XX: cargadores, vendedores, caballeros, beatas, soldados, paseantes, comerciantes, curas, jóvenes, entre tantos otros retratados.



Malecón de Guayaquil. Fotograma de *De Guayaquil a Quito* (Carlos Endara, 1929).



Banda militar / Soldados en Guayaquil. Fotograma de *De Guayaquil a Quito* (Carlos Endara, 1929).



Mercado de Guayaquil. Fotograma de *De Guayaquil a Quito* (Carlos Endara, 1929).

*De Guayaquil a Quito* es parte de la memoria visual de una sociedad retratada por quien se reencontraba con su país tras una larga ausencia –el mismo Endara, al aparecer, reafirmó esto en varias de las secuencias sosteniendo su cámara fotográfica de formato medio–. En su mirada y en su lenguaje fílmico son de gran importancia su oficio de fotógrafo y, sin duda alguna, su formación como pintor.

### Referencias bibliográficas

- CLARK, Kim. *La Obra Redentora, El ferrocarril y la nación en Ecuador 1895-1930*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2004.
- DDC. *Diario de Campo* (apuntes escritos y digitales en relación a la película *De Quito a Guayaquil* de Carlos Endara), 2017.
- EISENSTEIN, Sergei. *The film sense*, New York: Meridian Books, 1957.
- ESTÉVEZ, Patricio. *Carlos Endara Andrade, un artista imbabureño en Panamá*, documento digital, 2017. Disponible en: <https://www.facebook.com/laventanade.estevez> [Acceso: 20 de noviembre de 2019].
- GRANDA, Wilma. *Cine silente en Ecuador (1895-1935)*. Quito: UNESCO, 1995.
- HOYOS, Melvin. “Los baños en el American Park”, *Revista Memorias Porteñas*, 5 de abril de 2015. Disponible en: <https://www.pressreader.com/ecuador/memorias-porte%C3%B1as/20150405/281608123945906> [Acceso: 20 de noviembre de 2019].
- LEWIS MORGAN, Mario. “Historia de la fotografía en Panamá, 1839- 1940. Un breve recorrido”, *Canto Rodado*, Ensayos, n. 9, 2014, pp.129-140.
- MONACO, James. *Film Verstehen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000.
- OROZ, Elena e Iván G. Abruñeiras. *Políticas de la realidad. Reconfiguración del espacio público y del territorio histórico a través del documental norteamericano contemporáneo*. En: Weinrichter, Antonio (ed.). *Doc. El Documentalismo en el Siglo XXI* Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián / Fílmoteca Vasca, 2010, pp. 101-123.
- ORTIZ CRESPO, Alfonso. *El fotógrafo y artista Carlos Endara Andrade y el Ecuador*. Quito: Ediciones Universidad Andina Simón Bolívar, 2019.
- VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván. “El paisajismo observacional de James Benning: la representación de Los Ángeles en *Los* (2000)”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n. 9, octubre de 2014, pp. 35-64. Disponible en:

<http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema>. [Acceso: 20 de noviembre de 2019].

WINTER, Rainer. *Filmsoziologie*. Munich: Quintessenz, 1992.

### Filmografía

Master de visionamiento 2017 (MV2017) del film *De Guayaquil a Quito* (Carlos Endara, 1929), 60 min (?), rollos 1-4: digitalizados entre 2016 y 2017.

### Ficha técnica:

Título del film: *De Guayaquil a Quito*

Año: 1929

País: Ecuador/Panamá

Formato: 16mm (Blanco y Negro) digitalizado a HD

Duración: 60 min. (4 de 6 latas rescatadas)

Director y Productor: Carlos Endara (Ibarra 1865 - Panamá1954)

Archivo de medios alternativos, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

---

**Fecha de recepción:** 13 de noviembre de 2019

**Fecha de aceptación:** 10 de diciembre de 2019

### Para citar este artículo:

SCHLENKER, Alex, "De Guayaquil a Quito (Carlos Endara, 1929, Ecuador)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 277-292. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/236>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Alex Schlenker** es un artista visual e investigador alemán, radicado en Ecuador. Estudio Deporte y Fotografía en Colonia y Leipzig; Cine en el Instituto de Artes Visuales PPF y UW-Films, Colonia/Berlin y Literatura y Pedagogía en la PUCE, Quito. Es Magíster y Doctor en Estudios Culturales por la Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador y realizó estudios posdoctorales en el CIAS, Universidad de Bielefeld, Alemania. Es docente-investigador en la Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador, en el campo de los Estudios Visuales y del Arte y coordinador del proyecto transdisciplinario *Plataforma SUR*. Realizó los films *Lochkarte* (71'/2019), *Diálogo* (52'/2018-2019), *Voller Leben* (50'/2017), *Santos* (60'/2016), *Distante Cercanía* (90'/2013), *Alangasí Experimental* (30'/2016), *Dióptero* (40'/2015), *Chigualeros* (80'/2009), *El Duelo* (84'/2005). Es autor de artículos sobre arte, cine y visualidad y de los libros *PHOTOAUTOMAT*, *Borderlight*, *Trascamara*, *Fronteras y Bordes*, *To See / to be seen*, *All diese Jahre y Das Licht in der Friedelstrasse*. Sus proyectos han sido expuestos en distintos países. E-mail: [alex.schlenker@uasb.edu.ec](mailto:alex.schlenker@uasb.edu.ec). Página web: <http://hasga.in-berlin.de>.



# ENTREVISTAS



# ***El Festival Internacional de Cine Silente México***

## **Entrevista a Enrique Moreno Ceballos**

Juan Sebastián Ospina León\*



Equipo FIC Silente celebrando la cuarta edición del Festival (noviembre, 2019) acompañados de Itzia Fernández, Aurelio de los Reyes, José María Serralde, Esperanza Vázquez, Federico Dávalos, Gabriel Feller, Elif Rongen-Kaynakçi, Maggie Hennefeld, Paolo Tosini, Edgar Torres y Alfonso Rosas Priego.

**E**l curador, docente e investigador Enrique Moreno Ceballos se reunió con *Vivomatografías* para contarnos sobre el *Festival Internacional de Cine Silente México* (FIC Silente). Fundador y director general del FIC, además de coordinador de actividades cinematográficas para el Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos a través de la Secretaría de Cultura y la Alianza Francesa de Puebla, Ceballos ejemplifica una importante labor de difusión y de producción de saber sobre el precine y el cine silente latinoamericanos.

**Juan Sebastián Ospina León:** Estamos reunidos el 22 de agosto de 2019, prácticamente dos meses antes de la cuarta edición del FIC. Enrique, ¿qué comprende el FIC-Silente?

**Enrique Moreno Ceballos:** En un principio, la experiencia parte de los cine-conciertos organizados con músicos especialistas, preparados especialmente para acompañar los films silentes. Aquí el nombre de José María Serralde es vital, importantísimo. Él ha sido una guía fundamental a nivel musical para el Festival. Además de estas experiencias audiovisuales maravillosas que celebramos en grandes foros de nuestra ciudad, tenemos una selección de proyecciones cinematográficas contemporáneas. Ofrecemos también talleres donde se tocan temas que van desde la conservación y la restauración hasta la misma producción de cine silente. Cabe mencionar que estos talleres se ofrecen para adultos, jóvenes y para niños. Nuestro Festival es una experiencia apta y recomendable para todo público. Además de los talleres, también se realizan cursos y *masterclasses*. De las experiencias un poco más prácticas, nos vamos a las experiencias más teóricas, más profesionales. El público que se inscribe puede experimentar cómo estos profesionales del cine silente y del cine restaurado comparten sus conocimientos y forman a los nuevos asistentes de estos cursos y *masterclasses*. Por otra parte, también tenemos presentaciones de libros de México y del extranjero.

Las presentaciones de libros son importantísimas para nosotros porque el cine también se disfruta a través de la palabra, ¿no? Leer cine es riquísimo, también investigarlo. Para nosotros presentar cuadernillos, libros y revistas es sumamente importante. Eso también lo va a vivir el asistente a nuestro Festival. Son fundamentales, además, los encuentros sociales. Celebramos siempre después de cada proyección, de cada presentación. Siempre nos reunimos en lugares populares de la ciudad de Puebla. Nos reunimos para compartir cómo hemos vivido cada día del Festival. El asistente va a encontrar aquí que los espacios de fiesta mexicanos son sumamente ricos. No sólo para bailar, para celebrar el fin de la jornada, sino también para intercambiar experiencias, encontrarnos con visiones similares. Creo que el momento social de los festivales es un momento importante.



Musicalización de *Santa* (Luis G. Peredo. México, 1918) en el marco de su centenario, a cargo de la orquesta típica integrada por Lorena Ruiz Trejo, Elizabeth Mares Delgadillo, Atlas Zaldivar Briseño, Alfonso Vargas Castillo, Oscar Olmedo Hidalgo y dirigida por José María Serralde Ruiz. Gentileza: Enrique Ceballos

**JSOL:** ¿Nos podrías contar sobre los preparativos y el proceso de selección de la edición 2019?

**EMC:** Hablar en colectivo es fundamental porque el Festival es un trabajo en equipo. Ya siendo nuestro cuarto año, emprendimos dos líneas importantes. Primero, vamos consolidando la celebración de los centenarios de ciertos títulos mexicanos. Este año celebraremos los cien años de *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919), un serial que ya se ha presentado en el Festival de Cine Mudo de Pordenone y que el año pasado también tuvo una revisión en *blu-ray*, con una restauración a cargo de la Cineteca Nacional de México. Estamos trabajando de cerca con la Cineteca para tener la mejor versión posible para conmemorar esta cinta épica. El festival tiene lugar en Puebla y, como sabes, *El automóvil gris* fue rodada por un poblano. El director Enrique Rosas es originario de nuestra ciudad, entonces eso también es importante para nosotros, además de que es un serial sumamente bien trabajado con una fotografía maravillosa, seguramente

inspirada en el cine extranjero, pero muy cuidada. Tiene planos abiertos, *close ups*, *medium close ups* y actuaciones al estilo italiano. Estamos contentos de celebrar esta pieza que, además, será musicalizada por José María Serralde, al igual que en el *blu-ray*.

**JSOL:** Justamente hace unos años tuve la oportunidad de ver esta versión en la Cineteca Nacional. Si bien no se trata de la versión extendida porque, como tú muy bien dices, *El automóvil gris* se exhibió originalmente como un serial, es quizás la más cercana a lo que se vio cuando circuló por primera vez. En la Cinemateca me sorprendió muchísimo ese carácter épico que tú mencionas. Las lecturas que se han hecho del film, sobre todo basadas en su versión sonorizada, resaltan mucho su carácter urbano pero cuando uno mira todos estos episodios, o lo que sobrevive de ellos, uno ve movimientos entre lo rural y lo urbano. Esto me remitió a muchas películas recientes, adaptaciones que hace un par de años estaban dándole un corte épico a muchas narrativas. Con el riesgo de caer en un anacronismo terrible, en ese entonces acababa yo de ver la versión de *Alicia en el país de las maravillas* (2010) de Tim Burton. Independientemente de la calidad de esa película, Burton le agrega un corte épico a la historia con un sartal de tomas de los personajes atravesando paisajes de borde a borde del cuadro. Al ver esta versión de *El automóvil gris*, me sorprendió muchísimo ver cómo hay tantos cruces de paisajes en estos episodios: de la policía en busca de la banda de malhechores y cruces de paisajes sobre todo por fuera de la Ciudad de México, no adentro.

**EMC:** Claro. Es espacialmente épica. Justo hay una travesía entre la Ciudad de México y Puebla, entre otros espacios que se muestran en la cinta. Por ello también es importantísimo para nosotros ver esos paisajes poblanos de 1919 que aparecen en esta versión ya restaurada y un poco más completa, pues se edita a partir de distintos rollos de película. La Cineteca Nacional de verdad ha hecho una gran labor para cuidar con mucha dedicación tanto los colores, los entintados, como la coherencia de este serial. Como bien sabes, es difícil que encontremos coherencias originales en las piezas silentes que tenemos actualmente. Pero bueno, ¡qué mejor oportunidad para reinterpretar!

Es importante mencionar también, las implicaciones internacionales que va adquiriendo el festival. Vamos a tener la fortuna de que nos acompañe Elif Rongen-Kaynakçi, curadora de cine mudo del *Amsterdam Eye Film Museum* (EFM). Por tanto, tendremos un programa importantísimo de películas de la Colección Desmet,<sup>1</sup> una colección maravillosa que también nos ha atraído y ha reinventado las maneras de ver, estudiar y presentar la historia. Tiene que ver un poco con los ejercicios de revaloración del cine mudo que se hicieron en los años 80 y 90. La colección Desmet trae de vuelta el interés por lo desconocido, por títulos que no forman parte del canon. Estaremos entonces viendo piezas maravillosas a color. El color es un tema importante para la curaduría que tomamos del EFM. Celebramos estas conexiones internacionales. La curaduría va a correr a cargo de la Dra. Itzia Fernández Escareño, que es un cariño como persona y como investigadora. Ha sido un gran apoyo para el festival. Ya era tiempo que presentara su curaduría con el EFM y con Elif, que también es gran amiga suya. Estaremos cerrando el ciclo de la colección Desmet con *Nitrato Lírico* (Peter Delpout, 1991), un ejercicio de reapropiación de cintas tomadas de esta colección que conforman un largometraje sumamente poético.

Por otro lado, nos acompaña Paolo Tosini de *Le giornate del cinema muto* de Pordenone, quien gratamente viene a compartir con nosotros sus conocimientos. Ahora es el coordinador del *Collegium* de dicho festival, un programa para programadores jóvenes del cual yo tuve oportunidad de formar parte. Paolo viene a compartirnos sus conocimientos de restauración y del trabajo que se hizo con *El automóvil gris*. Él estuvo en México durante varios años y estuvo justamente a cargo del laboratorio de restauración Elena Sánchez Valenzuela de la Cineteca Nacional, que restauró la versión que veremos en el festival.

Finalmente cerramos estas colaboraciones internacionales con dos maravillosas investigadoras. Una es Margaret Hennefeld, que, en 2017, también presentó en Pordenone el programa sobre las mujeres comediantes del cine mudo. Nos interesa mucho revisar esta parte de la historia del cine que resurge también gracias al reconocimiento de la perspectiva de género. Además de curar, Maggie [Hennefeld] ha hecho una gran labor de reconocimiento de estas comediantes, de rescate de sus

---

<sup>1</sup> Jean Desmet fue pionero en la distribución de cine en los Países Bajos. La colección Desmet consiste en documentos, *stills*, pósters y películas del período 1907-1916.

films en los archivos. Es la autora de *Espectros del cine mudo, comediantes del cine silente*<sup>2</sup> y estará presentando con nosotros este trabajo, que celebraremos con la proyección de estas maravillosas comediantes.

Por su parte la argentina Sofía Elizalde, cuya investigación ya ha sido ya publicada en *Vivomatografías*, ha rescatado *Mujer Tu Eres la Belleza* (Camilo Zaccaría Soprani, 1928).<sup>3</sup> Por los fragmentos sobrevivientes sabemos que esta pieza maravillosa de Argentina, que data de los años veinte, hace uso de ciertos ejercicios de reapropiación para mostrarnos desnudos –desnudos femeninos, sobre todo–. Tendremos así la oportunidad de revalorar temas como el género y, por supuesto, el cuerpo: el cuerpo desde distintas perspectivas. El cuerpo es un tema que ya hemos revisado en el Festival, en la edición pasada, con el centenario de *Santa* (Luis G. Peredo, 1918).



*Santa* (Luis G. Peredo. 1918) es uno de los largometrajes sobrevivientes del cine silente mexicano. En 2018 se celebró el centenario de la cinta con la presentación de una propuesta de reconstrucción editorial a cargo de la investigadora Esperanza Vázquez Bernal. Gentileza: Enrique Ceballos

<sup>2</sup> HENNEFELD, Margaret. *Specters of Slapstick and Silent Film Comediennes*. Nueva York: Columbia University Press, 2018.

<sup>3</sup> ELIZALDE, Sofía. “Mujer, tú eres la belleza (Camilo Zaccaría Soprani, 1928, Argentina)”. En: *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* n. 4, 2018.

Eso me permite cerrar el círculo y decir que esas colaboraciones internacionales, los centenarios, el hecho de que una cinta como *El automóvil gris* pueda verse más de cien años después de su estreno, todo eso, nos habla de resistencia a diferentes niveles. De ahí que la “resistencia” sea el tema de este año. La resistencia, por supuesto, de todos los formatos cinematográficos y la resistencia de las comunidades, hablando propiamente de comunidades que luchan a partir de la perspectiva de género, a partir de los feminismos y que luchan también desde sus territorios. Eso lleva a la pregunta sobre cómo estamos defendiendo los territorios hoy día. Asimismo, la resistencia va a tocar con mucha más fuerza la selección oficial de cine mudo contemporáneo de esta edición. Ya hemos cerrado la convocatoria y los realizadores han enviado trabajos que nos hablan de las comunidades actuales que están viviendo estas luchas.

**JSOL: A veces olvidamos que el cine silente pervive y se produce. ¿Podrías hablarnos más del rol cumple el FIC en fomentar y difundir la producción de cine silente contemporáneo?**

**EMC:** Siempre estamos emocionados de descubrir lo que nos envían los realizadores contemporáneos. Desde nuestras distintas categorías vamos viendo que el cine silente está más vivo que nunca. A su producción la llamamos “un reto posible”, porque sabemos que son estéticas que no llegan a ser o no llegan a conectar de inmediato con las audiencias de hoy. Sorprendentemente son los jóvenes los que más nos envían sus propuestas. Pensamos que hoy en día la percepción y los quehaceres del cine tienen mucho que ver con tecnologías del instante, de lo inmediato de la velocidad. Sabemos que no es fácil conectar a las audiencias con nuestras propuestas de cine mudo, o con nuestros intereses en el cine silente pero, como vemos en la selección oficial, lo que producen los jóvenes revela un contraste maravilloso. Llegan a embonar estas velocidades, estos nuevos colores, estas nuevas miradas con una estética muda, con una estética sin diálogo. Nosotros en la convocatoria somos más bien claros. No necesitamos propiamente un filtro en blanco y negro, no necesitamos intertítulos forzosamente. Por supuesto tenemos una categoría silente que sí lo requiere, en la cual también nos llegan ejercicios maravillosos que recrean los

primeros tiempos. En otras categorías, en cambio, libramos algunos aspectos, les permitimos mayor libertad. Y ellos juegan con el lenguaje cinematográfico de una manera exquisita realmente: con reapropiación de imágenes, con el juego de colores, con la iluminación, con los rostros, con los paisajes. También nos llega mucho cine contemplativo. Estamos sorprendidos realmente de la diversidad de propuestas que nos llegan.



El FIC Silente es el único festival dedicado al cine mudo que presenta una Selección Oficial con materiales sin diálogo de realizadores contemporáneos de todo el mundo. Gentileza: Enrique Ceballos

De ahí también que la presencia de *Vivomatografías* sea sumamente necesaria en nuestro Festival, justamente para abordar estas líneas nuevas. Nuevas líneas de un cine silente contemporáneo, que estudia nuevas miradas, formas de producción y también nuevos discursos que se formulan a partir de la ausencia de diálogo. Y, ¿por qué no?, discutir y debatir si estamos asumiendo una posición extremista. Quitar el diálogo de la producción cinematográfica nos hace puristas, ¿o no? Es una pregunta que nos hacemos como festival. Por supuesto nosotros no nos asumimos de esa

manera, pero la gente siempre nos pregunta en las redes sociales: ¿Por qué no? ¿Por qué no incluir diálogo? ¿Qué pasa con la sonorización, con la música? Por supuesto que permitimos música, sonorización. Son puntos a debatir y líneas de investigación que podríamos echar a andar, que podríamos hacer detonar, explotar. Todo esto parte de la selección contemporánea que aparentemente es única en el rubro de festivales de cine silente.

**JSOL:** Fascinante. Un elemento que quisiera resaltar del FIC Silente es que, como su nombre muy bien lo indica, desde el comienzo ha tenido esta perspectiva internacional. ¿Cuáles han sido los retos que han tenido que sobrellevar para generar lazos transnacionales? Por lo menos en mi experiencia personal, como investigador, me ha parecido, en varias ocasiones, difícil generar lazos entre naciones. No porque sea una cuestión de atravesar fronteras, sino porque requiere de la participación de muchas plataformas y entidades que generalmente vienen acompañadas de sus complicaciones burocráticas. Las plataformas tecnológicas y la digitalización han hecho al cine silente más asequible que nunca. Pero cruzar fronteras burocráticas o incluso mover fondos internacionalmente se topa con muchos bemoles, a pesar de la buena disposición de las partes.

**EMC:** Justamente el título de “internacional” se ha facilitado gracias a las plataformas digitales. Un poco retomando el tema de la selección oficial tenemos ya plataformas maravillosas, como *FilmFreeway*, que facilitan mucho la comunicación con realizadores contemporáneos. También facilitan el visionado y el envío de materiales. En un primer momento tuvimos que identificar aquellas organizaciones privadas, públicas e independientes, que estaban accionando en favor del cine en la comunidad de Puebla. Buscamos alianzas. La alianza en colectivo es muy importante. Por ello también hablo del trabajo en equipo como un colectivo, cada uno con tareas designadas. Desde la dirección, me toca organizar la visión global del proyecto, por supuesto, pero cada miembro del festival comenzó observando a la comunidad de Puebla. Fuimos acercándonos, haciendo alianzas, buscando equilibrios entre qué podía ofrecer el festival como plataforma de difusión y qué podían ofrecer estas

organizaciones. Afortunadamente nos han dado con buena fe los recursos para obtener espacios, para ofrecer pagos de proyección y también para financiar el viaje y los hospedajes de los invitados.

Eso nos lleva a hablar ahora un poco de la situación latinoamericana. Desde la primera edición nos acompañó, por ejemplo, Marquise Lepage, una de las primeras documentalistas en abordar la figura de Alice Guy-Blaché, la pionera injustamente olvidada del cine francés. Hemos sido afortunados. Pero mirando nuevamente a la comunidad, vemos que en Latinoamérica tenemos, por supuesto, mayores retos que en otros continentes, en cuanto a recursos, en cuanto a las mismas alianzas. Nos ha tocado trabajar con lo que se tiene. Por eso me reservaba yo el tema de lo digital. Hay quienes nos dicen, “oye necesitamos los mejores formatos, necesitamos DCP (*Digital Cinema Package*), necesitamos revivir la experiencia del nitrato”. Pero eso cuesta mucho dinero y, en ese sentido, trabajar con lo que tenemos implica reconocer que, en una ciudad como Puebla, en un país como México, no es fácil acceder al DCP. No es fácil exhibir nitrato. Proyectar estas primeras experiencias cinematográficas no es fácil si no eres una institución que cuenta con recursos federales, recursos que puedan destinarse exclusivamente a esto.

Por eso hemos tenido que equilibrar y trabajar a partir de alianzas e intercambios. Sin embargo, el utilizar formatos digitales no quiere decir que hagamos las cosas sin calidad, o que no busquemos hacer las cosas de la mejor manera posible. Afortunadamente nuestros invitados, nuestros aliados y nuestros públicos han salido muy contentos de las proyecciones del Festival. Lo podemos ver en nuestras redes sociales, en nuestros correos electrónicos, también en las conversaciones con posteriores al Festival. Pero debemos reconocer que los retos en Latinoamérica van de la mano de la falta de recursos y que la tecnología no va a la par de otros continentes. Esto no significa que por ello vamos a detenernos y a dejar de hacer, a dejar de insistir y de colaborar. Reconociendo retos, la buena fe y la coincidencia de visiones nos ha permitido que año tras año crezcan los aliados y las cooperaciones y también crezcan los recursos, por supuesto. Durante 2016 tuvimos cierta integridad, cierta

colaboración que dio muy buenos resultados y desde 2017 el apoyo no dejó de crecer. Hoy nos consideramos muy afortunados, aunque reconocemos que los retos en México y en Latinoamérica persisten. Hay que buscar siempre esas coincidencias entre la visión que uno tiene y los posibles intercambios.



*Le fer à cheval* de Camille de Morlhon (Francia, 1909) fue uno de los numerosos estrenos inéditos en México, de cine silente internacional, que se presentan año a año en el Festival gracias a las alianzas con archivos fílmicos de múltiples regiones del mundo. Gentileza: Enrique Ceballos

**JSOL:** Afortunadamente en Latinoamérica muchos archivos se han preocupado por digitalizar sus films más tempranos. Esa es una gran ventaja para todos y puede facilitar la proyección en diferentes países. ¿Pero qué sucede con las naciones donde no hay proyectos de digitalización en marcha? ¿Han tenido ustedes la oportunidad de trabajar con esos países y ampliar este movimiento de preservación y difusión?

**EMC:** Ahora que hablamos a nivel regional, debemos mencionar que Colombia ha sido un aliado importantísimo, casi desde el inicio del Festival. Hemos colaborado con la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Hay que reconocer la maravillosa

voluntad y visión de Alexandra Falla, su directora, quien nos ha compartido sus retos y su visión. Al discutir con ellos hemos observado que los archivos también han tenido que buscar metas y alianzas similares. La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano nos ha hablado mucho de sus proyectos de cooperación con México a nivel de archivo y de cómo han digitalizado sus films a partir de convenios y colaboraciones. También hemos tejido alianzas con Argentina, a través de Sofía Elizalde y próximamente lo haremos con Chile, con quien estamos ya dialogando. Hemos descubierto que nos movemos mejor si nos damos la mano y co-invertimos. En el caso chileno, por ejemplo desde la restauración y la digitalización y en nuestro caso a partir de la difusión, haciendo posible su presencia en nuestro país. La vida natural del Festival nos ha llevado a pisar territorios primeramente locales, luego regionales, y ahora vamos a cruzar los mares y traeremos a la comunidad de Pordenone.

**JSOL: ¿Qué nuevas direcciones tomará el festival, a mediano o largo plazo?**

**EMC:** Para el quinto año volveremos a casa y realizaremos una gran fiesta latinoamericana. Conversando con Colombia, con Argentina, con Chile podremos afianzar mucho más esta fiesta muy necesaria. Como festival ya nos sentimos más consolidados a nivel espacial y más seguros a nivel de presupuesto. Tenemos buenos prospectos para el futuro. Como sabes, México es un país que ha atravesado por muchos cambios políticos y, en ese sentido, hemos debido resistir. Ahora con los pies más firmes tenemos mucho deseo de organizar una gran fiesta latinoamericana para el quinto año. Después de haber celebrado, por supuesto, nuestra fiesta regional, nuestra fiesta local con los vecinos de Pordenone, ahora queremos fortalecer nuestro brazo latinoamericano.

Nos interesa mucho consolidarnos también a nivel de publicaciones. Estamos buscando alianzas para co-editar todas las experiencias de investigación que se han hecho a lo largo de estos cuatro años porque, como bien sabes, además de los cine-conciertos y de las maravillosas conferencias, se han realizado escritos a partir de los diversos tópicos seleccionados: ya sea del tópico general del año en cuestión, de los centenarios o de los mismos cines contemporáneos.

Por ello también cabe pensar posibles alianzas con *Vivomatografías*. Sería maravilloso que pudiéramos buscar líneas curatoriales a partir de propuestas tuyas. Extiendo la invitación por si tienen deseos de presentar programas curatoriales y a partir de ahí llegar a nuestros archivos latinoamericanos o seguir dialogando con ellos. Usualmente nos toma entre un año y un año y medio consolidar una edición. Estamos entonces echando semillas. Nuestra visión era la de afianzar más nuestra posición local y regional con Colombia, Argentina y ahora con Europa. De ahí queremos seguir de lleno a la región latinoamericana.

**JSOL: Mencionaste que México ha pasado por muchos cambios políticos. ¿Cómo afecta la actualidad mexicana al Festival, en particular, y a los archivos, la curaduría y la historiografía del cine, en general?**

**EMC:** Por ahora nos encontramos todavía entre ciertas incertidumbres. Recibimos apoyos federales, estatales, municipales, privados e independientes. Muchos tipos de organizaciones subsidian el festival y, en este sentido, a nivel federal estamos todavía observando cómo se está reordenando o reubicando el país en cuestiones culturales. Por supuesto nos han tocado ya recortes presupuestales pero, de momento, estamos de pie. Si bien pareciera que el cine silente es una estética que no conecta de inmediato con las audiencias o con las personas que trabajan en rubros externos a lo cultural, sucede todo lo contrario. Nuestros aliados han respondido muy bien, se sorprenden y agradecen mucho que revisemos nuestras historias, como país, como territorio cinematográfico y, en ese sentido, las organizaciones federales nos han acompañado. Nos consideramos afortunados.

Ahora es importante mencionar que el Festival no sigue ninguna línea política. No estamos condicionados y no permitiríamos estar condicionados de ninguna manera a nivel de discurso. En ese sentido, agradecemos mucho la libertad de expresión, de gestión y de difusión que tenemos.



El Teatro de la Ciudad fue uno de los primeros foros de exhibición cinematográfica en Puebla y también ha sido sede constante del Festival. Gentileza: Enrique Ceballos

**JSOL:** Es excelente todo ese apoyo institucional y absolutamente necesario para exhibir soportes tan complejos como el nitrato. Esto me lleva a la cuestión de los formatos, que también tienen sus complicaciones...

**EMC:** Una discusión importante que se ha dado en nuestras ediciones ha sido la permanencia de los formatos digitales. Nos encantaría exhibir nitrato. El hecho de que los recursos no nos permitan acceder todavía a esas experiencias no quiere decir que el Festival no las busque. Nos encantaría proyectar DCP. Estamos siempre en busca de la mejor experiencia para los participantes del Festival. Año tras año, se pone sobre la mesa el debate sobre la permanencia de los formatos digitales, por un lado, y de la importancia de los formatos analógicos, por el otro. Es siempre una discusión riquísima entre los archivos y se llega a la conclusión de que el peligro es permanente. El peligro para ambos formatos, tanto digitales como analógicos, es constante. Sólo a través de colaboraciones, de encontrarnos, de revisarnos, de

estudiarnos, de publicarnos pudimos lograr cierta permanencia. Las experiencias año a año, en noviembre, aquí en Puebla son vitales para revisar y recordar que vale la pena revisar nuestros cien años de vida cinematográfica, más de ciento veinte en el caso de México. Revisar y celebrar.

**JSOL:** Hasta para los académicos es difícil no olvidar que la digitalización no es la panacea; al contrario, puede volverse un riesgo aún más fuerte. Por ejemplo, cuando los grandes archivos dependen de ciertas instituciones y de ciertos programas que pueden de repente cambiar o a causa de la obsolescencia tecnológica, determinada más por fuerzas del mercado que por los formatos mismos. De ahí la importancia de la migración y la manutención de distintos formatos. Enrique, muchas gracias.

**EMC:** No, gracias a ustedes. Porque sabemos el trabajo que precede a proyectos como el de nuestro Festival. Cómo esfuerzos como los tuyos como investigador, los esfuerzos de *Vivomatografías*, esfuerzos como los de José María Serralde, el Dr. Aurelio de los Reyes, Guadalupe Ferrer, Itzia Fernández, Esperanza Vázquez, Federico Dávalos y tantos y tantas otros y otras que nos tomaría más tiempo mencionar. Lo que sí me gustaría, para cerrar, es nombrar a quienes integran el Festival. El trabajo en equipo es sumamente relevante. Como fundador e iniciador del chispazo de este gran fuego que ya se ha propagado, me siento muy feliz. Pero este fuego crece gracias a Lluvia Soto, a Alejandra Calleja, a Cecilia Ramírez; gracias a Roxana Hernández, Ana Gabriela Hernández, a Julio César Quiterio, a Alejandro Soberanes, a Ana Belén Recoder y a Rosa María Licea Garibay, el equipo poblano. Y también por supuesto gracias a Laetitia Vigneron, que es francesa pero radicada en México. Todos ellos son el equipo que ha estado, año a año, moviendo esta celebración. Tengo la fortuna, muchas veces, de ser reconocido, de dar la cara por ellos. Pero seguramente la conversación con cada uno de estos miembros del Festival sería también muy rica para *Vivomatografías*.

## Referencias bibliográficas

- ELIZALDE, Sofía. “Mujer, tú eres la belleza (Camilo Zaccarías Soprani, 1928, Argentina)”. En: *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, 2018. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/199>. [Acceso: 23 de octubre de 2019].
- HENNEFELD, Margaret. *Specters of Slapstick and Silent Film Comediennes*. Nueva York: Columbia University Press, 2018.

---

### Para citar este artículo:

OSPINA LEÓN, Juan Sebastián, “El Festival Internacional de Cine Silente México. Entrevista a Enrique Moreno Ceballos”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 293-308. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/260>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Juan Sebastián Ospina León** es profesor asistente de estudios hispánicos en The Catholic University of America. Sus investigaciones sobre cine silente latinoamericano y melodrama se han publicado en Latinoamérica, los EEUU y Europa. E-mail: [ospinaleon@cua.edu](mailto:ospinaleon@cua.edu).

# “En la cultura latinoamericana es urgente darle valor a lo nuestro”

## Entrevista a Richard Peña

Lorena Bordigoni\*



Richard Peña presentando la función de *Límite* (Mário Peixoto, 1930) en *Toute la mémoire du monde*, 2019 Foto: © Thierry Stefanopoulos, para la Cinemateca Francesa

¿E n qué lugar del mundo una película silente latinoamericana se exhibe con música en vivo y a sala casi llena un día de semana por la tarde? Pues este año eso pasó en París, más precisamente en uno de los paraísos de los cinéfilos, el festival internacional de cine restaurado *Toute la mémoire du monde* organizado por la Cinemateca Francesa. En esta edición Richard Peña fue invitado a programar una retrospectiva de cine mudo latinoamericano, sobre la cual

conversamos informalmente una tarde en el recientemente restaurado edificio de la Fundación Seydoux Pathé.

## El festival

En los últimos años crecieron y se multiplicaron los eventos sobre cine clásico, cine mudo y restaurado: aparecieron nuevas iniciativas como la reciente Maratón del Cine Clásico de Budapest (organizada por el Archivo Nacional del Cine Húngaro) o la Muestra Internacional Arcadia (organizada por la UNAM en México) y aparecieron nuevas secciones en festivales de larga data (Venecia Classics en 2012, Berlinale Classics en 2013). Los eventos que ya existían (Cannes Classics, Il Cinema Ritrovato en Bolonia, el Festival de Cine Mudo de San Francisco, las Giornate de Pordenone) vieron crecer exponencialmente la cantidad de funciones, títulos y asistentes. El festival *Toute la mémoire du monde* –nombre tomado de un documental de Alain Resnais de 1956 sobre la Biblioteca Nacional de Francia—<sup>1</sup> nació en 2011 con la intención de dar un lugar específico a los trabajos de restauración en el flujo de la programación, aplicando una perspectiva curatorial propia. Pero también surgió en la coyuntura del llamado *roll out* digital: el momento en que la distribución de películas migró hacia la tecnología digital, reduciéndose drásticamente la producción de material filmico, lo que llevó a la crisis y al cierre a la mayoría de los laboratorios de procesamiento de película para cine.<sup>2</sup> En este contexto se volvió necesario no solo exhibir las películas restauradas sino también reflexionar sobre qué significa restaurar películas y cómo se llevan a cabo los proyectos de restauración. En 2011, la Cinemateca organiza un primer coloquio titulado “Revolución digital: ¿y si el cine perdiera la memoria?” enfocado en los desafíos técnicos y económicos de dicha revolución digital. En 2012 se presentó la primera edición del festival con una jornada de estudios similar a la de 2011, con varios invitados internacionales y un total de cuarenta y cuatro películas (principalmente europeas y estadounidenses, con una pequeña sección sobre Australia) exhibidas en las tres salas de la Cinemateca. Siete

---

<sup>1</sup> El film puede verse en <https://chrismarker.org/chris-marker-2/toute-la-memoire-du-monde/>.

<sup>2</sup> FOSSATI, Giovanna. *Del grano al píxel, Cine y archivos en transición*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2019.

años después, la última edición del festival (marzo 2019) contó con la proyección de unos ciento once títulos en más de nueve salas repartidas por la ciudad y algunas funciones especiales replicadas en cines de las afueras.

En 2016, a los coloquios técnicos, se suma una jornada sobre la relación entre las cinematecas, las películas y los públicos: la llamada “Escuela de Invierno de Programación de Films”. Programar y exhibir cine clásico y cine restaurado en ese contexto de transición y nuevos modos de consumo no volvería a ser igual y las instituciones se ven forzadas a repensar el vínculo con sus públicos. Los festivales, retrospectivas y otros eventos, la forma y el contexto en que se presenta la programación y la experiencia que se propone se vuelven cada vez más importantes. Por dar un ejemplo, en *Toute la mémoire du monde*, todas y cada una de las funciones de cine silente tienen acompañamiento musical en vivo, por lo general un pianista de la clase de improvisación de Jean-François Zygel. Pero en la función de cierre, esponsorada por *Red Bull*, se combina un clásico convocante del período silente (Buster Keaton, Chaplin, entre otros) con un músico emergente de la escena electrónica local. La intención es clara: que el público que sigue al músico descubra una película y que el público cinéfilo descubra artistas que quizás no conocía, viviendo ambos, al mismo tiempo, una experiencia renovada sobre un elemento ya conocido.

### La retrospectiva

Richard Peña fue invitado a exponer (en la mencionada Escuela de Invierno) sobre su experiencia al frente de la Film Society of Lincoln Center, donde programaba cine independiente norteamericano y *world cinema* para el público neoyorquino. Además programó y presentó personalmente una retrospectiva de ocho títulos de la era silente de América Latina con películas provenientes de Brasil, México, Cuba, Uruguay y Chile<sup>3</sup> El ciclo incluyó temas y tonos diversos, así como restauraciones de

---

<sup>3</sup> Se proyectaron en el ciclo los films *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919); *Almas de la costa* (Juan Antonio Borges, 1923); *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925); *El tren fantasma* (Gabriel García

diferente tipo y nivel, incluyendo dos proyecciones en fílmico en 35mm. En la función de gala de la retrospectiva se exhibió la brasileña *Límite* (1930), primera y última película de Mario Peixoto, una perla rara cercana a lo experimental, que supo quedar en el olvido durante unos 40 años hasta su redescubrimiento allá por la década de 1970. *Limite* fue uno de los últimos títulos seleccionados por la Film Foundation de Martin Scorsese y su impactante restauración implicó la colaboración de varios actores internacionales que incluyeron a la Cinemateca Brasileira, a la Cineteca di Bologna, a *L'Immagine Ritrovata*, al *World Cinema Project*, al Archivo Mario Peixoto y a Saulo Pereira de Mello y Walter Salles. La sala Georges Franju, segunda en capacidad de la Cinemateca, agotó rápidamente las entradas un miércoles por la noche.



Fotograma de *Limite* (Mário Peixoto, 1930).

---

Moreno, 1927); *El puño de hierro* (Gabriel García Moreno, 1927), *Braza dormida* (Humberto Mauro, 1928); *São Paulo, sinfonia da metropole* (Adalberto Kemeny et Rudolph Rex Lustig, 1929); *La virgen de la caridad*, (Ramon Peon, 1930) y *Limite* (Mário Peixoto, 1930). El programa completo del festival puede consultarse en: <https://www.cinematheque.fr/cycle/toute-la-memoire-du-monde-2019-510.html>.

**Lorena Bordigoni: ¿Cómo surgió la idea de esta retrospectiva?**

**Richard Peña:** Como se sabe yo doy clases sobre cine latinoamericano, es mi área de especialización en la universidad. Cuando la gente habla de cine latinoamericano de los años '60, del Cinema Novo, del Cine Cubano, de Solanas, Getino, etc. habla de ellos como si fueran un único movimiento, pero la verdad es que ellos no se conocían entre sí. Se conocieron recién en Europa porque las películas brasileñas no se veían en Argentina, ni las chilenas en Brasil, etc. A mí esa simplificación siempre me molestó un poco. Sin embargo, cuando uno mira el cine latinoamericano del período silente hay muchas semejanzas y eso es muy interesante. Hay muchas cosas que unen a las películas mudas de América Latina y quizás estas conexiones tengan que ver con las condiciones artesanales de producción en todos esos países. Pensé que esto era muy interesante y que casi nadie lo había trabajado. La Cinemateca Francesa ya me había invitado a organizar una muestra que se llamó *The American Fringe*<sup>4</sup> sobre cine norteamericano independiente de muy bajo presupuesto, así que, como ya conocía al equipo, les propuse esta idea para *Toute la mémoire du monde* y les gustó.

**LB: ¿Fue una iniciativa suya, entonces?, ¿Cómo fue la construcción del programa?**

**RP:** Sí. Yo ya conocía todas las películas, salvo una que vi especialmente para el ciclo. *Limite*, por ejemplo, la vi por primera vez hace muchos años, en 1974. Para este ciclo me pareció interesante verlas todas juntas, ver una película chilena, seguida de una colombiana, una uruguaya y otra brasileña y así. Tengo que agradecer mucho a la gente de la Cinemateca por haber aceptado mi idea, pese a que al principio tenían un poco de miedo sobre la cuestión de la accesibilidad del material. Es verdad que algunas de las películas que yo tenía en mente al final no se pudieron conseguir, pero gracias a la red de la FIAF, la Cinemateca logró gestionar los préstamos en los archivos. Con México, por ejemplo, fue muy fácil porque son muy organizados. Pero la verdad, para cada película del programa, hay una historia sobre lo que costó conseguirla.

---

<sup>4</sup> Véase: <https://www.cinematheque.fr/cycle/american-fringe-saison-3-468.html>.

**LB:** Hace poco escuché a Jan-Christopher Horak hablar de la “serendipia patrimonial”. Es un concepto que me resultó interesante y me generó algunas preguntas. Hay tantos objetos culturales del pasado que sobreviven (o que se pierden) por cuestiones totalmente azarosas: su supervivencia o su grado de conservación no tiene relación con la importancia que tenían en su momento. Esto en el caso del cine es muy visible, ciertas películas que se conservaron eran mucho menos importantes que otras que no lograron sobrevivir. Y esto tiene un gran impacto a la hora de escribir la historia del cine. Me pregunto cómo se enfrenta este problema al armar una retrospectiva.

**RP:** Es un problema sin solución. Lo ideal siempre sería “conservar absolutamente todo” y esto es imposible, lo sabemos, por la limitación de los recursos. Siempre se vuelve inevitable hacer una selección.

En el caso del cine mudo, para todos los países, a mí me parece muy importante mostrar que hay una Historia, porque eso todavía tenemos que probarlo. Cuando se lee la historia de los años ‘60, por ejemplo, del Cinema Novo, ellos prácticamente afirmaban que habían sido los primeros realizadores de Brasil. Y no era así, ya había una historia del cine bastante larga, con muchas películas.

Pienso que sobre todo América Latina tiene que valorar su historia. Sí, hubo varias iniciativas de crear un cine nacional propio. Algunas salieron mejor que otras, pero tuvimos esto. Es importante reconocer todo ese esfuerzo hecho por la gente en el pasado y tener cierto orgullo nacional. Por más que no todas las películas sean obras maestras, ellas son la prueba de que este deseo de una cinematografía local ya existía. Esto también es un mensaje para los jóvenes que a veces piensan que no pueden hacer nada porque no tienen los recursos: que miren una película como *El Húsar de la muerte* y vean cómo con muy poco pueden hacerse películas muy ambiciosas. En la cultura latinoamericana es urgente darle valor a lo nuestro. Porque son sociedades donde siempre todo lo bueno era importado, entonces ¿qué valor puede tener una película de estas frente a las grandes producciones norteamericanas, francesas o rusas? Es un problema de la mentalidad neo-colonialista contra la cual hay que luchar.



Richard Peña en el festival *Toute la mémoire du monde*, 2019. Foto: © Thierry Stefanopoulos, para la Cinemateca Francesa

**LB: ¿Cómo describiría su relación con América Latina?**

**RP:** Yo nací en Nueva York, mi madre es española y mi padre puertorriqueño. Yo siempre me sentí muy identificado con Puerto Rico, pero era complejo porque estaba la cuestión racial. Me sentía puertorriqueño, pero yo soy blanco y eso imponía cierta distancia. La primera vez que fui a Brasil, en 1972, entendí que se puede ser latinoamericano y parecer japonés. Me sentí tan bien-

venido, sentí que formaba parte de esta gran cultura. Brasil tiene mucho en común con Puerto Rico, fueron fundados casi al mismo tiempo y ambos surgieron de la combinación de la cultura africana con la cultura barroca ibérica, al igual que Cuba. Son herencias diferentes de las de México o Argentina.

**LB: Hoy por la mañana escuchamos al director de la Cinemateca de la ciudad de Luxemburgo, Claude Bertemes, presentar su proyecto *Crazy Cinematographer*<sup>5</sup> y habló**

<sup>5</sup> Para más información sobre el proyecto *Crazy Cinematographer* se puede ver aquí uno de sus programas (<https://www.cwb.fr/media/cwb/dpcrazy.pdf>) y consultar las publicaciones de los propios organizadores como BERTEMES, Claude y Nicole Dahlen. "The art of crazy programming: documentation of Crazy cinematographe programmes, 2007 to 2010". En: Loiperdinger, Martin (ed.), *Early cinema today: the art of programming and live performance*. New Barnet, Hertfordshire: John Libbey, 2011,

**de la *gentrificación del cine mudo*. Hace cien años el cine silente era un fenómeno intensamente popular, de muy bajo costo y estrechamente ligado a la vida de las clases bajas. Mientras que hoy está más relacionado con el *glamour* de los festivales, un contexto muy alejado del original. A mí me resultó polémico ¿qué le pareció a usted?**

**RP:** Es un poco exagerado. Creo que podríamos compararlo con la ópera. En 1900 había casi 100 compañías de ópera, solo en Nueva York. Era un fenómeno popular, iban los inmigrantes italianos y españoles, entre otros. Ahora existen solo dos compañías de ópera y los espectáculos son súper caros, apenas la élite puede ir. Eso no significa que la ópera haya cambiado, lo que cambió fueron los gustos de la gente. Tanto para la ópera como para el cine mudo yo creo que existe un público mucho más grande que el que efectivamente asiste con frecuencia, hay mucha más gente que podría disfrutarlo. Pero además del precio hay una barrera cultural para el acceso a ciertos consumos culturales. A muchas personas entrar a lugares prestigiosos como el Lincoln Center o a la Cinemateca Francesa les resultan ajeno y lejano. Por eso es tan importante incluir el cine y los lenguajes visuales desde la educación primaria.

En la ópera este fenómeno es mucho más acentuado, pero yo creo que el cine en general sigue siendo un fenómeno popular. Por ejemplo, yo soy profesor en la Universidad, dirigí el Lincoln Center y también tengo un programa de televisión. Muchas veces me pasa que la gente se me acerca y me dice “no me gustó para nada la película que programó la semana pasada”. Eso no se atreverían a hacerlo con un curador de arte moderno. A mí me encanta que la gente todavía pueda decirme esas cosas porque significa que este cine todavía tiene una raíz democrática.

**LB: ¿Cómo está funcionando la retrospectiva?**

**RP:** Yo estoy sorprendido por la cantidad de público. El equipo de la Cinemateca me había advertido, que no me sintiera mal si no venían más de seis o siete personas por función. Ayer tuvimos casi cuarenta y cinco personas para la función de *São Paulo*, *Sinfonia da Metrópole* y para *Limite* la sala quedó llena. Y eso es por las películas, pero también por la forma en que son presentadas: si estos mismos títulos fueran

proyectados en la Cinemateca aisladamente, uno por uno, no alcanzaría el mismo impacto que ver todos estos films juntos.

**LB: ¿Tienen planes de volver a mostrar la retrospectiva?**

**RP:** Pues, no estaba en nuestros planes pero ahora que está armada y que funcionó podríamos enviarla a otros lados. Al principio parecía un proyecto tan raro que pensaban que nadie más iba a quererlo. Son películas muy poco conocidas, así que la Cinemateca tuvo mucho coraje de llevarlo a cabo. Pero estaría bien, el responsable de la Cinemateca Húngara mostró interés, por ejemplo.

*Agradecemos la colaboración de Pauline de Raymond y Emmanuel Boleve en esta entrevista.*

**Referencias bibliográficas**

BERTEMES, Claude y Nicole Dahlen. “The art of crazy programming: documentation of Crazy cinematographe programmes, 2007 to 2010”. En Loiperdinger, Martin (ed.). *Early cinema today: the art of programming and live performance* New Barnet, Hertfordshire: John Libbey, 2011.

FOSSATI, Giovanna. *Del grano al píxel. Cine y archivos en transición*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2019.

---

**Para citar este artículo:**

BORDIGONI, Lorena, “En la cultura latinoamericana es urgente darle valor a lo nuestro’. Entrevista a Richard Peña”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 309-317. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/248>> [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](mailto:lorena.bordigoni@gmail.com).

# Teatro *Lambe Lambe*: el mundo en una caja

## Entrevista a la compañía *Poesis Títeres*

Andrea Cuarterolo\*



El grupo *Poesis Títeres* realiza un espectáculo de teatro *lambe lambe* en el Espacio Unzué de Mar del Plata. Fotografía: Andrea Cuarterolo

**D**e acuerdo con la popular enciclopedia colaborativa online, *Wikipedia*, el “teatro *lambe lambe*”, también llamado “teatro en miniatura” o de las “cajas misteriosas”, es un fenómeno originariamente latinoamericano. Sus comienzos se remontarían a Brasil, más específicamente a la provincia de Bahía, donde en el año 1989 las actrices, educadoras y titiriteras brasileras Denise Santos e Ismine Lima crearon una modalidad de teatro de animación en formato pequeño que se valía

de una caja portátil a la que transformaban en un espacio escénico en miniatura. Sus inventoras sostienen haberse inspirado en los *lambe lambe*,<sup>1</sup> término que en portugués se utiliza para designar a aquellos antiguos fotógrafos callejeros, también conocidos como “chasiretes”, “minuteros” o “pasalenguas” que, al menos hasta la década de 1960, retrataban a los paseantes en el espacio público con grandes cámaras de caja, que actuaban a la vez de laboratorio. Sin embargo, el origen de la técnica es, sin duda, muy anterior y recupera una larga tradición de espectáculos populares de cajas ópticas que se remonta por lo menos al siglo XVII. En efecto, al igual que el *mundonuevo*, el *titirimundi*,<sup>2</sup> el *peepshow* o sus variantes más modernas como el cosmorama o el panorama portátil, el teatro *lambe lambe* consiste en un micro-espectáculo callejero, destinado a uno o dos espectadores, en el que se narra mediante una serie de técnicas mixtas, que incluyen títeres de varilla, teatro de papel, teatro de sombras, marionetas, entre otras, una historia de unos pocos minutos dentro de una pequeña caja portátil. En un extremo de

---

<sup>1</sup> Algunos de los primeros fotógrafos callejeros realizaban sus imágenes en formato ferrotipo –el más económico de los sistemas fotográficos sin negativo–, que consistía en una placa pequeña de hojalata pintada de negro y emulsionada, que una vez revelada, ofrecía una imagen oscura y de escaso contraste. De acuerdo con el relato oral se los bautizó como *lambe-lambe* (lame lame en español), “foto agüita” o “pasalenguas” porque era común que estos retratistas lamieran la placa fotográfica para saber cuál era el lado de la emulsión. Véase GIL, Soledad. “Esplendor y caída de los minuteros, aquellos viejos fotógrafos de plaza”, *Revista Contrastes*, edición especial sobre fotografía argentina, julio de 2019, p. 112-121. Como los minuteros revelaban sus fotografías en el momento, otros testimonios sostienen que el acto de lamer la placa podría haber servido para darle brillo a la imagen o para medir su salinidad y saber si estaba lista para ser entregada al cliente. Agradezco al fotógrafo Juan Meoniz por sus opiniones a este respecto.

<sup>2</sup> El *mundo nuevo* (con sus variantes de *mundi novo*, *mundinuevo* y *mundi novi*) y el *titirimundi* (también llamado *tutilimundi*, *totilimundi* o *titilimundi*) son cajas ópticas de origen italiano cuyo nombre proviene del *Mondus Novus* (Augsburg, 1504), la traducción latina del original italiano, hoy perdido, de Amerigo Vesputio en el que el viajero relataba una navegación a lo largo de la costa sudamericana durante 1501. “La expresión, empleada para retablos mecánicos de títeres o para cajas ópticas, puede estar relacionada con su aplicación primitiva a las cajas de ‘curiosidades’ o *Wunderkammern* ambulantes y populares, que circularon durante el siglo XVII, y cuyos contenidos, imágenes y objetos reales, procedían –o tal se pretendía– de las tierras americanas”. Véase FERNANDEZ, Luis Miguel. *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2006, p.88. En todos los casos se trataba básicamente de teatros mecánicos u ópticos, compuestos por una caja portátil con un sistema de iluminación y una serie de lentes, en los que podían mostrarse títeres, autómatas, grabados y panorámicas, entre otros elementos, creando una ilusión de movimiento. Más adelante estos sencillos aparatos dieron lugar a formas más sofisticadas como los cosmoramas y panoramas portátiles que perfeccionaron sus efectos ilusionistas y sus juegos de perspectiva.

la misma se ubica el artista que manipula y controla la escenografía, la iluminación y los personajes, y, del otro, un espectador observa a través de un agujero el pequeño escenario, a la vez que escucha por medio de audífonos, música, diálogos o sonidos.

Actualmente la técnica cuenta con cultores en toda Latinoamérica, donde se realizan anualmente grandes festivales regionales como el FESTIM (Festival de Teatro em Miniatura)<sup>3</sup> de Belo Horizonte, que este año celebró su octava edición, o el FESTILAMBE (Festival Internacional de Teatro Lambe Lambe),<sup>4</sup> creado y organizado desde el año 2014 en Valparaíso por la Fundación OANI Teatro y que ya tiene en su haber cinco ediciones.



Izq: El grupo *Poesis Títeres* muestra sus cajas de teatro en miniatura en el Espació Unzué de Mar del Plata. Fotografía: Andrea Cuarterolo. Der: *Mundonuevo* o cosmorama portátil. Fotografía de Samuel Rimathé, Buenos Aires, ca. 1895. Gentileza: Daniel Sale.

En enero de 2019 nos reunimos en Mar del Plata con el grupo *Poesis Títeres*,<sup>5</sup> que se encontraba realizando una serie de espectáculos de *lambe lambe* en diversos espacios

<sup>3</sup> Véase <https://festim.art.br/>

<sup>4</sup> Véase <http://oaniteatro.com/festival/>

<sup>5</sup> Para saber más sobre los espectáculos de este grupo puede consultarse su página de *Instagram*: <https://www.instagram.com/p/B6BlmQoFDz6/> y *Facebook*: <https://www.facebook.com/Poesis-titeres-24732255925648/>

públicos de esa ciudad balnearia durante la temporada de verano. En *El banquete*, Platón define el término *poiesis* como “la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser”. Sin embargo, en su sentido más amplio el vocablo griego sirve para designar a todo proceso creativo y a una forma de conocimiento que no excluye lo lúdico. Entrevistamos a Luisina Placenti, Lucila Aberastain Oro y Guido Gómez, fundadoras y artista invitado de esta compañía para que nos cuenten sobre su trabajo con el teatro en miniatura y sobre las características de ese particular proceso de creación.

### **Andrea Cuarterolo: ¿Cómo comenzó y en qué consiste el proyecto de Poiesis Títeres?**

**Luisina Placenti:** El proyecto comenzó en 2018 cuando con Lucila creamos una obra que se llamó *El sueño de Morfeo* donde trabajamos con sombras, títeres de mesa y títeres bocones. Allí empezamos a descubrir el mundo del teatro de sombras y creamos y le dimos nombre a nuestra compañía *Poiesis Títeres*.

**Lucila Aberastain Oro:** *El sueño de Morfeo* era una obra de títeres y sombras de formato tradicional que requería de una pantalla de un metro y medio por un metro, una mesa grande, títeres de tamaño convencional, un equipo de sonido, todos elementos difíciles de transportar. Ahí fue cuando conocimos el movimiento *lambe lambe* de las cajas misteriosas y descubrimos que podíamos hacer lo mismo, pero en formato pequeño. Así, empezamos a investigar con la portabilidad del espectáculo y después con el desafío de hacer todo en miniatura. Por un lado parece que es más simple porque es todo más chiquito, pero trabajar la miniatura es súper complejo porque tenés que ser muy sintético, no solamente por el tamaño de los objetos o títeres que uno utiliza sino también por las historias, que son brevísimas, de 3 a 5 minutos. Es un reto poder contar algo en tan poquito tiempo y un desafío técnico ver cómo ponerlo en escena, con qué tipo de títeres, cómo entran, cómo salen, qué mecanismos utilizar...

**LP:** Sí, te exige trabajar lo que es la síntesis y la simplicidad porque tenés que repetirlo muchas veces, entonces tampoco podés hacer algo muy complejo porque después se dificulta la repetición. Frecuentemente hay gente esperando así que tenés que rebobinar todo y volver a empezar muy rápidamente. Es algo muy nuevo para nosotras,

recién hace un año y medio que venimos trabajando con esta técnica y ha sido un hallazgo, porque resulta muy atractiva para el público. Tiene algo de mágica y misteriosa. A nosotras además nos rinde económicamente. Somos artistas y vivimos de nuestro arte y este tipo de espectáculos nos da una mayor independencia porque no hay que montar toda una obra, puede salir una sola con su caja y no hace falta nada más.



*El sueño de Morfeo, obra de teatro de sombras del grupo Poiesis Títeres. Gentileza: Poiesis Títeres*

**AC:** ¿Están en contacto con otros artistas que trabajan con esta técnica aquí en Argentina o en Latinoamérica?

**LP:** La técnica nació en Brasil. La crearon dos titiriteras inspiradas en las cámaras fotográficas antiguas. A Argentina llegó hace relativamente poco y a Mar del Plata todavía más recientemente. No son todavía muchas las cajas que hay acá. Lentamente la gente nos va conociendo y vamos haciendo contactos con otros artistas. La idea es también empezar a viajar con nuestros espectáculos porque los titiriteros siempre hemos sido viajeros.

**LAO:** Actualmente se hacen festivales de *lambe lambe* en Chile, en Mendoza, en Córdoba, en Salta, en Chaco pero todavía es todo bastante novedoso. Hasta ahora no participamos en ninguno de ellos, pero tenemos muchas ganas de hacerlo en el futuro porque las obras crecen mucho con el contacto con otros artistas.

**AC: ¿Dónde realizan sus espectáculos de teatro en miniatura?**

**LAO:** Las cajitas han ido a muchos espacios. Al ser portátiles podemos trabajar en la calle, en las plazas, en centros culturales, a la entrada y salida de los teatros.

**LP:** Y en bares. En los bares funcionan muy bien porque la gente está ahí y después se queda a socializar y de repente el teatro se introduce en un espacio inesperado y la recepción de la gente es muy buena. Genera mucha intriga en el espectador. Además es algo corto que no le quita demasiado tiempo, que no le exige pagar una entrada –porque nosotros trabajamos a colaboración– y que le genera como una suerte de “paréntesis de ficción”, le permite sumergirse en otro mundo y salir transformado. En la calle funciona diferente porque ahí tenés el mundo externo que es más hostil. Está el viento, hay más ruidos, más distracciones. Sin embargo, la caja siempre es muy íntima porque el artista hace la obra sólo para vos, o a lo sumo para dos espectadores, y eso influye mucho en la recepción. En las obras en las que usamos técnicas de manipulación directa, por ejemplo, uno puede ver a la gente, puede acercarles los títeres y que les toquen la nariz y ver cómo reaccionan. El espectador no es entonces uno en un montón sino que la representación es exclusivamente para su mirada y el artista espera luego su devolución. Entonces es un público que está, en algún sentido, más mimado. Uno espera que esté cómodo, que esté bien y como artistas tenemos constantemente una devolución inmediata y eso está bueno porque vos repetís la obra al instante y podés ir modificándola en función de las reacciones positivas o negativas del espectador.

**Guido Gómez:** Es casi como la posibilidad de la revancha constante, la revancha del minuto. Si te equivocaste en algo, al instante tenés un público renovado. No es como en las funciones convencionales de títeres de una hora. Acá en la función que sigue ya sabés qué modificar y eso es muy interesante.



Vista interior de la “caja misteriosa” de Lucila Aberastain Oro. Foto: Andrea Cuarterolo

**AC:** ¿Qué tipo de historias cuentan sus cajas? ¿Trabajan con historias clásicas, más a tono con la antigüedad de las técnicas que utilizan o prefieren abordar temáticas más contemporáneas?

**LAO:** Lo primero que armamos fueron unas cajas para adultos en las que trabajamos con dos poetisas feministas argentinas, pero ambas con técnicas muy diferentes. Mi caja se centraba en la figura de Alfonsina Storni y utilicé la técnicas del teatro de sombras y Luisina trabajó con un títere de manipulación directa y con un extracto de *Las descentradas* de la gran poetisa anarquista-feminista Salvadora Medina Onrubia, que es un texto muy fuerte y también muy contemporáneo, que mostramos en pleno contexto de las marchas por la legalización del aborto y del “Ni una menos”.

**LP:** La obra que estoy haciendo ahora se titula “Soy” y también toca una temática contemporánea. Yo quise trabajar en el audio con testimonios, entonces hay un

diálogo entre un nene y una nena que hablan sobre la identidad de género y en el final se escucha un testimonio escrito por una persona que transita este cambio de identidad, esa identidad no binaria que plantea la obra. En este caso, primero creé el audio, investigué y fui armando esa conversación y luego, a partir de lo sonoro, fui pensando con qué elementos plásticos y visuales iba a acompañarlo.

**Guido Gómez:** Mi caja está inspirada en mi abuelo José y la creé como una manera de despedirme de él. Mi abuelo estuvo mucho tiempo enfermo y yo siempre me pregunté qué es lo que pensaba o sentía estando ahí, tirado en una cama. Habiendo sido padre hace poco, empecé a imaginar cómo podría contarle a mi hijo, Apolo, algo sobre mi abuelo, cómo hacer para explicarle algunas cosas difíciles, como la muerte, de una manera más sensible. Además, yo era chico cuando mi abuelo falleció y me interesaba mostrar esa situación desde los ojos de un niño. El teatro de sombras es, en muchos sentidos, ideal para eso. Entonces mi obra empieza con un títere que no se mueve, que está en una cama de hospital, pero que también está accionando con su mente y empieza a generar a través de sus sueños o pensamientos todo un lenguaje metafórico y poético. Entonces la pared blanca que tiene atrás de repente se prende y empieza a sonar una melodía de Phillip Glass, que es muy interesante porque su música tiene unos ritmos tonales que hacen que la emoción fluya por sí sola, o al menos eso me hace sentir a mí; por eso quise transmitirlo desde ese lugar. A continuación, a través de la técnica del teatro de sombras, esa pared blanca se tiñe y va reflejando lo que él piensa. Primero aparece el abuelito en sombras en el banco de una plaza y entra una nena. Luego bajan unas palomas y juegan con la nena. Después la nena se va y entra otra más grande que lo abraza. En el final las palomas se llevan volando al abuelo, se prende la luz y lo vemos nítidamente en la cama del hospital que antes permanecía en penumbra.

**AC:** Me parece curioso que las fundadoras de esta técnica mencionen como antecedente o inspiración a los fotógrafos de plaza porque para mí es claro que su origen es mucho más lejano y se remonta a los viejos espectáculos de cajas ópticas e incluso a otras técnicas antiguas como la linterna mágica o las fantasmagorías.

Justamente Guido, la puesta en escena de tu caja y el trabajo que hacés allí con el teatro de sombras me hizo acordar mucho a algunos relatos de linterna mágica como *The better land*<sup>6</sup> o *Marley's ghost*<sup>7</sup> que usaban efectos de disolvencias y sobreimpresiones para mostrar los sueños, pensamientos o sentimientos de los personajes. Hay una serie llamada *Dan Dabberton's Dream*<sup>8</sup> que recordé particularmente al ver tu obra y que cuenta la historia de un alcohólico que se queda dormido luego de una borrachera mientras que, sobre la pared de su cuarto, se proyectan, mediante un efecto de sobreimpresión, las imágenes de sus sueños, que muestran las funestas consecuencias que su vida disipada tiene sobre su familia. Me preguntaba si hicieron algún tipo de investigación sobre estas viejas técnicas para crear sus cajas o si hay algo en la materialidad de estos espectáculos que hace que se vuelva a esas historias que se contaban hace dos siglos y a esos mismos efectos espectaculares.

**LAO:** Yo creo que, en algún punto, todas las historias terminan hablando un poco de lo mismo. Hay temas como la vida, la muerte, el amor, los sueños que están presentes en muchas narraciones. Nuestra primera obra, *El sueño de Morfeo*, tocaba justamente el tópico de los sueños que vos mencionabas y el tema no surgió de la investigación sobre estas antiguas técnicas, sino de las sombras mismas y de su relación con lo mágico. El universo de las sombras es un universo paralelo en el que suceden un montón de cosas que son imposibles en el mundo cotidiano que vemos diariamente. Las sombras te llevan al mundo de los sueños y te permiten mostrar historias fantásticas o extraordinarias que sería muy difícil de llevar a cabo a nivel directo en el teatro de títeres convencional. Las sombras te permiten además trabajar mucho con lo simbólico. Investigamos constantemente con la luz y con cómo utilizarla para crear

---

<sup>6</sup> Serie de vistas de linterna mágica con modelos vivos creada por Bamforth & Co. a partir de la canción de Felicia Hemans y Frederic H. Cowen, en la que se utilizaban efectos de sobreimpresión. Puede verse la serie completa en: [https://www.luikerwaal.com/newframe\\_uk.htm?/zomaarlif06\\_uk.htm](https://www.luikerwaal.com/newframe_uk.htm?/zomaarlif06_uk.htm).

<sup>7</sup> Serie de 25 vistas de linterna mágica con modelos vivos creada por York & Son hacia 1884 a partir de la novela de Charles Dickens, *Un cuento de Navidad* (1843). Puede verse la serie completa en: [https://www.luikerwaal.com/newframe\\_uk.htm?/kerstmis6\\_uk.htm](https://www.luikerwaal.com/newframe_uk.htm?/kerstmis6_uk.htm).

<sup>8</sup> Existe una versión ilustrada de esta serie producida por S.R. Gorvett en Bristol hacia 1870 y otra con modelos vivos creada por York & Son en 1885 y comercializada tanto en blanco y negro como en color. Las series completas pueden verse en: [https://www.luikerwaal.com/newframe\\_uk.htm?/dabberton1\\_uk.htm](https://www.luikerwaal.com/newframe_uk.htm?/dabberton1_uk.htm).

metáforas. No es necesario el hiperrealismo. porque la poética de esta técnica tiene una riqueza que te permite contar lo que querés de forma sumamente simplificada.



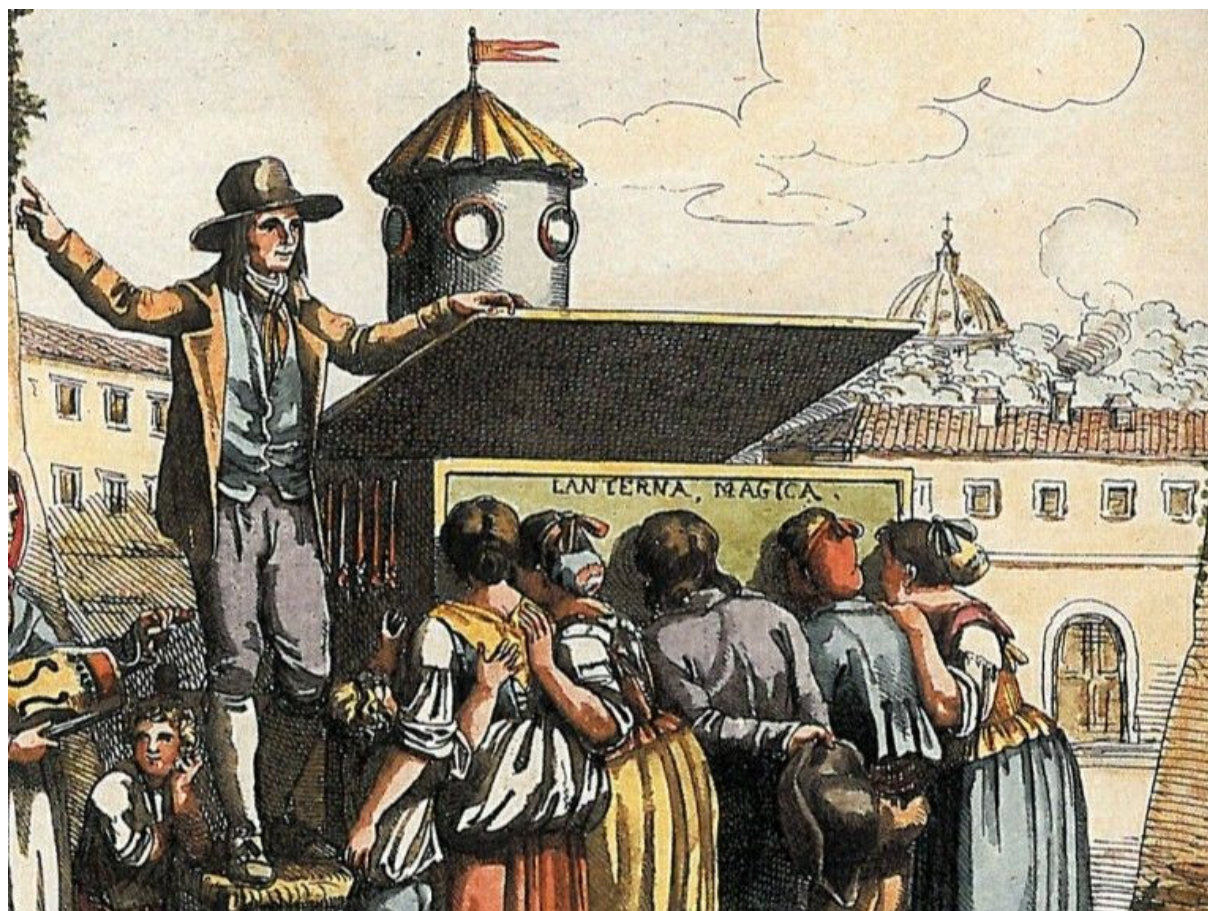
Izq: Interior de la “caja misteriosa” de Guido Gómez que relata la muerte de su abuelo. Foto: Andrea Cuarterolo. Der: Una vista de la serie *Dan Dabberton's Dream* de York & Son.

**AC:** ¿Qué tipo de público predomina en sus obras de teatro en miniatura? ¿Les parece que es un espectáculo que atrae más a los adultos o a los niños?

**LAO:** Hasta ahora el público fue, en general, más adulto porque las cajitas que más mostramos eran de temática adulta; sin embargo los niños también participan. Ahora en el Espacio Unzué<sup>9</sup> estamos trabajando con unas cajas que tienen dos visores y que están dirigidas, sobre todo, al público infantil porque, por lo general, el niño está acompañado de un adulto y le resulta intimidante pasar solo y los padres, a su vez, quieren saber qué están mirando sus hijos.

**LP:** Además de permitir que niño y adulto puedan observar algo juntos, estas cajas dobles sirven para poder hacer una repetición que no sea tan cansadora para el artista porque, al trabajar a la gorra, podemos hacer dos funciones en una sola pasada.

<sup>9</sup> El Espacio Unzué es un Centro Cultural y espacio recreativo abierto a toda la comunidad que funciona en el antiguo edificio, hoy recuperado, del Asilo para huérfanos Saturnino Unzué de la ciudad de Mar del Plata.



Detalle de “La Lanterna Magica”, grabado de Barolomeo Pinelli publicado en el album *Raccolta di Costumi di Roma*, 1815.

**AC:** Claro, algunos de los antiguos espectáculos de *mundo nuevo*, *titirimundi* o linterna mágica permitían la visualización simultánea de dos o más espectadores, lo que permitía a los artistas callejeros multiplicar el público y las ganancias. Esto me lleva a mi próxima pregunta. El teatro *lambe lambe* es un espectáculo de creación bastante individual. ¿Cómo ensayan y prueban sus obras? ¿Las filman? ¿Las trabajan en conjunto?

**LP:** El teatro en miniatura tiene mucho de exploración. Hoy la tecnología te permite investigar, ver artistas de otros lados en la web. Hay un montón de cajitas que están filmadas y las podés ver en *YouTube*, pero es absolutamente necesaria esa exploración porque ahí descubrís un montón de cosas. El proceso de creación de las cajas es completamente individual. Cada uno tiene la libertad de trabajar la temática y el tipo de técnica que quiere, pero al encontrarse con la devolución del otro, todo esto crece y

nos ayuda a profundizar lo que cada uno quiere mostrar. Necesitás de la mirada del otro constantemente.

**LAO:** Filmar las cajas es muy difícil porque estás tan cerca que es necesario contar con un súper angular o un *ojo de pez* para que se pueda ver correctamente. Lo hemos intentado con el celular pero siempre ves una porción de lo representado, porque no es lo mismo un espectador que se asoma y mueve los ojos, que una cámara que está fija. Hemos probado también con espejitos, que en el teatro de títeres se usan mucho, pero el ángulo tampoco es igual. Entonces hay que conformarse muchas veces con lo que uno va viendo a medida que ejecuta la obra. En las cajas que utilizan la técnica del teatro de sombras es más fácil porque hay una pantalla y ves lo que sucede desde atrás. En el de títeres, en cambio, ves todo desde arriba en una perspectiva totalmente diferente a la del público, entonces necesitás a alguien que te dirija. A veces le pedimos a otro que imite lo que uno hace para verlo directamente, pero la experiencia tampoco es la misma.

**AC:** Además de los espectáculos de teatro *lambe lambe* ustedes confeccionan y venden teatros de sombra en miniatura para niños. Cuéntenme un poco cómo fue el proceso de diseño y fabricación de estos juguetes.

**LAO:** Empezamos a confeccionar estos teatros portátiles con el objetivo de acercar a los niños este mundo de los espectáculos de sombras, volviendo a lo simple, a lo artesanal. En un momento en el que estamos rodeados de pantallas y todo es fugaz e inmediato, las sombras te transportan a otro tiempo. Los diseñamos para que pudieran usarse con la luz de la linterna del celular. La idea fue justamente que empezaran a utilizar los celulares de otra manera, que emplearan estas nuevas tecnologías para volver al pasado, es decir, simplemente como fuente de luz y de sombra. El diseño es bien portátil, de manera que puedan usarse como un juego de mesa transportable. Yo hice los dibujos y, después, por un tema de producción, de materiales y de tamaños, los mandamos a calar en láser. La primera camada de figuras que armamos incluye dos grupos de animales, unos del bosque y otros del mar; algunos indicadores espaciales, como una casa, unos pinos, un barco y un faro para armar; y dos personajes humanos, un niño y una niña. Esas figuras son un poco

el disparador para que los chicos puedan generar sus propias historias. La idea es seguir produciendo más figuras, pero sin caer desde un principio en las figuras de *Caperucita Roja*, por ejemplo. Queríamos que fuera algo más libre para que los niños pudieran ejercitar la imaginación. Después, cuando los entregamos, siempre sugerimos a los chicos que realicen sus propias figuras recortándolas en cartón, que experimenten con colores para teñir la luz, que prueben a jugar con las manos o con objetos como vasos y botellas transparentes y que empiecen a buscar en su entorno elementos nuevos que les permitan generar resultados inesperados.



Luisina Placenti haciendo una demostración del teatro de sombras en miniatura creado por *Poiesis Títeres*. Foto: Andrea Cuarterolo

**LP:** Como algunos niños representan y otros miran, funciona también muy bien como juego colectivo. Estimula la imaginación, la escritura, la oralidad, la motricidad fina, las artes plásticas y sirve como material didáctico para las escuelas. Ahora

estamos haciendo unas pantallas más grandes para que puedan utilizarse como un soporte más dentro del aula y cada vez hay más docentes que lo piden. Para nosotras, que llevamos las obras a los colegios, también es una buena carta de presentación para que nos empiecen a conocer como compañía que trabaja el teatro de sombras. Esto nos da una identidad, ya que acá, en Mar del Plata, se trabaja poco con esta técnica y resulta muy llamativa. Lo ves con la gente que se acerca a nuestro puesto. Cuando empiezo a demostrar el funcionamiento del teatro y manipulo las figuras, los chicos te miran maravillados y, a la vez, ven lo simple que es.



Teatro *lambe lambe* a cargo de *Poiesis Títeres*. Foto: Andrea Cuarterolo

**AC:** Esto que mencionás se relaciona justamente con mi siguiente pregunta ¿Por qué creen que en el mundo de hoy, en el que estamos bombardeados constantemente con imágenes, por lo general de carácter hiperrealista y con otras velocidades, todavía siguen fascinando estas antiguas técnicas y espectáculos, sobre todo a los niños?

**LAO:** Yo creo que hay algo que viene de nuestra historia como humanos con el tema de la sombra. De niños descubrimos

que tenemos una sombra, con toda la magia que eso implica y eso nos lleva a utilizarlas para contar historias. Pero a mí me parece que también lo que les llama mucho la atención a los chicos de ahora es que en estos espectáculos pueden ver cómo funciona

todo. La tecnología trajo tantas cosas nuevas que uno ya no entiende su funcionamiento. Uno ya no sabe cómo funciona su *tablet*. Si la abrimos sólo vemos conectores y cables pero no entendemos cómo se producen las imágenes. Estos espectáculos son como volver a lo básico, a la luz y a la ausencia de la luz. Todo lo podés probar directamente. Si te acercás a la luz, la imagen se agranda; si te acercás a la pantalla, se achica; y podés generar un montón de efectos muy fácilmente y entendiendo cómo funciona. Es algo muy activo, no hay nada que se mueva solo. Los teatros de sombra pueden usarse con la linterna del celular que, como es a batería, tiene mucha potencia, pero también se pueden utilizar con una vela o con otro tipo de fuente de luz. Que funcione con la luz del celular es algo que también les llama mucho la atención, es como una aplicación sorpresiva del dispositivo.

**AC:** En efecto, ustedes trabajan mucho en sus espectáculos con esta mezcla de dispositivos, en los que se combinan técnicas antiguas, como el teatro de sombras, con tecnologías modernas, como el celular o los auriculares que permiten incorporar sonido a las obras. ¿Cómo pensaron esa mezcla entre lo viejo y lo nuevo? ¿Les parece que lo tecnológico les ayuda a acercar a los niños a estos espectáculos arcaicos que pueden resultarles tan extraños?

**LAO:** En principio el uso de estas tecnologías surgió, sobre todo, por comodidad propia. Queríamos hacer los teatros en miniatura y probamos con linternitas y otras cosas sin buenos resultados. En el teatro *lambe lambe* ya usábamos el celular como fuente de luz y además sacábamos el audio de ahí, entonces surgió la idea de incorporarlo también en los teatros de sombra. Hoy casi todos los celulares tienen linternas y es algo transportable que, además, está muy cerca de los niños. Con respecto al audio, creo que es un elemento fundamental de los teatros miniatura porque es lo que te ayuda a sumergirte en el mundo de la ficción. Taparte, espiar por un agujerito y ponerte los auriculares, permite aislarte del exterior e introducirte en el espacio de la representación. Hay espectáculos de *lambe lambe* que son narrados en vivo, en el momento, pero el audio facilita también mucho la repetición ya que narrar la misma obra una y otra vez puede resultar muy casador.

**LP:** Las sombras son muy poéticas y, ya de por sí, tienen algo de arcaico, de otro tiempo; por eso intentamos también sumarle a nuestros espectáculos otras velocidades, elementos de humor y temas más contemporáneos para acercarlos al público actual.

**AG:** Hay como un resurgimiento del trabajo con técnicas antiguas en el campo del arte en general y del teatro en particular. Pienso por ejemplo en una obra como *El hombre que perdió su sombra*<sup>10</sup> de Elenora Comelli y Johana Wilhelm que ya viene representándose en el Teatro Cervantes de Buenos Aires a sala llena desde hace dos años. ¿Por qué creen como artistas que interesa volver a trabajar con estos antiguos materiales hoy?

**LAO:** Yo creo que en algún punto nunca se fueron. O sea, se van sumando tecnologías, pero los viejos procesos nunca se terminan de perder. La fotografía digital se generalizó, pero lo analógico continuó también su camino, quizás de manera menos masiva, de forma más exclusiva o artística, pero sin desaparecer nunca del todo. Entonces no sé si es que estas viejas técnicas resurgen o que, en realidad, nunca se perdieron. Igual creo que hay algo que conquista de lo antiguo y que tiene que ver con esto que te mencionaba recién de ver cómo funcionan verdaderamente las cosas y con la posibilidad de fabricarlas uno mismo, hay algo romántico también en eso. El dispositivo, además, se vuelve parte de la poética que el artista usa para comunicar. Porque uno podría hacer un video del teatro en miniatura y pasarlo en una sala gigante pero sin la existencia de todo ese dispositivo de la caja, se perdería la esencia del *lambe lambe* que es justamente la posibilidad de vivirlo en carne propia.

**LP:** El teatro y los espectáculos de títeres, que también son antiquísimos, ofrecen, asimismo, la posibilidad de detenerse y vivir una ficción. Te aíslan de tu vida cotidiana y eso resulta sumamente atractivo. Estos dispositivos en miniatura además requieren que vos ingreses a ese mundo. No es que el teatro te invade sino que vos tenés que aceptar y entrar a ese espacio escénico tan misterioso y eso cambia totalmente la recepción. Los chicos, por su parte, están siempre abiertos a las experiencias nuevas y a estos nuevos tiempos. Que estos espectáculos contengan toda esta parte artesanal por detrás, los modifica y también lo valoran mucho.

---

<sup>10</sup> Sobre esta obra véase: <http://www.alternativateatral.com/obra57703-el-hombre-que-perdio-su-sombra>.

## Referencias bibliográficas

- BRUNETTA, Gian Piero, Francisco Javier Frutos, Javier Herrera Navarro y Bernardo Riego. *Memorias de la mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander: Fundación Marcelino Bodín, 2001.
- FERNANDEZ, Luis Miguel. *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2006.
- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier. *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*. Valladolid: Junta de Castilla y León y Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1996.
- GIL, Soledad. “Esplendor y caída de los minutereros, aquellos viejos fotógrafos de plaza”, *Revista Contrastes*, edición especial sobre fotografía argentina, julio de 2019, p. 112-121.
- PONS I BUSQUET, Jordi. *El cine, historia de una fascinación*. Girona: Fundació Museu del Cinema, Col·lecció Tomàs Mallol/ Ajuntament de Girona, 2002
- ZOTTI MINICI, Carlos Alberto. *Magiche visioni prima del Cinema. La Collezione Minici Zotti*. Padua: Il Poligrafo, 2001.

---

### Para citar este artículo:

CUARTEROLO, Andrea, “Teatro *Lambe Lambe*: el mundo en una caja. Entrevista a la compañía *Poesis Títeres*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 318-334. Disponible en:  
 <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/262>> [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 Buenos Aires y en la Universidad Nacional 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) y es directora, junto a Georgina Torello, de *Vivomatografías. Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica*. E-mail: [acuarterolo@gmail.com](mailto:acuarterolo@gmail.com)



# DOCUMENTOS



# Reglamento para salas de cinematógrafo en la ciudad de México (1908)

Ángel Miquel\*

**E**l ingeniero Miguel Ángel de Quevedo (Guadalajara, 1862 – Ciudad de México, 1946) es conocido fundamentalmente como uno de los artífices de la conservación forestal en el México de la primera mitad del siglo XX.<sup>1</sup> Sin embargo, antes de volcarse hacia esa área profesional, el llamado “Apóstol del Árbol” participó en una buena cantidad de proyectos patrocinados por dependencias gubernamentales y empresarios particulares, desde la construcción de un ferrocarril y el acondicionamiento de un puerto, hasta la edificación de plantas hidroeléctricas y el trazado de sus poblaciones adjuntas, sin dejar de lado la atención a las graves afectaciones de los teatros Principal y Nacional de la Ciudad de México después de un terremoto en 1893.<sup>2</sup>

Esta última intervención familiarizó a Quevedo con los problemas de los recintos públicos y propuso al gobierno de la capital la adopción de una serie de normas que seguían de cerca las resoluciones del Congreso Internacional sobre las Seguridades en los Teatros celebrado en París poco después del trágico incendio del edificio de la Ópera Cómica en 1887. Quevedo estaba en la Ciudad Luz ese año y asistió al Congreso que, como recordó años más tarde en un breve relato de su vida profesional, llegó a las siguientes conclusiones:

---

<sup>1</sup> Véanse, por ejemplo, URQUIZA GARCÍA, Juan Humberto (introducción y selección). *Vivir para conservar. Tres momentos del pensamiento ambiental mexicano (antología)*. México: UNAM, 2018, pp. 163-322, y CASALS COSTA, Vicente. “Miguel Ángel de Quevedo y la ciudad-bosque. México, 1900-1940”. En: *XXXIV Jornadas de Historia de Occidente*. Guadalajara: Centro de Estudios de la Revolución Mexicana “Lázaro Cárdenas” A.C, 2014, pp. 95-127.

<sup>2</sup> Véase QUEVEDO, Miguel Ángel de. *Relato de mi vida*. México: s/e, 1943, pp. 8-18.

...siendo el escenario donde generalmente se originan los incendios (...) (debe tenerse en ellos) amplia salida directa a la calle, (...) así como que en la sala de espectadores se prohíban las escaleras de abanico, peligrosas porque la parte angosta del escalón produce la caída de muchas personas que la obstruyen (...); así mismo se resolvió la conveniencia de prohibir el empleo de puertas que abran hacia el interior (...) También se recomendó (...) tener en el escenario un contra-telón incombustible hecho de asbesto para que pueda bajarse al principio del incendio para que el público espectador no se alarme atemorizado al ver las llamas ni se asfixie con el humo.<sup>3</sup>

La diseminación del cinematógrafo en México a fines del siglo XIX marcó el surgimiento de nuevos problemas. Sobre todo, la naturaleza inflamable de las películas suscitaba frecuentes conatos de incendio que, al no existir recintos contruidos *exprofeso* para ese espectáculo, podían propagarse rápidamente desde los aparatos de exhibición hacia las zonas contiguas, donde estaban el público y la pantalla. Entre 1898 y 1904 sucumbieron por esa causa en el país una buena cantidad de carpas y jacalones, así como los teatros Calderón de Tepic, Principal de Veracruz, Alarcón de San Luis Potosí, Principal de Puebla, Manuel Acuña de Saltillo y Betancourt de Chihuahua.<sup>4</sup>

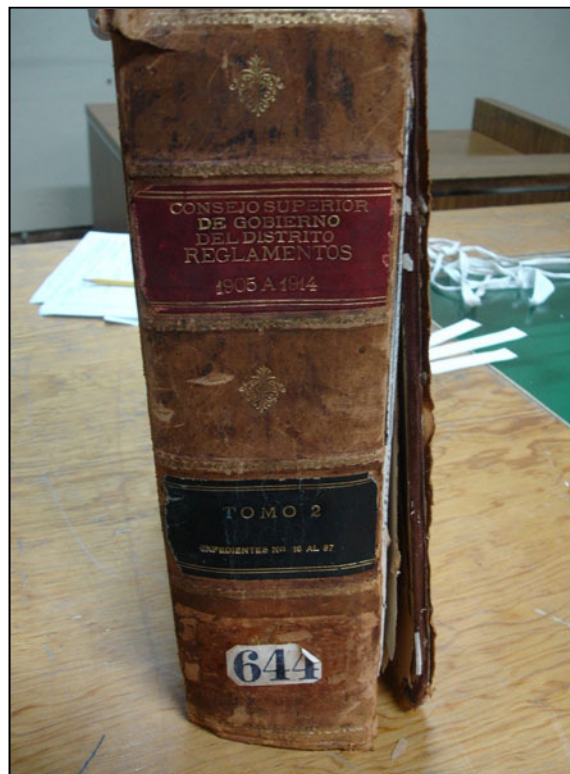
A partir de 1905, a los espacios temporales adaptados como cinematógrafos se sumaron en la capital salones contruidos con el fin exclusivo de ofrecer exhibiciones de películas de forma permanente. Ir a los nuevos cines se convirtió en una práctica tan atractiva que en 1906 se otorgaron ahí más de treinta licencias de apertura. Naturalmente, el Consejo Superior de Salubridad del gobierno municipal se vio forzado a regular la edificación y el funcionamiento de esos salones, estableciendo requisitos caso por caso, como encerrar los proyectores en gabinetes de material

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>4</sup> Véanse algunas notas y fotografías de teatros incendiados en LEAL, Juan Felipe con la colaboración de Eduardo BARRAZA. 1900: *El cinematógrafo y los teatros*. Vol. 6-II de *Anales del cine en México, 1895-1911*. 2ª ed. México: Voyer-Juan Pablos, 2009 (2003), p. 28-29 y 86-87.

incombustible, guardar las películas en cajas metálicas, disponer ventanas para una buena ventilación y habilitar puertas para el eventual desalojo del sitio.<sup>5</sup>



Un incendio ocurrido en el Salón Variedades capitalino en marzo de 1908 llevó a que las medidas puestas en práctica en los años previos de forma un tanto aleatoria se agruparan, de manera urgente, en un reglamento general. La redacción de éste fue encomendada a Miguel Ángel de Quevedo, empleado desde 1906 en el Consejo Superior de Salubridad. Acudiendo a su experiencia previa en la seguridad de los teatros, el ingeniero plasmó en esa ordenanza las características que debían tener los nuevos salones en cuanto a

puertas, ventanas, pasillos y butacas, pero como en los últimos tiempos había adquirido conocimiento de lo requerido en los cinematógrafos, también en cuanto a la caseta, el aparato de proyección y el suministro de electricidad necesario para las funciones.

Fecha el 30 de marzo y aprobado en junio de 1908, ese reglamento fue la primera disposición municipal dedicada por completo al entretenimiento de la pantalla en territorio mexicano. Se encuentra en el Archivo Histórico de la Ciudad de México, Consejo Superior de Gobierno, Reglamentos, vol. 644, exp. 26.

<sup>5</sup> Véanse por ejemplo los requisitos solicitados para autorizar dos cinematógrafos en Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCM), Gobierno, Diversiones, vol. 1382, exp. 31, 14 de febrero de 1906 y vol. 1384, exp. 223, fol. 4, diciembre de 1906.

Reglamento para Salas de Cinematógrafos en la Ciudad  
de México.

-----ooOoo-----

Art. 1.- Las personas que pretendan explotar salas para espectáculos de cinematógrafo en la ciudad de México deberán obtener previamente licencia del Gobierno del Distrito.

Art. 2.- El memorial en que se solicite la licencia expresará la ubicación de la sala, el nombre del solicitante y las explicaciones que este juzgue procedentes.- A dicho memorial se acompañará un croquis de la sala, hecho á escala y por duplicado, en el cual se detallará lo siguiente:

I.- La situación de las entradas y salidas para el público.

II.- La situación de las ventanas, antepechos ó claros que deban proporcionar ventilación eficaces, sin producir corrientes molestas de aire.

III.- La colocación de los asientos y la distribución de los pasillos.

IV. La situación de la caseta ó gabinete del aparato de proyección, señalando la puerta del mismo, y, en su caso, la escalera que le dé acceso.

Art° 3.- El Gobierno del Distrito, al recibir la solicitud sobre licencia lo hará saber al Consejo Superior de Salubridad y le remitirá uno de los croquis que indica el artículo anterior, á fin de que este Consejo, practicando una inspección, informe acerca de si el local llena las condiciones que fija este Reglamento.

Art° 4.- Una vez recibido informe favorable del Consejo Superior de Salubridad, el Gobierno del Distrito, si juzgare por su parte cumplidos los requisitos de este Reglamento, concederá la licencia.

Art° 5.- En la licencia que se expida se hará constar que

- 2 -

queda sujeta en un todo á este Reglamento y á las modificaciones al mismo que en lo futuro se dicten, así como que el empresario tendrá la obligación de facilitar la inspección que en cualquier tiempo haga la autoridad para cerciorarse del cumplimiento del Reglamento.

Art° 6.- Las entradas y salidas de la sala serán proporcionadas tanto en su número como en su amplitud á la capacidad de la sala. Las salidas se situarán preferentemente en el extremo opuesto al sitio que ocupe el aparato de proyección, ó por lo menos, lo mas alejadas de este.

Art° 7.- Las salidas podrán tener puertas fijas, siempre que abrah hacia el exterior y que no invadan la via pública. Si por las condiciones del local no pudieren llenarse estas condiciones, en dichas salidas podrán colocarse cortinas corredizas, dispuestas de manera que fácil y momentáneamente permitan la salida violenta del público. En todo caso, las puertas ó las cortinas no impedirán la ventilación eficaz de la sala.

Art° 8.- Los asientos tendrán una amplitud de cuarenta y cinco centímetros por lo menos y estarán separados de los inmediatos anterior y posterior por una distancia de ochenta centímetros contada de respaldo á respaldo.- Esta distancia podrá reducirse á setenta y cinco centímetros si la parte de descanso del asiento pudiere doblarse ó recogerse para facilitar el ingreso del público.-

Art° 9.- Los asientos podrán ser aislados ó formados por bancas con varios asientos.- En el primer caso, todas las sillas que constituyan una sola fila estarán sólidamente unidas entre sí. Además, tanto las bancas como las series de asientos aislados se fijarán firmemente en el pavimento.

Art° 10.- Se establecerá un pasillo principal en sentido perpendicular á la dirección de las bancas ó á de las filas ó series de los asientos destinados al público. Si las bancas ó filas de

- 3 -

asientos tuvieren capacidad para mas de seis personas, se aumentará proporcionalmente el número de los pasillos principales. Además, en todo caso se establecerán otros pasillos, que sirvan para comunicar el principal con cada una de las puertas de salida.- La anchura de los pasillos á que se refiere este artículo no será menor de ochenta centímetros.

Art° 11.- Se prohíbe estrictamente que el público se estacione en los pasillos de la sala y que en estos se coloque objeto alguno. Los empresarios impedirán el acceso del público cuando se encuentren ocupados los asientos en su totalidad.

Art° 12.- El gabinete ó caseta del aparato de proyección deberá tener como dimensiones interiores, dos metros de longitud, dos metros de latitud y un metro noventa centímetros de altura. Solamente en casos especiales podrá autorizarse alguna reducción en dichas dimensiones.

Art° 13.- La construcción de la caseta ó gabinete del aparato proyector será hecha con cemento armado ó con mampostería, siendo suficiente en el segundo caso, que los muros estén formados por ladrillo delgado adherido con mezcla de cemento. El esqueleto de sustentación de la caseta será metálico, protegido del contacto del fuego hacia el interior, para lo cual se pintará con "Dila" ó se revestirá con otro material incombustible.

Si la instalación del cinematógrafo se hace para que este funcione al aire libre, podrá autorizarse que la caseta se construya en su totalidad con lámina de hierro.

Art° 14.- La caseta tendrá acceso cómodo y seguro. En caso de que requiera escalera, esta no desembocará en el interior de la caseta, sino en su parte exterior. La escalera será fija, estará formada por tramos rectos de cincuenta centímetros de anchura por lo menos, y estará provista de pasamanos.

Art° 15.- La caseta tendrá una puerta con anchura no menor de setenta centímetros, que abrirá hacia el exterior y habrá de ce-

- 4 -

rrarse por la acción de un resorte, quedando herméticamente cerrada. Dicha puerta estará construida con lámina de hierro revestida interiormente con material incombustible, como cartón de asbestos.- La caseta, en su parte alta, tendrá una ventanilla ó una chimenea para la ventilación, cubierta por la parte interior con doble tela de alambre de malla fina. Las pequeñas ventanillas que sirvan para la proyección y para que los manipuladores vean hacia el telón, serán en el número estrictamente necesario y deberán tener cerraduras de fácil uso.-

Art° 16.- No se usarán sacos de lona ni de algún otro material combustible para recoger las películas al tiempo de ser desarrolladas, pues dicha película deberá enrollarse directamente en carrete encerrado en una caja metálica protectora, abierta tan solo en el espacio indispensable para el paso de la película. También el aparato proyector estará provisto de otra caja protectora en la que se desenvuelva la película. Además, las películas que no estén en uso deberán guardarse en cajas metálicas apropiadas á este fin y de dimensiones reducidas, para que fácilmente puedan ser arrojadas fuera del local en caso de combustión.

Art° 17.- Se interpondrá entre el foco eléctrico del aparato de proyección y la película un depósito de agua con alumbre, debiendo haber siempre á disposición y al alcance de los manipuladores tres de esos depósitos para ser usados alternativamente. Además, el mismo aparato de proyección estará provisto de un obturador automático que se interponga entre el depósito de agua con alumbre y la película, cuando la rotación del cinematógrafo se detenga por cualquiera causa.

Art° 18.- Habrá en la caseta ó gabinete de proyección dos cubetas con agua, un sifón con agua gaseosa y una esponja, para la extinción de un principio de incendio.

- 5 -

Art° 19.- La caseta deberá mantenerse constantemente limpia, sin polvo, basuras ni otros objetos, mas que los estrictamente necesarios, objetos que, en caso de ser de madera, como las mesas y bancos de los manipuladores, estarán protegidos contra incendio á cuyo efecto se pintarán con "Dila".

Art° 20.- Queda absolutamente prohibido fumar dentro de la caseta del aparato proyector, así como en el salón de espectadores.

Art° 21.- Habrá en el gabinete del aparato proyector, al funcionar este, solamente dos manipuladores, uno de los cuales estará especialmente encargado de vigilar el buen funcionamiento del desarrollo de la película. Ninguna otra persona tendrá acceso á dicho gabinete.

Art° 22.- El alumbrado, tanto de la sala como del aparato proyector, será eléctrico, y la instalación correspondiente deberá tener la aprobación de la oficina que designe el Gobierno del Distrito, quedando sujeta á la inspección periódica de dicha oficina.

Art° 22.- El manejo del aparato proyector solamente será encomendado á personas que cuenten con conocimientos y aptitudes suficientes, de lo cual se cerciorará el Gobierno del Distrito por medio de visitas especiales que ordenará.

Art° 23.- Una vez expedida la licencia para la explotación de una sala de cinematógrafo, no se harán modificaciones en la caseta ó gabinete de proyección, en la disposición del salón, distribución de asientos, instalación eléctrica, entradas, salidas, etc. si no fuere con previo permiso escrito del Gobierno del Distrito y mediante informe favorable del Consejo Superior de Salubridad ó de la oficina encargada de la inspección de la instalación de alumbrado eléctrico, en su caso, en el concepto de que la violación de este artículo será causa suficiente para que el Gobierno haga clausurar la sala.

Art° 24.- Para la observancia de este Reglamento, las salas

- 6 -

de cinematógrafo estarán sujetas á la vigilancia de los Inspectores que designen el Gobierno del Distrito y el Consejo Superior de Salubridad así como á la de la oficina encargada de la inspección de las instalaciones eléctricas.

Art° 25°- Tanto los inspectores como la oficina á que se refiere el artículo anterior comunicarán sin dilación al Gobierno del Distrito las infracciones que adviertan así como los hechos que en su concepto impliquen peligros para el público. Si por razón de estos informes, juzgare el Gobierno que en la sala ó en el funcionamiento del aparato existen dichos peligros, ordenará la inmediata clausura, por lo menos mientras se corrigen satisfactoriamente los defectos de que se trate.

Art° 26°- Sin perjuicio de que el Gobierno del Distrito ordene la clausura de la sala y de las responsabilidades de carácter penal en que incurran los infractores, la infracción á este Reglamento será castigada con multas desde cinco hasta cien pesos ó con arresto desde tres hasta treinta días. Los casos de reincidencia así como los de resistencia al cumplimiento del reglamento implicarán además la clausura definitiva de la sala de que se trate.

Transitorio. Este reglamento comenzará á regir desde luego con relación á las salas que se establezcan en lo futuro. Por lo que respecta á las existentes, habrán de ajustarse al mismo dentro de un plazo improrrogable de treinta días, gozando sin embargo de un plazo de dos meses para instalar el aparato de agua con alumbre á que se refiere el artículo 17: Transcurridos estos plazos sin haberse dado cumplimiento á lo que se expresa, el Gobierno ordenará la clausura de la sala ó salas de que se trate.

México, 30 de Marzo de 1908.

## Referencias bibliográficas

- CASALS COSTA, Vicente. “Miguel Ángel de Quevedo y la ciudad-bosque. México, 1900-1940”. En: *XXXIV Jornadas de Historia de Occidente*. Guadalajara: Centro de Estudios de la Revolución Mexicana “Lázaro Cárdenas” A.C, 2014, pp. 95-127.
- LEAL, Juan Felipe, con la colaboración de Eduardo Barraza. 1900: *El cinematógrafo y los teatros*. Vol. 6-II de *Anales del cine en México, 1895-1911*. 2ª ed. México: Voyeur-Juan Pablos, 2009 (2003).
- QUEVEDO, Miguel Ángel de. *Relato de mi vida*. México, s/e, 1943.
- URQUIZA GARCÍA, Juan Humberto (introducción y selección). *Vivir para conservar. Tres momentos del pensamiento ambiental mexicano (antología)*. México: UNAM, 2018.

---

### Para citar este artículo:

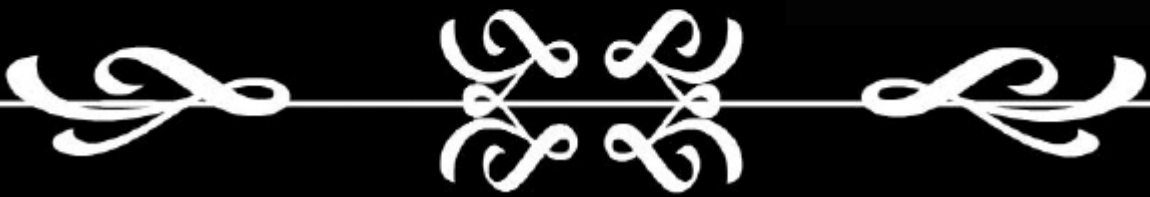
MIQUEL, Ángel, “Reglamento para salas de cinematógrafo en la ciudad de México (1908)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 335-344. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/230>> [Acceso 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](mailto:miquel@uaem.mx).



# RESEÑAS



**About García-Crespo, Naida.**  
***Early Puerto Rican Cinema and Nation***  
***Building: National Sentiments,***  
***Transnational Realities, 1897-1940***

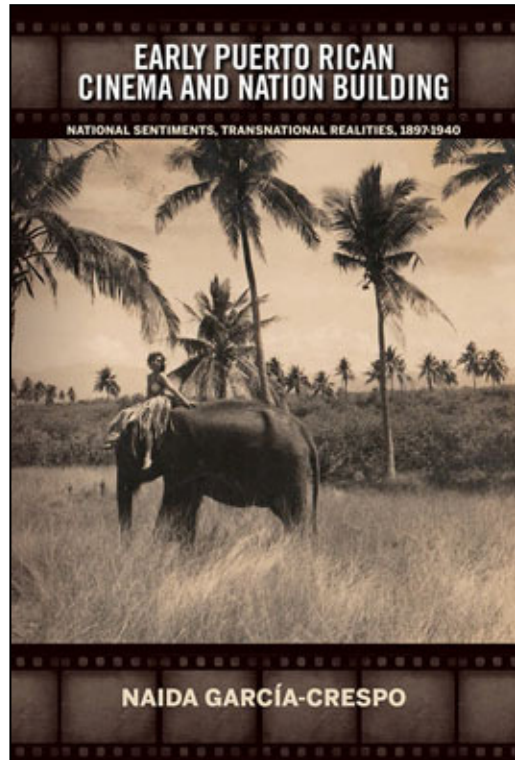
Lewisburg, PA: Bucknell University Press,  
2019, 250 pp., ISBN 978-1-6844-8117-0.

Rielle Navitski\*

**A**t the core of García-Crespo's archivally-based study of early film production in Puerto Rico is the island's paradoxical status as a nation or "imagined community"<sup>1</sup> in the absence of a sovereign

state, whose existence was foreclosed through colonial occupation by Spain and later the United States. García-Crespo links this contradiction at the heart of Puerto Rican nationalism—now inevitably defined in opposition to US control—to the transnational turn in film studies since the 1990s. Challenging definitions of "authentically" Puerto Rican cinema that exclude work from the diaspora and other forms of cultural dialogue with the US mainland, García-Crespo examines homegrown productions with Puerto Rican casts and crews alongside Hollywood films shot on the island. Through "examining how, in one historical instance, cultural productions made in the absence of a state have helped to form and maintain a national identity" (13), García-Crespo identifies early Puerto Rican cinema before 1940 as a compelling case of the cross-border flows that define modern mass culture.

In reconstructing cinema's origins on the island through the circulation of both individuals and films, *Early Puerto Rican Cinema and Nation Building* delves deeply into a wide range of documents, including press accounts, scripts, legal filings, census



---

<sup>1</sup> ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 2006.

records, and ship manifests. García-Crespo's meticulous archival research acts as a generative response to a challenge familiar to many scholars of silent-era Latin American cinema: the loss of the films themselves to the historical record. Among the productions discussed in detail in the book, apparently only *Romance tropical* (Juan Viguí, 1934) survives, having been uncovered in the collections of the UCLA Film & Television Archive in 2016. While one cannot help wondering how access to the film—which García-Crespo notes she was unable to consult—might have altered aspects of her analysis, her careful research in reviews and scripts herein offers tantalizing, if indirect, access to vanished films.

The opening chapter of *Early Puerto Rican Cinema and Nation Building* outlines key contexts for film production by tracing shifting discourses of Puerto Rican nationalism. García-Crespo highlights key moments—the short-lived independence revolt of 1868, the island's 1898 occupation in the course of the Spanish-American War, and the (unilateral) extension of US citizenship to Puerto Ricans in the 1917 Jones Act—in the island's 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century history. Discussion of key political figures like Pedro Albizu Campos, leader of the Partido Nacionalista and a fierce advocate for the island's independence, and Luis Muñoz Marín of the Partido Popular Democrático, who worked to negotiate Puerto Rico's change in status to an *estado libre asociado* or commonwealth of the United States in 1952 as a means of ensuring US-sponsored economic development, round out the chapter.

Across the book's six chapters, García-Crespo corrects a number of misconceptions oft-repeated in Puerto Rican film historiography, whose origins can be traced to earlier studies based on interviews with the island's film pioneers. Perhaps most notably, in the book's second chapter she revises the date of the earliest motion picture screening on the island from 1901 to 1897.<sup>2</sup> Weighing the (ultimately inconclusive) historical evidence for the longstanding belief that the first films shot in Puerto Rico documented the events of the Spanish-American War, the chapter delves into the

---

<sup>2</sup> ORTIZ JIMÉNEZ, Juan "40 años de cine puertorriqueño," *Puerto Rico Ilustrado* (San Juan), February 16, 1952, p. 42.

popular fascination with the conflict that took hold in the US, evidenced by the Lubin Manufacturing Company's production of staged battle films made on the mainland. García-Crespo contends that while nationalist ideals have led scholars to link the origins of filming in Puerto Rico to the historical trauma of 1898 despite the lack of historical documentation to support this, the earliest films depicting the island in fact made racial hierarchies and forms of social control imposed by US occupation. The 1898 actuality *Washing the Streets* (Selig Polyscope) depicted the implementation of a US government decree intended to promote public health, which participated in a broader discourse justifying US occupation by referencing Puerto Rico's supposed backwardness and lack of hygiene. Similarly, *How the Porto Rican Girls Entertained Uncle Sam's Soldiers* (American Mutoscope and Biograph, 1899), a narrative vignette most likely adapted from a vaudeville routine performed in a New York theater, presented women from the island as alluring, sexually available, and convinced of the superiority of Anglo occupiers over local men, as a surviving publicity still suggests.

Over the next decade and a half, film production in Puerto Rico would shift from brief actualities and story films to more elaborate non-fiction works and narratives. In the book's third chapter, García-Crespo turns to the early work of camera operator Rafael Colorado who, despite his Spanish birthplace, has been valorized as a pioneer of Puerto Rican cinema due in part to his role fighting the US occupation (albeit on the side of the Spanish colonizers). Beginning his career in the film world as a distributor for Pathé Frères and later part owner of a San Juan movie theater, Colorado produced the first narrative film shot on the island, the sparsely documented *Un drama en Puerto Rico* (1912). In addition to releases like *Por la hembra y por el gallo* (For the woman and the rooster, 1916), which exalted the *jíbaro* (rural farmer) as the national type *par excellence*, Colorado produced non-fiction films depicting the travels of political figures like José de Diego, president of Puerto Rico's House of Representatives, and pro-independence politician Luis Muñoz Rivera, father of Luis Muñoz Marín.

The book charts Colorado's later career trajectory through his involvement with the Tropical Film Company, a partnership with Nemesio Canales and Luis Lloréns

Torres, Puerto Rican intellectuals and editors of the literary magazine *Juan Bobo*. García-Crespo tentatively traces the origins of the company's incongruous English name to an earlier US-based company owned by William Cox and Carl Deforest Pryer, who overlapped with Colorado in New York and may have sold the company name and equipment to him, although no definitive evidence exists to confirm this theory. Active in 1916 and 1917, the company sought to disseminate images of the island's social and cultural advancement—and turn a profit—by producing films aimed at Puerto Rican elites as well as US and European audiences. Beyond the topical non-fiction film *Los funerales de Muñoz Rivera* (1916), which depicted the aftermath of the politician's passing, the company embarked on the production of two serial films with nationalistic themes: the melodramatic *Paloma del Monte* (1917), a tale of star-crossed love between two jíbaros and *El tesoro de Cofresí* (The treasure of Cofresí), a tale of a Robin Hood-like historical pirate that appears not to have been completed or released. García-Crespo reiterates the significance of the Tropical Film Company within Puerto Rican film histories while highlighting the tensions between elite ambitions and popular tastes that informed its efforts.

Turning from celebrated figures of Puerto Rican film history to a body of works with a much more tenuous claim to Puerto Rican-ness—Hollywood productions set on the island shot between 1917 and 1925—García-Crespo argues that these releases staged colonialist fantasies of power and racial mixture. *Heart and Soul* (J. Gordon Edwards, 1917) adapted a historical romance set during the Boer War to US colonial territory (reviews of the period offer conflicting accounts of the film's setting, with some identifying it as Puerto Rico and others as Hawaii), stoking anxieties about “primitive” native populations being easily roused to revolt. Similarly informed by imagined racial hierarchies, fears of miscegenation in colonial space drive the plot of Edmund Lawrence's *The Liar* (1918). The film stars Theda Bara in the uncharacteristic role of an innocent ingénue whose impending marriage is nearly derailed by an unscrupulous suitor, who falsely convinces her that her mother was Black and her union is thus impossible. By the early 1920s, US production companies had begun to shoot on location in Puerto Rico thanks in part to the efforts of F. Eugene

Farnsworth, a land speculator and, disturbingly, a Ku Klux Klan organizer who successfully bankrolled the construction of a film studio in San Juan with funds from local investors. Farnsworth's company Porto Rico Photoplays produced only one feature, *Tropical Love* (Ralph Ince, 1921), whose plot again turned on racial ambiguity. The heroine, raised in Puerto Rico, does not know her father nor that she is white, presumably a stumbling block to a budding romance with a young male character. In addition to two other Pathé features shot in Farnsworth's studio (both lacking Puerto Rican themes), Famous Players-Lasky produced portions of *Aloma of the South Seas* (Maurice Tourneur, 1926) on the island. This tale of convoluted love affairs surrounding the dancer Aloma blurred the distinction between Puerto Rico and the Pacific archipelago and capitalized on a sense of exoticism and sexual allure, becoming the year's top-grossing Hollywood film.

A final chapter examines how aspiring Puerto Rican filmmakers took advantage of new opportunities offered by the transition to sound, focusing on Juan Viguié, a prolific producer of educational films (including several works sponsored by the Rockefeller Foundation to promote public health) and director of Puerto Rico's first sound feature *Romance tropical*, and on exhibitor-turned-director Rafael Ramos Cobián. Taking its cue from earlier Hollywood films set or shot in Puerto Rico, *Romance tropical* featured an exoticized story that unfolded between Puerto Rico (here representing "civilization") and a "savage" island off the coast of Africa. Comparing the film to *Aloma of the South Seas*, García-Crespo notes that "Both films present a scorned white lover who sets sail for 'savage' tropical islands. Both films offer an alternative 'uncivilized' love interest in a native princess . . . . Finally, both leading men eventually reunite with their original white lovers and return to their 'civilized' lands" (148). Punctuated with musical numbers, *Romance tropical* proved an enormous commercial success on the island, running for more than fifteen weeks, while also screening at Spanish-language theaters in the United States. Similarly targeting a pan-Latino audience, Ramos Cobián headed to Hollywood to direct *Mis dos amores* (My two loves, 1938) for Paramount and *Los hijos mandan* (*The Son's Command*, 1939) for Fox. These melodramas of frustrated love and family obligation starred prominent

Mexican performers like Tito Guízar and Arturo de Córdova, respectively, but the latter's reception seems to have suffered due to its setting in Spain, foregrounding the decisive role of Mexican and Mexican American viewers in determining Spanish-language films' commercial success, a sharp contrast with the smaller and less powerful Puerto Rican market.

As the first book-length study in English of Puerto Rican cinema before 1940—indeed, it appears to be the first English-language monograph exclusively dedicated to Puerto Rican film, period—*Early Puerto Rican Cinema and Nation Building*'s greatest strengths are its historical rigor, exhaustive use of archival sources, and important revisions to prevailing assumptions about Puerto Rican film history. The study's multinational frame renders it a significant contribution to a major trend in cinema studies. Yet one aspect of the transnational turn is addressed only in passing by the book: the pivotal role of imported cinema in forging local film cultures, as charted with insightful results in Laura Isabel Serna's study of US films in Mexico and its diaspora, *Making Cinelandia*.<sup>3</sup> While García-Crespo includes salient details about the growth of exhibition culture in Puerto Rico and the fondness for foreign serial films, for instance, the study's otherwise exclusive focus on production leaves questions about the broader social meanings of moviegoing for the island's residents, and their possible intersections with notions of national modernity, largely unexplored. Within its chosen scope, *Early Puerto Rican Cinema and Nation Building* provides a clear and accessible consideration of the contradictions of Puerto Rican nationalism as mediated through film, with important insights to offer scholars and students of Latin American silent cinema and Caribbean culture more broadly.

### Works cited

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 2006.

---

<sup>3</sup> SERNA, Laura Isabel *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Durham, NC: Duke University Press, 2014.

ORTIZ JIMÉNEZ, Juan “40 años de cine puertorriqueño,” *Puerto Rico Ilustrado* (San Juan), February 16, 1952.

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

---

**Date of reception:** 27th November 2019

**Date of acceptance:** 15th December 2019

**Para citar esta reseña:**

NAVITSKI, Rielle. “About García-Crespo, Naida. *Early Puerto Rican Cinema and Nation Building: National Sentiments, Transnational Realities, 1897-1940*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 345-351. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/240>> [Acceso dd.mm.aaaa]

---

\* **Rielle Navitski** is Assistant Professor of Theatre and Film Studies at the University of Georgia. She is author of *Public Spectacles of Violence. Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil* (Duke University Press, 2017) and coeditor of *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896–1960* (Indiana University Press, 2017). E-mail: [rnavitsk@uga.edu](mailto:rnavitsk@uga.edu).

## Sobre Ansolabehere, Pablo.

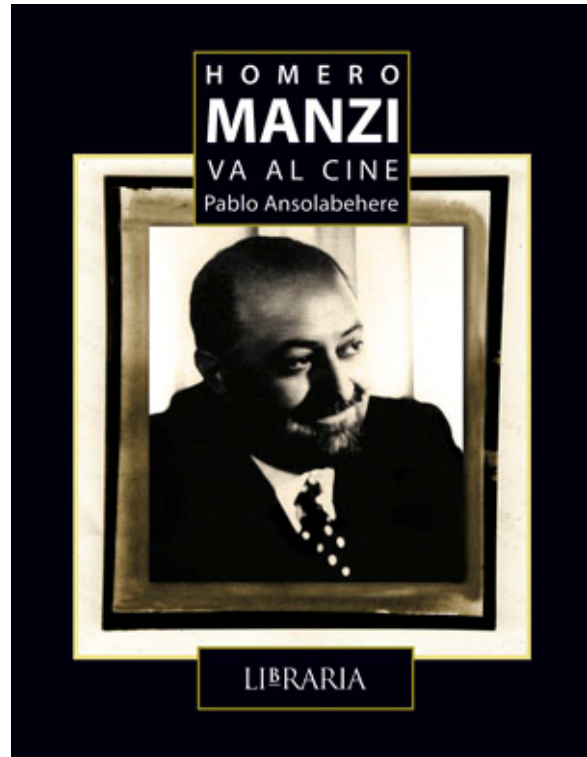
### *Homero Manzi va al cine*

Buenos Aires: Librería, 2018, 176 pp.,

ISBN 978-987-3754-20-3

Emiliano Jelicié\*

A diez años de la primera edición de la colección “Los escritores van al cine” (dirigida por Gonzalo Aguilar para Librería), el “Manzi” de Pablo Ansolabehere irrumpe como un saludable desvío en el camino. Quinto escritor de la serie –después de Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo y Adolfo Bioy Casares–, la diferencia con los cuatro anteriores salta a la vista. La sola mención de su nombre, paradójicamente homónimo del “padre de las letras”, sugiere muchas cosas menos un lugar de pertenencia en el cielo del canon literario argentino, que en parte puede explicarse por su ajenidad a un círculo como el de Sur –al que ni siquiera se le negó un excéntrico como Roberto Arlt–, pero sobre todo por su concepción *aggiornada* del oficio de la escritura, en tiempos en que los nuevos soportes de la naciente industria cultural argentina empiezan a horadar ciertos privilegios consagrados al libro y a las bibliotecas. En efecto, si hay algo que queda claro desde el primer capítulo (“Boedo antigua”) es que a Manzi no lo desvelaron las formas encumbradas de la prosa ni del verso, sino las más breves y modestas de la canción popular, la crónica periodística y la poesía urbana, o las estrictamente descartables –según la conocida formulación de Carrière y Bonitzer– del guión cinematográfico. Fueron precisamente estos géneros de la cultura popular masiva los que definieron su lugar de pertenencia en la industria del espectáculo muy tempranamente. Esto no quiere decir que los escritores del “modelo canónico”, por llamarlo de alguna manera, hayan querido escapar al influjo que los medios masivos, con el cine a la cabeza, podían ejercer en



sus oficios y en sus obras. Pero mientras que para éstos el cine era una conquista pensada como *valor agregado* –no sin tropiezos ni problemas de *adaptación*, como se ve claramente en Borges–, para Manzi definía un espacio que cobijó de entrada su gran pasión por el tango, así como impulsó sus ocupaciones venideras de guionista y de director. La diferencia de Manzi con el resto es que el cine no constituyó un punto de llegada sino de partida. Fue para él, por sobre todas las cosas, un hábitat natural.

Una segunda hipótesis se desprende de la primera, y vertebra igualmente todas las líneas de investigación del libro. Para Manzi ir al cine es menos un *ir a ver* que un *ir a hacer*. Esto, que desnuda un déficit biográfico –prácticamente no hay testimonios de sus visitas al cine como espectador–, desplaza el mito de origen a otra forma de ir al cine que también se volvía famosa en el Buenos Aires de los años veinte: los concursos de tango que se organizaban en las salas de cine de barrio, donde circularon en forma de canción algunas de las primeras letras de Manzi, amplificadas a su vez por la radio y las revistas. La experiencia es nodal para el joven Manzi porque es allí donde conoce a sus futuros socios musicales, y también descubre la emergencia de una modalidad de artista –de “trabajador-artista”, escribe Ansolabehere– que se adapta a los ritmos y necesidades de las nuevas tecnologías de comunicación, y por tanto es capaz de un tipo de versatilidad que el viejo modelo no exigía. Inspirado en la “presencia tutelar” de José González Castillo –quien, como recuerda el autor, ya tenía una extensa trayectoria como redactor de leyendas de películas mudas y como escritor de guiones–, Manzi va a ir al cine de múltiples maneras: llevando sus canciones a las películas (*¡Tango!*, Luis Moglia Barth, 1933), escribiendo sus canciones *para* las películas (*Monte criollo*, Arturo S. Mom, 1935), publicando notas sobre cine en las que oficiaba, a su vez, como verdadero *influencer* de la industria local (“El error de Gardel”, 1934; “El paisaje argentino espera su puesto de primer actor en nuestra cinematografía”, 1939), escribiendo guiones de películas (*Nobleza Gaucha*, Sebastián M. Naón, 1937) o dirigiendo (*Pobre mi madre querida*, 1948).

Entre paréntesis solo figuran títulos aislados de una lista larga de autorías y colaboraciones. En el mismo sentido, el libro no pretende una elaboración exhaustiva

ni estrictamente cronológica de las incursiones profesionales de Manzi en el cine. Decisión sin dudas inteligente, porque de lo contrario hubiera tenido que expedirse sobre al menos veinticuatro guiones cinematográficos, y más de una docena de canciones para películas, sin poder examinar algunos de estos trabajos –y formas de trabajar– en detalle y por separado, atento a la dificultad adicional de que muchos de esos proyectos hacen convergen dos o más variantes de su oficio en una misma obra. Esto se ve especialmente en el examen que Ansolabehere realiza del proceso de escritura de los guiones. Por ejemplo, el guión de *Confesión* (Luis Moglia Barth, 1940) es abordado en el capítulo 2 (“El cine va al tango”) desde las reformulaciones argumentales y genéricas que Manzi realiza de la canción del mismo nombre, mientras que en el capítulo 3 (“El escritor de cine”) lo hace desde la perspectiva del arte en colaboración. Otro tanto ocurre con el abordaje del guión de *Donde mueren las palabras* (Hugo Fregonese, 1946), que aparece en tres oportunidades para desentrañar los conflictos y “traiciones” en torno a la selección del musicalizador de la película (capítulo 2), aportar algunas perlas testimoniales de cómo se gestó el argumento y se escribió el texto final (capítulo 3) y contrastar la apuesta por la “alta cultura” del film con la deriva populista de las intervenciones políticas de Manzi (capítulo 4, “Nacional y popular”).

Se podría decir entonces que la forma que mejor define la estructura del libro es la del espiral: dividido en cuatro capítulos según un criterio predominantemente temático, cada uno supera en extensión al siguiente a medida que avanza la lectura, y de ese modo se asegura poder volver sobre sus materiales de estudio con un enfoque más completo y renovado cada vez. No hay repetición sin vuelta de rosca en *Manzi va al cine*.

Párrafos aparte merece el cuarto y último capítulo. Pero no tanto por su mayor volumen de páginas como por la indagación política que supone el tema elegido, la inscripción de lo nacional y lo popular en el cine escrito por Manzi, lo que le da un mayor sesgo ensayístico a la investigación. Aquí Ansolabehere hace gala una vez más de su refinada destreza para confrontar documentos y materiales heterogéneos, y en esa operación de montaje hacerles decir aquello que de manera aislada, como meros enunciados sin contexto, callarían. Esto implica en principio el cotejo de algunos

textos programáticos de Manzi (de política cinematográfica y de política *stricto sensu*) con los argumentos de sus propias películas, que en el ejemplo que mencionamos daría como resultado una flagrante contradicción, un choque de intereses, entre lo que Manzi proclama en un prólogo como tarea para el artista (“amar todo lo que nace del pueblo”, frente a lo “antipopular”, que viene de “lo culto” y de “lo ajeno”, 141), y su deliberada apuesta por la alta cultura en *Donde mueren las palabras*. Estrenado el mismo año, el film pareciera echar por tierra no sólo esa proclama populista sino, sobre todo, el largo esfuerzo que Manzi había hecho por llevar sus ideas de fundar un cine nacional a su propia práctica fílmica, como había quedado visto en éxitos como *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945), *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942) y *Su mejor alumno* (Lucas Demare, 1944). Pero las contradicciones se vuelven paradojas, y, como se sabe, las paradojas son solo contradicciones en apariencia. Lo más fructífero del análisis de Ansolabehere nace de su inconformismo por resolver las cosas fácilmente. En principio, porque, como él mismo dice, el “giro ‘culto’ –y de esto la industria cultural ha dado sobradas muestras a lo largo del siglo XX– no implica de ningún modo un intento de rehuir del mercado de la industria cinematográfica ni de darle la espalda al paladar del gran público” (142), lo que abre toda una controversia con aquella idea anquilosada de que lo popular se expresa, y por tanto se debe buscar, en una supuesta identidad preexistente que uniría los contenidos de la representación con el público. En segundo término, porque es necesario notar que esta paradoja no es individual sino que involucra a la propia sociedad argentina, ya que “en el momento en que el peronismo llega al poder, apoyado por las masas populares, Manzi y Petit se despachan con una historia consagrada a la alta cultura, con lo cual, de algún modo, marcan una tendencia del cine argentino durante el peronismo, cada vez más alejado de argumentos anclados en episodios de la historia nacional” (142). La hipótesis de que el cine de ficción de los primeros gobiernos de Perón estuvo lejos de asumir un sesgo marcadamente nacionalista –y, menos aún, peronista– está presente en autores que Ansolabehere cita en el libro, como Abel Posadas y Clara Kriger. Si bien este no es el lugar para demostrarla, cualquier explicación a este fenómeno debería colocarse en un lugar equidistante de cierto antiperonismo irreflexivo que ve en cada producción cultural

del período un mecanismo de propaganda –sin discernir además entre el ámbito de la ficción y el del documental, que sí fue deliberadamente intervenido por la Subsecretaría de Prensa y Difusión a cargo de Apold–, y de cierto peronismo automático que reivindica la promoción estatal de películas bajo la ilusión del “cuanto más mejor”, sin solicitar una intervención efectiva en el circuito privado de la exhibición y la venta. En tercer y último lugar, porque es el propio film el que intenta una respuesta al problema al plantear la “relación entre alta cultura y cultura popular, en primer lugar, como dos instancias que no son incompatibles, sino complementarias” (144), cuestión que Ansolabehere desarrolla en detalle a partir del análisis de las consecuentes estrategias formales de la película, que volverán a darse de manera incluso más enfática en *Nunca te diré adiós* (Lucas Demare, 1947), basada en la poesía de Gabriela Mistral, con la que Manzi y Petit de Murat se despedirán para siempre del mutuo trabajo en colaboración.

Similar operación crítica y metodológica se puede observar en los análisis de las películas que retratan las figuras de Sarmiento y de Rosas. Una vez más, se trata de evitar paralelismos mecánicos. El lugar común indica que el favoritismo de Manzi por el primero, en desmedro del segundo, significa una contradicción de sus principios políticos básicos, pero un examen más detenido de las narraciones fílmicas muestra en cambio que hay un contexto político lo suficientemente poroso como para interferir esas manifestaciones particulares y modularlas de manera específica en cada caso, esto es, en cada película, y en cada fragmento de película –,son ejemplares, en este punto, los análisis de films como *Huella* (Luis Moglia Barth 1940), *Fortín Alto* (Luis Moglia Barth 1941), *La guerra gaucha* y *Su mejor alumno*–. Igualmente revelador es lo que resulta del cruce de estas semblanzas de próceres con un determinado corpus de documentos extra-cinematográficos. Por un lado, la operación permite observar los alineamientos ideológicos que las películas mantienen, por acción u omisión, con la organización política a la que pertenece Manzi –FORJA–, pero también obliga a realizar una serie de reparos a la hora de establecer la fisonomía última de dos grandes personalidades de la historia que están siendo objeto de un proceso dinámico de revisión, transversal al campo político de

entonces (por ejemplo, Sarmiento en esa época es rescatado tanto por uriburistas como por irigoyenistas y alvearistas, y algo parecido empezará a ocurrir con la figura de Rosas dentro del campo “nacional y popular”). Esto último tal vez pueda comprenderse mejor con la aparición de un elemento dinamizador de ese revisionismo como lo es Juan Domingo Perón, una especie de síntesis virtuosa de los procesos históricos previos. Si Manzi le confiere un lugar central en la etapa final de su vida, que incluso lo lleva a abandonar el radicalismo en pos de hacerse lisa y llanamente *peronista*, es porque allí ve la consumación de un proyecto que estaba *in nuce* en el lenguaje político que él mismo había empezado a madurar unos años antes, y que se encuentra materializado en su cine, pero no de la manera más obvia. Como propone Ansolabehere:

Pero quizá haya que considerar de otro modo la relación del cine de Manzi con la política, no solo teniendo en cuenta lo que pudo ser y no fue o las posibles alusiones en sus películas a diversas situaciones conectadas con la política de su tiempo, sino especialmente el vínculo entre el lenguaje y las narrativas característicos del cine argentino y esa forma novedosa de entender la política y su lengua(je) que Perón vino a encarnar como nadie (...), similar al que ya había sido construido y difundido por la cultura de masas de las décadas del veinte y del treinta.

En este sentido puede decirse que la película más peronista de Manzi no es ni *El último payador*, ni *Pampa bárbara*, ni *La guerra gaucha*, sino *Todo un hombre*, incluso teniendo en cuenta el dato fundamental de que fue filmada y estrenada en 1943, cuando la figura de Perón recién asomaba públicamente a la escena política nacional, cuando Eva Perón solo era Evita Duarte y cuando todavía nadie podía prever que un par de años después el pueblo trabajador saldría masivamente a las calles a reclamar la libertad de su nuevo líder (158).

Se trata de una de las últimas hipótesis del autor, quien abandona aquí cierta distancia con el objeto de estudio para sacar a la superficie, a partir de las preguntas por la subjetividad ideológica del retratado, la suya propia. En otros pasajes del libro ese acercamiento se da más con las orejas que con los ojos, en calidad de oyente musical (no un oyente cualquiera, porque Ansolabehere es músico), como cuando examina las tendencias estilísticas de Manzi y “su contribución decisiva en el desarrollo de la milonga” (53), o como cuando, hacia la parte final del libro, sobreimprime el título del

epílogo (y el tono de su escritura) con uno de los “tangos más memorables de Troilo” (172), dedicado a Manzi a pocas horas de ser velado: “Responso”.

Por estas y otras razones, *Manzi va al cine* admite ser leído no como una simple antología de las peripecias de Manzi en el cine sino como un libro “sobre Manzi”, a secas. El cine en este sentido no constituye un mero recorte particular, una especie de ángulo de visión que podría ser reemplazado sin más por otro (el de la literatura, la música, la historia o la política). El cine en Manzi es mucho más que eso. Es un punto de partida inestimable. Una plataforma múltiple de creación. También es la tecnología que vehiculiza como ninguna un lenguaje posible para las masas. Campo popular y medios de comunicación. Política y arte. El peronismo prefigurado en un guión de Manzi. ¿No son motivos suficientes como para considerar a *Manzi va al cine* como el más acertado de los libros consagrados a Manzi hasta el presente?

---

**Fecha de recepción:** 16 de noviembre de 2019

**Fecha de aceptación:** 2 de diciembre de 2019

**Para citar esta reseña:**

JELICIÉ, Emiliano. “Sobre Ansolabehere, Pablo. *Homero Manzi va al cine*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 352-358. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/238>> [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. Se desempeña como docente en la Universidad del Cine (FUC) y en la Universidad Nacional de las Artes, donde también cursa sus estudios de doctorado. Ha publicado *Borges va al cine* (Libraria, 2009), en coautoría con Gonzalo Aguilar, y *La cámara opaca* (2016, El cuenco de plata). En el ámbito de la realización fílmica, ha codirigido junto a Pablo Klappenbach el largometraje documental *Ante la ley. El relato prohibido de Carlos Correas* (2012). 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). E-mail: [emilianojelicie@hotmail.com](mailto:emilianojelicie@hotmail.com).

**Sobre Fossati, Giovanna. *Del grano al pixel. Cine y archivos en transición.***  
**Traducción al español coordinada por**  
**Lorena Bordigoni y Ana Gloria Diez**

Buenos Aires: ASAECA / Imago Mundi,  
2019, 448 pp., ISBN: 9789507933332.

Julietta Keldjian Etchessarry \*

**Hacia una teoría de la práctica de archivo**

**L**os archivos y sus procedimientos. La academia y sus pensamientos. Los ecos de la transformación del cine fotoquímico al digital aún nos interpelan y reclaman decisiones, colaboraciones y diálogo. En este contexto, Giovanna Fossati entiende que una teoría de la práctica del archivo es necesaria para no caer en posturas deterministas –ya que no sabemos dónde y cómo acabará la transición, si es que acabará alguna vez– y poder incidir en la dirección que esos cambios deberían tomar.

Basado en la experiencia de la autora como archivera y curadora del *EYE Filmmuseum*, la génesis del libro se remonta a las primeras sensaciones probadas en sus años de estudiante en la Universidad de Bologna, durante el festival *Cinema Ritrovato* de 1995, ante la revolucionaria muestra “*Bits & pieces*”<sup>1</sup>. El tratamiento original que el entonces



---

<sup>1</sup> Se trata de una colección especial conformada a partir de fragmentos de película no identificados y descartes, reunidos en la colección del Museo del Cine de Holanda (actualmente EYE Filmmuseum) desde la década de los ochenta. El criterio curatorial se apoya en la concepción de que estos fragmentos de película, que no pueden atribuirse a un autor o encajar en una corriente estética determinada, poseen cierto tipo de belleza que merece ser preservada, marcando así una discrepancia entre la teoría de la historia del cine y la práctica tradicional de los archivos fílmicos. Entre los nombres asociados a la colección se encuentran el especialista en cine silente Elif Rongen-Kaynakçi y el curador Mark-Paul Meyer. OLESEN, Christian. “Found footage photogénie: An interview with Elif Rongen-Kaynakçi and Mark-Paul Meyer”, *Necsus*, n. 5, 2013. Disponible en: [https://necsus-ejms.org/found-footage-photogenie-an-interview-with-elif-rogen-kaynakci-and-mark-paul-meyer/#\\_edn1](https://necsus-ejms.org/found-footage-photogenie-an-interview-with-elif-rogen-kaynakci-and-mark-paul-meyer/#_edn1). [Acceso: 20 de noviembre de 2019].

museo del cine holandés daba al cine de los primeros tiempos, el esfuerzo por revivir y restaurar el color olvidado de aquellas piezas acompañadas por música experimental, fueron una bocanada de aire fresco. La revolución digital estaba apenas comenzando cuando Fossati desembarcó en el museo holandés atraída por la forma de exhibir las colecciones de archivo. Cuando el “giro digital” se estaba completando, entre 2007 y 2009, emprendió su investigación doctoral en la Universidad de Utrecht, antecedente directo del libro publicado en 2009 con el título *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film Transition*.

Este libro no es un manual de buenas prácticas o un estado del arte, es un marco para pensar, un conjunto de herramientas teórico-metodológicas para observar y participar de las profundas transformaciones que el cine y los archivos experimentan a partir de la digitalización de sus procesos.

La restauración de películas aparece como el aspecto más desafiante y central del trabajo del archivo, donde la práctica y la reflexión teórica se unen. En la restauración la coexistencia de prácticas digitales y analógicas devuelve la atención hacia la materialidad fílmica, tanto analógica como digital, y desafía la concepción del cine como dispositivo exclusivamente conceptual.

Para proponer una teoría de la práctica del archivo, Fossati presenta un modelo analítico basado en cuatro marcos conceptuales: cine como original, cine como arte, cine como dispositivo y cine como innovación tecnológica.

El estudio del cine como original conlleva la pregunta ontológica fundamental de los discursos teóricos sobre cine. Identifica, por un lado, el paradigma indicial de la reproducción fotográfica, que relaciona con el modelo realista y, por otro, la aproximación que reconoce al movimiento y su efecto ilusorio en la mente como la esencia de la naturaleza cinematográfica. De modo similar, el discurso dentro del campo de los archivos habita en la tensión entre lo cinematográfico como artefacto

material y como artefacto conceptual.<sup>2</sup> El punto de intersección entre el realismo, el artefacto material, la mente/cine y el artefacto conceptual, es el territorio desde el que la autora propone una teoría sobre la práctica de los archivos.

La transición se aborda desde la perspectiva de la realización cinematográfica, en la primera parte, y desde la práctica de los archivos, en la segunda. El desafío consiste en pensar la transición desde su interior, es decir, mientras los efectos de los cambios aún están por verse. De este modo aboga por “una mentalidad que reconozca una teoría de la práctica de los archivos cinematográficos basada en la idea del cine como algo inherentemente transicional, y no en la idea del cine como algo que debe transicionar hacia lo digital”.<sup>3</sup> El marco teórico de esta reflexión se deriva del estudio de los nuevos medios que, al aplicarlos a la práctica de los archivos, proporcionan nuevos modos de observar la transición tecnológica hacia lo digital. Los conceptos a partir de los que funda el análisis son: convergencia/divergencia,<sup>4</sup> remediación<sup>5</sup> y simulación.<sup>6</sup>

A partir de la metodología de estudios de caso, la autora se apoya en el análisis de cinco restauraciones para elaborar la teoría de la práctica de los archivos. Los factores que se analizan en cada caso son tres: el criterio del archivo que lideró la restauración, la influencia del laboratorio que la realizó y la tecnología disponible. Como resultado, Fossati reconoce una aproximación teórica coherente detrás de las decisiones a partir de la práctica, en un proceso de producción de conocimiento cercano a la teoría fundada.

---

<sup>2</sup> FOSSATI, Giovanna. *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009, p. 328.

<sup>3</sup> FOSSATI, Giovanna. *Del grano al píxel. Cine y archivos en transición*. Traducción al español coordinada por de Lorena Bordigoni y Ana Gloria Diez. Buenos Aires: ASAECA e Imago Mundi, 2019, p. 331.

<sup>4</sup> THORBURN, David y Henry Jenkins (eds.). *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*. Cambridge: MIT Press, 2003

<sup>5</sup> BOLTER, Jay David y Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 1999.

<sup>6</sup> MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2005 y RODOWICK, David N. *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

El libro se concentra en los procesos de cambio que en el cine se produjeron entre 1997 y 2007. La primera edición es de 2009, pero en 2011 se le realizaron ajustes menores y pasó a estar disponible como una publicación de acceso abierto. En el 2018, la autora se plantea la necesidad de revisar las propuestas a la luz de la dirección que efectivamente tomaron los cambios tecnológicos en el cine y así surge una versión con actualizaciones extensas, tanto en el campo de las prácticas de archivo como en las renovaciones del discurso teórico.

### **La traducción como plataforma crítica**

En el año 2019, las investigadoras Lorena Bordigoni y Gloria Ana Diez se proponen editar la versión en español. Este proceso acarrea todas las dificultades propias de una traducción crítica, con sus particularidades regionales y jergas profesionales tan estrechamente ligadas a los términos provenientes del inglés, lengua franca de la industria audiovisual. Pero fundamentalmente, como en toda traducción, abre la puerta a nuevas preguntas que dejan en evidencia modos de pensar y hacer particulares; aproximaciones al objeto de estudio desde coordenadas históricas y geográficas, culturalmente determinadas. Como casi siempre, los problemas de la escritura son, en su origen, problemas del pensamiento. Así, la problemática principal es la ambigüedad que comporta el término *film*. La discusión no es menor. Señalan las editoras que el término refiere tanto a objetos conceptuales como materiales, es decir, las películas, como al fenómeno cultural, social y económico entendido como cine. Film como película cinematográfica, *film* como obra, *film* como fenómeno. Estas discusiones son explicitadas por las editoras de la versión en español, y enriquecen de esta forma el proyecto original con una nueva capa de sentido: las distintas acepciones del término son reflejo de la naturaleza ambigua e inestable del concepto, que la autora sostiene al utilizar el término *film* frente al equivalente en inglés *cinema*.

A partir de la globalización del conocimiento y de la ampliación de la cobertura de la enseñanza universitaria, el inglés ha entrado en todas las bibliografías y currículos. Los *film studies / estudios del cine* –la traducción del nombre de la disciplina participa de

los problemas ya mencionados enfrentados por las editoras de la versión en español— cuentan cada vez con más y mejor bibliografía, y los investigadores hispanoparlantes producen y publican en inglés. Pero como se ha visto, el idioma conlleva modos de pensamiento y de producción de conocimiento que son transplantados y naturalizados, hasta establecerse como formas preeminentes de afrontar las problemáticas estudiadas. El enfoque de este libro presenta una perspectiva completamente diferente al abogar por una teoría de la práctica. ¿Cómo nos enfrentamos pues ante una teoría de una práctica ajena? Ciertamente este libro nos interpela desde fuera, nos invita a repensar las prácticas de nuestros archivos para enriquecer el discurso teórico basado en una visión que integre archivos comunitarios y las más variadas prácticas y políticas del cine de la región: el rol de la oralidad en la transmisión-adaptación de saberes técnicos, la resignificación y apropiación, las relaciones intermediales, en suma, una mirada desde la fructífera inestabilidad periférica. Así lo ha mencionado la autora en el prólogo del libro cuando señala como una limitación de este trabajo no haber podido considerar perspectivas y abordajes no-occidentales. Otras deudas son reconocidas por la autora: un enfoque limitado en cuanto a la problemática del sonido y una perspectiva acotada en cuanto a la noción del patrimonio cinematográfico que no atiende a las colecciones efímeras, como las películas domésticas, industriales, la publicidad y las colecciones especiales de aparatos, foto fija, *posters* o archivos de las compañías productoras.

### **Preguntas desde una lectura geográficamente situada**

Con el concepto de transición como centro, este libro ofrece un aparato analítico, teórico y metodológico adaptable a formas cinematográficas variadas, cambiantes y heterodoxas. En el contexto de mi trabajo en el colectivo de preservación no formal Cine Casero, que se dedica al cine doméstico y amateur en Uruguay, y que se ocupa principalmente de un cine que ha quedado fuera de los archivos, muchas veces enfrentamos la rigidez de los paradigmas clásicos, tanto en el campo de los estudios del cine como en el de los archivos. Aunque la autora mencione en la introducción que no se ha ocupado directamente de las colecciones efímeras, su enfoque teórico ofrece una herramienta dúctil que permite pensar por refracción en este tipo de cine.

Al preguntarse qué es el cine o qué es una película, se está cuestionando los límites del concepto de patrimonio cinematográfico, a partir del cambio cultural y tecnológico que provoca lo digital. Así, la digitalización pone en evidencia el carácter transicional del cine y nos recuerda que el cine es un medio que nunca existió en una sola forma. Esta ampliación de la noción de patrimonio permite que nuevos objetos materiales –analógicos o digitales– ingresen a los archivos y sean considerados por los investigadores del cine.

A partir de su investigación, Fossati remarca la idea de que las decisiones que los archivistas y curadores toman sobre qué preservar, qué y cómo restaurar, qué y cómo exhibir, están apoyadas en sus interpretaciones y conceptualizaciones de la naturaleza del cine y en diferentes formas de abordar las prácticas archivísticas. Ello tiene consecuencias notorias en la producción académica. Al reconstruir el itinerario de la relación entre el archivo y la academia, la autora reconoce el congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos en Brighton (1978) como un hito que provocó, por un lado, que los archivos abrieran sus colecciones, y por el otro, que los académicos redescubrieran el cine de los primeros tiempos a través de nuevas miradas. Fruto de ese primer encuentro es la generación de académicos enamorados del patrimonio cinematográfico que impulsaron la renovación de los estudios del cine en la década de los noventa.

En este momento de transición de cine analógico al digital, surge la pregunta sobre cuál es nuestro Brighton ahora. ¿Qué nos puede ayudar a repensar o a revivir esta relación entre la academia y los archivistas? En el contexto de precariedad e inestabilidad en la que se encuentran los archivos latinoamericanos, la renovación parece venir desde la producción audiovisual, y en particular la documental realizada a partir de imágenes de archivo. La digitalización influye en la percepción del pasado cinematográfico e interviene fuertemente en la valoración contemporánea; valoración entendida como análisis crítico de los valores estéticos y técnicos del film.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> CUARTEROLO, Andrea. “El archivo en la época de su reproductibilidad técnica. Recursos digitales para el estudio del cine silente latinoamericano”, *Vivomatografías Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 416-447.

De este modo, las películas películas-archivo<sup>8</sup> están forzando el reencuentro entre archivistas y académicos, al ampliar los límites del patrimonio cinematográfico.

Ante la escasez de recursos y la ausencia de políticas públicas que regulen y estimulen la digitalización, la demanda de los proyectos cinematográficos y televisivos se ha convertido en el agente de una nueva apertura de los archivos. Este gesto de acercamiento y promoción del patrimonio audiovisual a partir de la producción devuelve a los archivos la pregunta sobre cómo están adaptando sus procesos y herramientas teóricas y metodológicas para preservar esas películas o programas de compilación realizados a partir de colecciones privadas o públicas. Una vez que una película realizada en base a material doméstico, encontrado, huérfano o apropiado entra en un archivo ¿cuál es el tratamiento que recibe? ¿Cómo se trabaja con las colecciones de procedencia que dieron lugar a esa nueva obra?

Los archivos se han desarrollado, como se describe en el libro, a través de la problematización de la noción de film-obra y film-dispositivo, es decir, de una idea particular sobre lo que es el cine, el objeto de su custodia. La producción contemporánea latinoamericana está reclamando la ampliación de esa noción de obra y le devuelve a la teoría la pregunta ontológica de qué es el cine y cómo se adaptan las prácticas de nuestros archivos a esa nueva conceptualización. En este libro se ofrecen pistas para pensar posibles respuestas.

### Referencias bibliográficas:

BOLTER, Jay David y Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 1999.

CUARTEROLO, Andrea. “El archivo en la época de su reproductibilidad técnica. Recursos digitales para el estudio del cine silente latinoamericano”, *Vivomatografías Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 416-447.

---

<sup>8</sup> TADEO FUICA, Beatriz. “The appropriation and construction of the film archive in Uruguay”, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, vol 13, n. 1, 2015, pp. 37-50

Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/143>  
[Acceso: 20 de noviembre de 2019].

FOSSATI, Giovanna. *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

\_\_\_\_\_. *Del grano al píxel. Cine y archivos en transición*. Traducción al español coordinada por de Lorena Bordigoni y Ana Gloria Diez. Buenos Aires: ASAECA/ Imago Mundi, 2019.

MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2005.

OLESEN, Christian. “Found footage photogénie: An interview with Elif Rongen-Kaynakçi and Mark-Paul Meyer”, *Necsus*, n. 5, 2013. Disponible en: [https://necsus-ejms.org/found-footage-photogenie-an-interview-with-elif-rongen-kaynakci-and-mark-paul-meyer/#\\_edn1](https://necsus-ejms.org/found-footage-photogenie-an-interview-with-elif-rongen-kaynakci-and-mark-paul-meyer/#_edn1). [Acceso: 20 de noviembre de 2019].

RODOWICK, David N. *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

TADEO FUICA, Beatriz. “The appropriation and construction of the film archive in Uruguay”, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, vol 13, n. 1, 2015, pp. 37–50

THORBURN, David y Henry Jenkins (eds.). *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*. Cambridge: MIT Press, 2003.

---

**Fecha de recepción:** 20 de noviembre de 2019

**Fecha de aceptación:** 11 de diciembre de 2019

**Para citar esta reseña:**

KELDJIAN ETCHESARRY, Julieta. “Sobre Fossati, Giovanna. *Del grano al píxel*. Traducción al español coordinada por Lorena Bordigoni y Ana Gloria Diez”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 359-366. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/264>> [Acceso dd.mm.aaaa]

---

\* **Julieta Keldjian Etchessarry** es profesora de alta dedicación del Departamento de Comunicación e investigadora del Archivo Audiovisual Dina Pintos de la Universidad Católica del Uruguay (UCU). Su formación es en Comunicación (MA en Comunicación y Cultura - UCU) y realiza el doctorado en el mismo campo disciplinar, en la Universidad de Navarra, sobre el cine no profesional en Uruguay. Se ha especializado en preservación audiovisual en la Filmoteca Española y el Laboratorio la Camera Ottica (Università degli Studi di Udine, Italia). Ha coordinado proyectos de digitalización patrimonial nacionales e internacionales. Es integrante del Grupo de Estudios Audiovisuales/GEStA y co-fundadora del colectivo de preservación no-formal Cine Casero (Uruguay). E-mail: [jukeldji@ucu.edu.uy](mailto:jukeldji@ucu.edu.uy)

**Sobre Cappa, Carolina (ed.).  
*Nitrato argentino. Una historia  
del cine de los primeros tiempos***

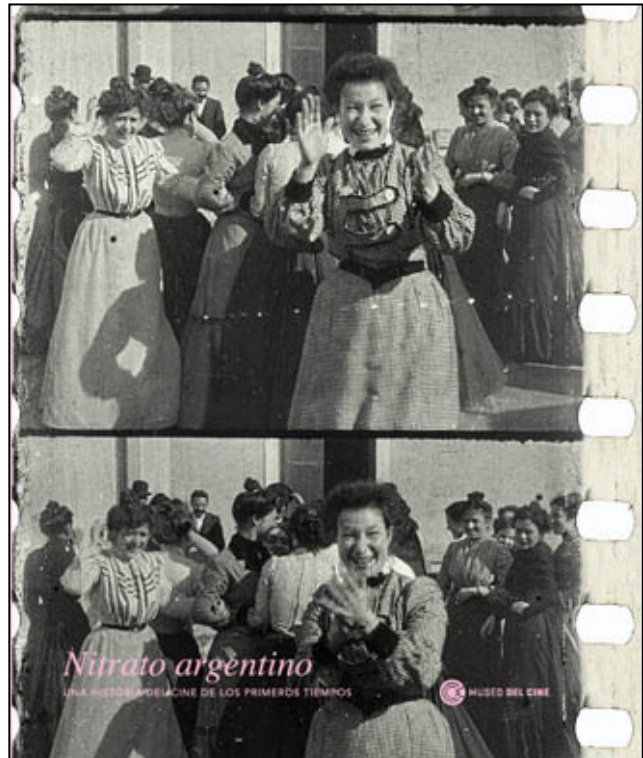
Buenos Aires. Museo del Cine,  
2019, pp. 240, ISBN 978-987-86-  
1922-4

Eduardo A. Russo \*

**E**l cine temprano realizado en la Argentina, aún siendo un territorio en alto grado incógnito, asoma con excepcional vitalidad en este volumen

organizado por Carolina Cappa, al frente de un equipo de archivistas-investigadores que durante los últimos años ha estudiado en el Museo del Cine de Buenos Aires sus fondos fílmicos de cine silente. Como lo destaca en el prólogo la directora del Museo, Paula Félix-Didier, el proyecto *Nitrato Argentino* persiguió un objetivo de varias dimensiones. Por una parte determinó la realización de un catálogo exhaustivo e informado de los films alojados en la institución, con datos precisos sobre materiales, estado de conservación y contenidos. Por otra, esa catalogación buscó elaborar una cartografía en curso sobre la producción y circulación cinematográfica en el primer tramo del siglo XX. Todo ello estuvo ligado con la misión de dar a conocer los materiales recuperados y organizados, respondiendo a una verdadera política de archivos. Mediante una aproximación interdisciplinaria, que reunió la práctica archivística, la historia cinematográfica, la teoría del cine y análisis de los films, se dio forma a una iniciativa convergente, de la cual este volumen es una muestra cabal pero que no se agota en la edición papel, sino que se complementa con tareas curatoriales y se prolonga por medios digitales.

Carolina Cappa ha rescatado, como dato crucial para este proyecto, cierta evidencia que había sido agudamente detectada por Roman Jakobson en el único texto teórico



que dedicó exclusivamente al cine.<sup>1</sup> Ese breve escrito fue publicado en Praga hacia 1933, en plena polémica por los efectos de la transición al sonoro y en respuesta a los planteos terminales de investigadores como Rudolf Arnheim, que advertían con el final del silente el ocaso definitivo del cine como forma artística. En el artículo, titulado a modo de interrogación como “¿Decadencia del cine?”, Jakobson planteaba: “No queda excluído que, pronto, la búsqueda de los vestigios cinematográficos de hoy sea tarea digna de un arqueólogo: los diez primeros años del cine se han convertido ya en la «época de los fragmentos» y, por ejemplo, de los films franceses anteriores a 1907, según los especialistas, no queda nada, aparte de las primeras producciones de Lumière”.<sup>2</sup> No obstante estar lejos del pesimismo jakobsoniano ante las ausencias patentes en los inicios del cine, *Nitrato argentino* acepta el desafío de la excavación arqueológica en aquellos estratos tempranos: es el resultado de una formidable incursión a esta era de los fragmentos, y presenta los hallazgos de la investigación y restauración de los films alojados en la colección del Museo del Cine, mayormente los que alguna vez pertenecieron al crítico, productor, realizador y coleccionista Manuel Peña Rodríguez. El catálogo compuesto por 107 registros cinematográficos seleccionados por su significación, en los que sólo hay cuatro largometrajes íntegros y una larga lista de segmentos parciales de distintos films, algunos no identificados, es examinado en el libro mediante una estrategia en la que intervienen los estudios de tecnología y materiales, la archivística, la historia, la arqueología del medio, la teoría y el análisis cinematográfico.

La organizadora de *Nitrato argentino* presenta, a lo largo del libro, varios textos de su autoría en los que da cuenta de la múltiple indagación que persiguió el proyecto. Por un lado está la minuciosa atención a los aspectos materiales de los archivos, un factor

---

<sup>1</sup> JAKOBSON, Roman. “¿Decadencia del cine?”. En: Urrutia, Jorge y Pau Esteve. *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia: F. Torres, 1976, pp. 171-186

<sup>2</sup> Resulta especialmente sintomático que en un artículo que comienza celebrando el ascenso y afirma la consolidación de una nueva forma artística, Jakobson posea dramática conciencia de la pérdida en torno al cine los primeros tiempos: aún antes del establecimiento de las primeras historias integrales del cine, la incertidumbre sobre esa década inicial ya se extendía como una niebla espesa y ominosa, donde sólo refulgía la organizada luz de los Lumière, cuidadosos guardianes empresariales de su catálogo y sus archivos.

a menudo reducido al cuidado y la descripción de su estado físico, pero que involucra un ángulo de complejos interrogantes sobre la forma y la materia del cine. Además anima a la autora el intento por reconstruir una experiencia distante, cuya riqueza asoma en esos fragmentos, que incluía prácticas cinematográficas muy diversas en un marco que con vocabulario contemporáneo designaríamos como eminentemente performativo. Por otra parte, Cappa indaga en algunos aspectos de sorprendente refinamiento en aquellos films como sus manifestaciones cromáticas (en un artículo escrito junto a Florencia Giacomini), que obligan a rechazar cualquier remanente adjudicación de primitivismo al cine de las primeras décadas. Por el contrario, lo que surge en la supervivencia de esos trozos de film es un tejido de continuidades y revoluciones, de relaciones entre lo fotográfico, lo cinematográfico y lo pictórico, de emprendimientos tensados entre el artesanado y una utopía tecno-industrial a pequeña escala, todo en el marco de esas pasiones ardientes que animaban a los pioneros y que misteriosamente, como ha destacado Paolo Cherchi-Usai<sup>3</sup>, suelen habitar de manera equivalente a los investigadores del cine de los comienzos. Esa pasión que corre a la par del trabajo múltiple realizado por los investigadores-archivistas, cuya tarea práctica y manual acompaña al esfuerzo intelectual, instalando las operaciones sobre materiales concretos y la abstracción conceptual como requerimientos complementarios, habita cada artículo del libro. Sebastián Yablón expone nítidamente qué tipo de historia puede establecerse a partir del trabajo archivístico y qué consecuencias provoca esa articulación entre arqueología, teoría e historiografía que no cesa de hacerse más compleja en las últimas décadas, a cada descubrimiento. Andrés Levinson, a su vez, expone el entretejido de presencias y ausencias que es convocado al asomarse a los vestigios del cine de ese período, en una incursión que dialoga con el imprescindible libro que hace un par de años Lucio Mafud<sup>4</sup> dedicó al estudio del cine argentino del período 1914-1923 a través de sus rastros en la prensa gráfica. Al trazar algunas coordenadas de aquellas experiencias y discursos, se hace patente cómo ciertas categorías como las del espectador, que

---

<sup>3</sup> CHERCHI USAI, Paolo. *Burning Passions. An introduction to the Study of Silent Cinema*. London: BFI, 1994.

<sup>4</sup> MAFUD, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Teseo/Biblioteca Nacional, 2017.

solemos pensar como estables y altamente perfiladas han sido –y siguen siendo– sujetas a mutaciones permanentes, como lo han detectado investigadores como Miriam Hansen o André Gaudreault.<sup>5</sup> En *Nitrato argentino* se percibe un medio en bulliciosa y gozosa transformación, cuyo estudio es altamente provechoso en contextos como el actual, sometidos a intensos torbellinos que, según queda demostrado por proyectos como éste, lejos están de ser signos sólo de nuestra contemporaneidad. O dicho de otro modo, permite ver en aquellas transformaciones distantes ciertos procesos que resuenan en nuestras mutaciones contemporáneas.

El título del volumen advierte: se trata de *una* historia del cine argentino de los primeros tiempos. No historias en plural, con ese énfasis en la “s” que postulaba Godard en su monumental ensayo cinematográfico, sino una historia en construcción, una entre otras posibles, estén ellas en curso o por delinearse a partir otras incursiones a las que se invita desde el mismo libro. Y también es testimonio de una tarea archivística en transición, como lo ha percibido sagazmente Giovanna Fossati,<sup>6</sup> que deja expandir nuevos roles en el trabajo de archivos, donde la estética, la historia o la teoría del cine se articulan con nuevos perfiles curatoriales y cinematecarios, abiertos a las posibilidades crecientes de las tecnologías audiovisuales y de información.

Acertadamente, Sebastián Yablón designa la historia indagada en el proyecto como “inestable”. Una inestabilidad que parece remedar a aquel comportamiento inquietante de los archivos de celuloide, a fin de cuentas materia orgánica, con su inevitable propensión al deterioro y la desaparición a lo largo del tiempo. Un caso sintomático, el de la reducción de la colección Peña Rodríguez desde su condición original de nitrato hacia su conversión en copias de seguridad en 16mm, originada

---

<sup>5</sup> Véase HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1991 y GAUDREAU, André. “The Cinema Spectator: a rapidly-mutating species viewing a medium that is losing its bearings”. En: AA.VV. *At the Borders of (film) History: Temporality, Archeology, Theories*. XXI Convegno Internazionale di Studi sul Cinema-XXI International Film Studies Conference, Udine, 2014, pp. 191-197.

<sup>6</sup> FOSSATI, Giovanna. *Del grano al pixel. Cine y archivos en transición*. Buenos Aires: ASAECA/Imago Mundi, 2019.

más por la aprensión que provocaba el fantasma del incendio siempre anunciado que por las exigencias de ahorro de espacio en los estantes, es examinado con detalles por Leandro Varela. El conjunto de textos que integran *Nitrato argentino* compone, a la manera de un mosaico y creando sus propios fragmentos textuales, analíticos, un diálogo con aquellos films conservados en el Museo. Una historia posible que conserva zonas de oscuridad, pero que nítidamente esboza algunos lineamientos, invitando a proseguir el armado de ese viejo rompecabezas, de cuyas piezas dispersas se han extraído y exponen en sus páginas esplendorosos fotogramas. La lujosa edición del libro instala a las imágenes no en el rango de material ilustrativo, sino como un modo fundamental de acceso que, mediante la fotografía que revela la calidad de las restauraciones realizadas, convoca a gozar y a la vez leer esas imágenes. Una sección central del libro, titulada “Motivos visuales”, dispone sólo mediante fotos una suerte de base de datos iconográficos de ciertas recurrencias temáticas y formales en el material estudiado, que resulta altamente sugerente para el lector inquisitivo. *Nitrato argentino* deja advertir una producción pionera que por cierto sería forzado inscribir dentro de las tradiciones del cine experimental, pero que no obstante se percibe sorprendentemente abierta a una constante experimentación formal y tecnológica, por un lado, y a su inscripción en una forma de producción dentro del campo del artesanado, o al menos de la pequeña industria, por el otro. Eso determinó que los films recuperados y analizados en el libro manifiesten su originalidad dentro de un período extenso, que abarca íntegro el período del cine silente y llega a inicios del sonoro, comprendiendo formas alternativas, curiosamente extrañas a los formatos y géneros actuales, pero que en su tiempo ensayaban experiencias reconocidas por sus practicantes, fueran los “cinematografistas” o los espectadores en tránsito hacia una experiencia unificada. Aún no se trataba de un público masivo, pero sí de sujetos movidos por la imagen en movimiento, atravesados por una experiencia que conjugaba modernidad, asombro y fruición.

En el tramo final, un útil glosario elaborado por Carolina Cappa y Julieta Sepich cumple logradamente con una doble misión: por una parte otorga un sentido nítido y fundamentado a cada elección terminológica adoptada en el curso del proyecto *Nitrato*

*argentino*. Y por otra, da cuenta hasta qué punto, en nuestro ámbito, la tarea requiere tanto la asunción de una condición exploratoria como el necesario establecimiento de códigos comunes en la comunidad de investigadores, para construir un cuerpo de conocimientos compartido, sólido y de necesario crecimiento. La catalogación rigurosa y el análisis en curso no se detienen en la edición física de este libro en papel. Es necesario resaltar que la publicación del volumen fue simultánea al anuncio de la creación del *website Nitrato argentino* ([www.nitratoargentino.org](http://www.nitratoargentino.org)), aún en desarrollo, que aloja una creciente muestra de los films restaurados por el trabajo del equipo investigativo. De ese modo, su lectura puede complementarse con la visión de una cantidad en aumento de los films analizados, que en el momento de la publicación del volumen ya abarca la mitad del acervo recuperado y puesto en valor. Además de ser un objeto de inusual belleza en el actual catálogo de libros de cine editados en la Argentina, el volumen demuestra su decisiva condición de herramienta para que el lector-espectador prosiga la aventura. Por una parte, la publicación testimonia los formidables resultados de una intensa investigación en equipo que, desarrollada en un plazo relativamente breve, ha dado lugar a logros relevantes. Por otra, *Nitrato argentino* se postula no solamente como una referencia ineludible en los estudios sobre cine argentino, sino como un sólido punto de partida para futuros trabajos de los que seguramente será un efectivo disparador.

### Referencias bibliográficas

- CHERCHI USAI, Paolo. *Burning Passions. An introduction to the Study of Silent Cinema*. London: BFI, 1994.
- FOSSATI, Giovanna. *Del grano al pixel. Cine y archivos en transición*. Buenos Aires: ASAECA/Imago Mundi, 2019.
- GAUDREAU, André. "The Cinema Spectator: a rapidly-mutating species viewing a medium that is losing its bearings". En: AA.VV. *At the Borders of (film) History: Temporality, Archeology, Theories*. XXI Convegno Internazionale di Studi sul Cinema-XXI International Film Studies Conference, Udine, 2014, pp. 191-197.

HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

JAKOBSON, Roman. “¿Decadencia del cine?”. En: Urrutia, Jorge y Pau Esteve. *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia: F. Torres, 1976, pp. 171-186.

MAFUD, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Teseo/Biblioteca Nacional, 2017.

---

**Fecha de recepción:** 2 de diciembre de 2019

**Fecha de aceptación:** 15 de diciembre de 2019

**Para citar esta reseña:**

RUSSO, Eduardo. “Sobre Cappa, Carolina (ed.). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 367-373 Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/242>> [Acceso dd.mm.aaaa]

---

\* **Eduardo A. Russo** es investigador, docente y crítico de cine y artes audiovisuales. Dirige el Doctorado en Artes de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Es Profesor de la UNLP, la ENERC y UBA, en Argentina y Profesor visitante de grado y posgrado en Chile, Colombia, Brasil, Uruguay, Cuba y México. Es autor del *Diccionario de Cine* (Paidós, 1998) y *El cine clásico: itinerario, variaciones y replanteos de una idea* (Manantial, 2008) y compilador y autor de *Interrogaciones sobre Hitchcock* (Simurg, 2001), *Cine Ojo: un punto de vista en el territorio de lo real* (2007), *Hacer Cine: Producción Audiovisual en América Latina* (Paidós, 2008), *The Film Edge* (Teseo, 2010). Es compilador con Gerardo Yoel de *Archivos, Memorias y Lecturas. Cine y Artes Audiovisuales en América Latina* (UNGS, en prensa). Dirige la revista académica *Arkadin* (UNLP). Sus actuales proyectos de investigación abordan la articulación entre cine, nuevos medios y arte contemporáneo. E-mail: [eduardo.a.russo@gmail.com](mailto:eduardo.a.russo@gmail.com).

# Convocatoria para el n. 6

El Comité Editorial de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* se complace en anunciar la convocatoria para su sexto número, que será publicado en **diciembre del 2020**. Se aceptarán contribuciones en español, portugués e inglés que aborden algún aspecto del precine y el cine latinoamericano durante su período silente, pudiéndose éstas inscribirse en alguna de las siguientes secciones:

1. Artículos de investigación
2. Traducciones
3. Rescates
4. Entrevistas
5. Reseñas
6. Documentos
7. Dossier

Dichas colaboraciones deberán ser inéditas y no estar siendo evaluadas para ninguna otra publicación. Se deberá seguir las pautas y el procedimiento de envío descrito en la Política Editorial y en las Directrices para autores. Los envíos pueden hacerse durante todo el año con sistema de flujo continuo pero sólo podrán ser considerados para el sexto número aquellos textos que sean enviados antes del **1 de agosto de 2020**. Los que lleguen luego de esa fecha serán tenidos en cuenta para el número siguiente.

La sexta edición de la revista incluirá, además, el tercer dossier temático de nuestra publicación. Aceptaremos propuestas para el próximo dossier hasta el **1 de abril de 2020**. 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 agosto 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 6to número:**

1 de agosto de 2020

## **Fecha límite de envío de propuestas para el dossier temático (6to número):**

1 de abril de 2020

## **Fecha límite de envíos de trabajos del dossier (6to número):**

1 de agosto de 2020