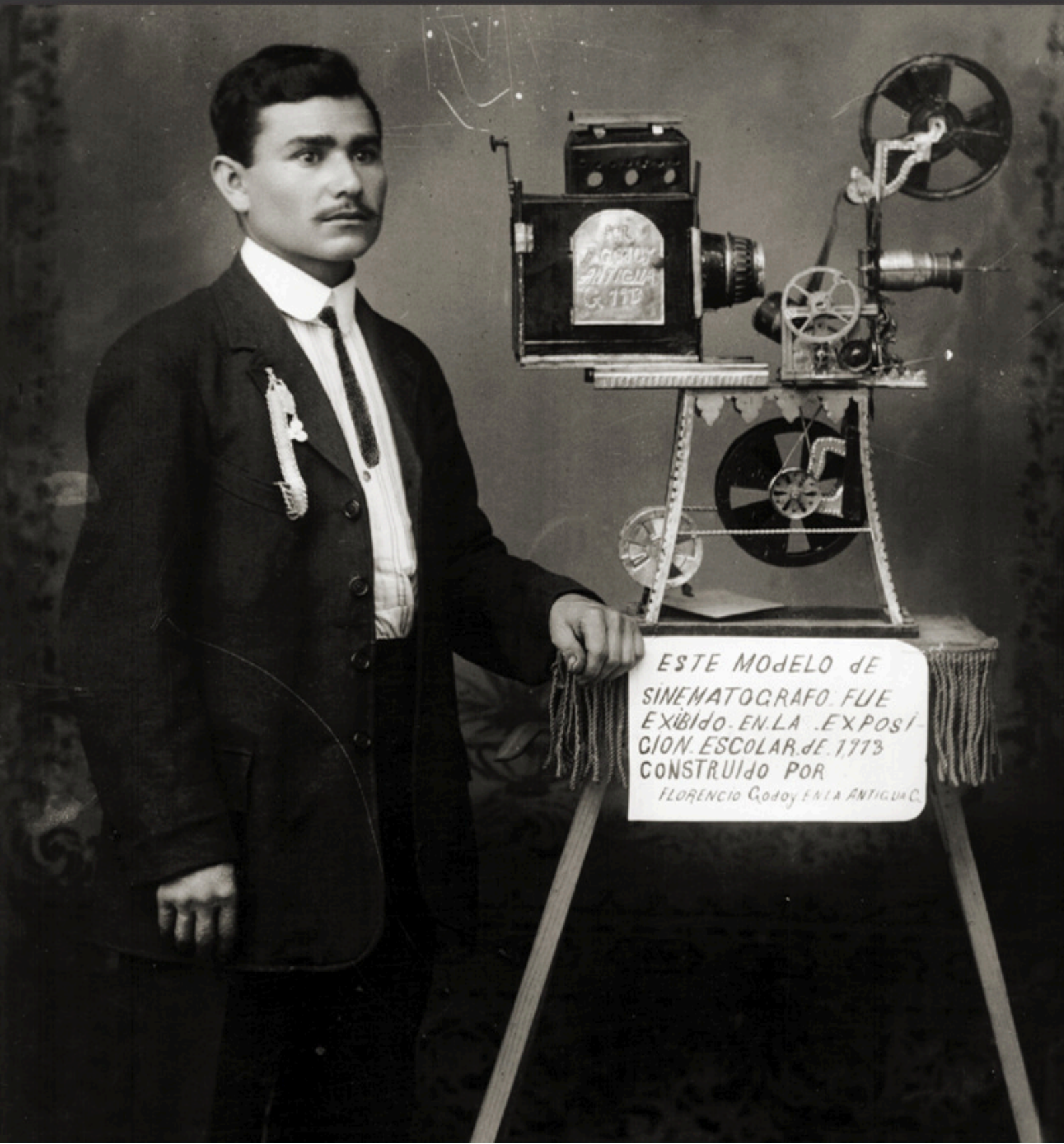


VIVOMAT GRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

Año 9 - N° 9 - Diciembre de 2023 - ISSN 2469-0767



VIVOMAT  GRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

Año 9 – Nro. 9 - Diciembre de 2023

DIRECTORAS

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

COMITÉ DE REDACCIÓN

Ignacio Nicolás Albornoz Fariña
Université Paris VIII Vincennes Saint-Denis
Francisco Álvez Francese
Universidad de la República, Uruguay
Gloria Ana Diez
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Fabrizio Felice
Universidad Federal de São Carlos, Brasil
Virginia Frade Pandolfi
Universidad de la República, Uruguay
Natacha Muriel López Gallucci,
Universidad Estadual de Campinas, Brasil
Maria Constanza Grela Reina
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Rielle Navitsky
Universidad de Georgia, EE.UU.
Juan Sebastián Ospina León,
Universidad de California, Berkeley, EE.UU.
Mónica Villarroel Márquez
Cineteca Nacional de Chile, Chile

COMITÉ CIENTÍFICO

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

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

ENTIDAD EDITORA:

Asociación de Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano (PRECILA)
<https://grupoprecila.wixsite.com/inicio>
grupoprecila@gmail.com

REVISTA INDEZADA EN:



ARK CAICYT DEL N°9:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/urn79n957>

Foto de tapa:

Florencio Godoy, pionero del cine en Guatemala, y su cinematógrafo. Fotografía de Juan José de Jesús Yas (Kohei Yasu)/ Estudio "Fotografía Japonesa", La Antigua Guatemala, Sacatepéquez, ca. 1913. Fuente: Fototeca Guatemala, CIRMA



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

Sumario

EDITORIAL

Andrea Cuarterolo y Georgina Torello 1-6

DOSSIER

- ❖ **Introducción al dossier: El nuevo cine silente latinoamericano y otros experimentos afines** 7-48
Andrea Cuarterolo y Georgina Torello
- ❖ **Evocación y actualidad del cine silente argentino en las instalaciones audiovisuales de Andrés Denegri** 49-78
Ana Laura Lusnich
- ❖ **Ecos del más allá. Reverberaciones del cine silente en el videoclip latinoamericano contemporáneo** 79-117
Anabella Castro Avelleyra y María Constanza Grela Reina
- ❖ **Muñequita porteña y el encuentro con la historia del cine argentino** 119-141
Pablo Ceccarelli
- ❖ **Calambres en el alma. Marginalidad juvenil, primer plano y 'portación de rostro' en la etapa silente de Raúl Perrone** 142-168
Victoria Lencina
- ❖ **Terror experimental argentino. Las huellas del cine de los primeros tiempos en dos cortometrajes contemporáneos** 169-195
Valeria Arévalos

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

- ❖ **Música y sonidos del cine temprano en Chile (1907-1932)** 196-221
Martín Farías
- ❖ **A sala que foi parar na Justiça: o caso do "Cinema Alegre"** 222-250
Felipe Davson Pereira da Silva

RESCATES

- ❖ **El archivo Alfredo Massi y los inicios de cine en El Salvador** 251-271
Olivia Cosentino y Alejandro Kelly-Hopfenblatt

- ❖ ***Amazonas, maior rio do mundo* (Silvino Simões dos Santos Silva, 1918-1920, Brasil). El descubrimiento de una película seminal para el documental brasileño** 272-289
Sávio Luis Stoco, Hosana Celeste Oliveira, Alan Gomes Freitas y Ricardo Agum Ribeiro

TRADUCCIONES

- ❖ **Cine, ciencia, movimiento. Trucos, trucajes o procedimientos para pensar el cine** 290-311
Maria Tortajada. Traducción al español de Ignacio Albornoz Fariña

ENTREVISTAS

- ❖ **Archivo indigente liminal. Entrevista a Jaime Córdova Ortega** 312-329
Carlos Yévenes Guerra

RESEÑAS

- ❖ **Sobre Suárez, Nicolás. *Cómo miramos el siglo XIX. Relato y comunidad en la literatura y el cine argentinos*** 300-337
Julia Kratje
- ❖ **Sobre Miquel, Ángel. *El cine silente en La Laguna*** 338-345
Julieta Keldjián Etchessarry
- ❖ **Sobre Baggio, Eduardo Tulio e Cristiane Wosniak (orgs.). *Cineastas do Paraná. Primeiros tempos*** 346-351
Fabricio Felice

DOCUMENTOS

- ❖ **Programa de mano de Amalia (Argentina, Enrique García Velloso, 1914)** 352-395
Andrés Levinson

IN MEMORIAM

- ❖ **Ana M. López** 396-401
Rielle Navitski
- ❖ **Convocatoria para el nro. 10** 402-403

Editorial

Andrea Cuarterolo

Georgina Torello

Directoras

Florencio Godoy, pionero del cine en Guatemala, y su cinematógrafo. Fotografía de Juan José de Jesús Yas (Kohei Yasu) - Estudio "Fotografía Japonesa", La Antigua Guatemala, Sacatepéquez, ca. 1913. Fuente: Fototeca Guatemala, CIRMA

Con los ojos perdidos en el vacío, muy serio, posa el guatemalteco Florencio Godoy junto a la máquina que creó. No la mira, pero apoya su mano —esa mano inventora— en el caballete que la sostiene instaurando, corporalmente, su vínculo



con ella. Este gesto, aparentemente innecesario, es acompañado por un cartel-leyenda que lo explica todo: “ESTE MODELO DE SINEMATOGRAFO FUE EXIBIDO EN LA EXPOSICION ESCOLAR DE 1913 CONSTRUIDO POR FLORENCIO GODOY EN LA ANTIGUA G.” Godoy no es, ciertamente, el único pionero que construyó, en el continente, su propio aparato. Pero es el primero que nuestra revista, feliz, aloja. Pues si los anteriores números dieron cuenta de la labor de fotógrafos y camarógrafos

detrás de cámaras, y, delante, de escenas ficcionales, documentales y caseras, este nos planta frente a un artefacto orgullosamente latinoamericano. Una temprana fuga de la dependencia mecánica para con el norte. Acaso una rebelión y una utopía: proyectar imágenes con medios de reproducción locales. El contexto pedagógico en que lo presenta tampoco es desdeñable si pensamos en su ofrenda a futuro; en los creadores, exhibidores, actores *locales* que, potencialmente, atraía. Hoy, como tapa de la revista, este registro suma a Guatemala al mapeo visual construido en nuestras nueve portadas con pioneros de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México y Uruguay. Da cuenta de ese lugar y momento preciso de 1913 para integrarlo, como en los casos anteriores, en el contexto más amplio del continente.

Esta temprana fotografía que da la bienvenida a la novena edición de la revista es, sin embargo, algo engañosa. Oculta, en parte, los impulsos híper-contemporáneos que contiene el presente dossier. Espacio perimetrado, deliberadamente creado para la reflexión exclusiva –y excluyente– del pre cine y el cine silente latinoamericano, *Vivomatografías* decidió para este dossier franquear los confines temporales, técnicos y estéticos que la motivaron y la sostienen, llegando al más inmediato presente.¹ El gesto no descarta un bien entendido narcisismo, por supuesto. Es otra forma de preguntarnos sobre *nuestro* tema. “El nuevo cine silente latinoamericano y otros experimentos afines”, coordinado por Andrea Cuarterolo y Georgina Torello, quiso convocar a investigadoras e investigadores de otros periodos y campos a pensar el silente. Y, desde afuera, desde esa productiva extranjería, confrontarse con sus técnicas y estéticas, con un corpus rico de clásicos, pero también de ausencias de

¹ No es la primera vez que se incluyen fugas epocales o técnicas. Tanto en el primer como en el segundo número, ya se pensaron digresiones de este tipo, a través del cine de compilación de la Revolución Mexicana en el dossier coordinado por Angel Miquel y David Word (*Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 6-12. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/87>>) y de la crítica videográfica en el monográfico a cargo de Nicolas Poppe (*Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 116-128. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/179>>)

fragmentos, y, hasta con los lugares comunes que a menudo lo rodean, lo cubren, lo deforman. Un salto (mortal) que se demostró sumamente rico, y, acaso el comienzo de otros saltos. Por lo pronto, un rápido paneo de lo escrito evidencia la riqueza mencionada. El dossier abre con el artículo de Ana Laura Lusnich, que nos instala en el ámbito del arte más contemporáneo con su “Evocación y actualidad del cine silente argentino en las instalaciones audiovisuales de Andrés Denegri”. A continuación, María Constanza Grela y Anabella Castro Avelleyra exploran en “Ecos del más allá. Reverberaciones del cine silente en el videoclip latinoamericano contemporáneo” el amplio espectro de manipulaciones que, desde los años 90 al más inmediato 2023, se hicieron en escena musical del continente. Pablo Ceccarelli, por su parte, indaga en “*Muñequita porteña* y el encuentro con la historia del cine argentino” nuevas modalidades de exhibir el cine silente a las audiencias contemporáneas, estudiando los cruces interdisciplinarios posibles entre el cine y el teatro. En “*Calambres en el alma*. Marginalidad juvenil, primer plano y ‘portación de rostro’ en la etapa silente de Raúl Perrone” Victoria Lencina nos introduce, a su vez, en la producción de este director argentino, dando cuenta del empleo en su obra de recursos formales propios del cine silente para desarticular el estereotipo del joven marginal. Por último, Valeria Arévalos se zambulle en el cine de género, en “Terror experimental argentino. Las huellas del cine de los primeros tiempos en dos cortometrajes contemporáneos”. En los dos cortos que analiza, *Las sombras* (Paulo Pécora) y *Capilla del diablo* (Nicolás de Bórtoli), emerge de hecho, el *côté* fantástico, fantásticamente silente, que abraza el cine de terror más reciente.

Con la sección de “Artículos de Investigación” se abandona el terror para pasar al goce. Más concretamente al porno. La sección abre con “A sala que foi parar na Justiça: o caso do ‘Cinema Alegre’”, donde Felipe Davson Pereira da Silva se detiene en los debates sobre pornografía, moralidad y control estatal a partir del cierre de una sala del llamado “cine feliz” en la brasileña ciudad de Recife. Martín Farías se dedica a otro placer, el auditivo, en “Música y sonidos del cine temprano en Chile 1907-1932”.

En base al análisis de fuentes hemerográficas, Farías bucea en la profesión de músico de cine y lo que la rodea (las composiciones, las salas, el público y la crítica).

La sección de Rescates de este número nos lleva de Guatemala a Brasil a través de dos importantes trabajos de recuperación de nuestro patrimonio fílmico regional. En “El archivo Alfredo Massi y los inicios de cine en El Salvador”, Olivia Cosentino y Alejandro Kelly-Hopfenblatt se centran en el rescate, organización y digitalización del archivo Alfredo Massi, pionero del cine de El Salvador, por la Latin American Library de Tulane University y en el trabajo de digitalización de sus cintas de 16 y 35mm a partir de un trabajo conjunto con el American Film Institute y la Library of Congress. Finalmente, Sávio Luis Stoco, Hosana Celeste Oliveira, Alan Gomes Freitas y Ricardo Agum Ribeiro reconstruyen en “*Amazonas, maior rio do mundo* (Silvino Simões dos Santos Silva, 1918-1920, Brasil) El descubrimiento de una película seminal para el documental brasileño”, la peripecia de este emblemático film brasileño, que por muchos años se creyó perdido: su robo al director, su amplia distribución en Europa durante los años 20, su rescate e identificación en el Národní filmový archiv (Cinematheca da República Theca, Praga) y su presentación, por primera vez, ante el público brasileño, en 2023.

La sección “Traducciones” de este número se sumerge, a su vez, en el apasionante campo de la epistemología de los dispositivos de visión en “Cine, ciencia, movimiento. Trucos, trucajes o procedimientos para pensar el cine”, conferencia de Maria Tortajada traducida del francés por Ignacio Albornoz Fariña. Queremos anunciar aquí que Ignacio, que viene colaborando desde hace varios años con *Vivomatografías*, se incorpora en este número a nuestro comité editorial como flamante encargado de esta sección, por lo que aprovechamos este editorial para darle nuestra más cálida bienvenida.

En la sección “Entrevistas”, Carlos Yevenes Guerra entrevista al profesor Jaime Córdova Ortega, director del *Festival Internacional de Cine Recobrado de Valparaíso*. “Archivo indigente liminal. Entrevista a Jaime Córdova Ortega” reúne, así, una serie de diálogos y cuestionarios realizados a este investigador y restaurador chileno de cine silente, donde se explora su quehacer, su escritura y pensamiento.

La sección de “Documentos” ofrece en esta edición, gracias a Andrés Levinson, la reproducción del programa de mano original de *Amalia* (Argentina, Enrique García Velloso, 1914), una edición lujosa repartida el día del estreno al público del Teatro Colón, propiedad del Museo del Cine de Buenos Aires que conserva la única copia existente en nitrato de esta película fundamental de la cinematografía argentina. Rescatado por Rolando Fustiñana, el programa que aquí presentamos para el deleite (otro más, de tantos) de lector de *Vivomatografías*, es una reproducción de la edición facsimilar del original, publicada en 2015 con motivo de la proyección restaurada del film en el 17° *Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires*

Prueba de la rica y mantenida producción en el campo son las tres reseñas que integran este número. Julia Kratje escribe sobre *Cómo miramos el siglo XIX. Relato y comunidad en la literatura y el cine argentinos*, de Nicolás Suárez; Julieta Keldjian sobre *El cine silente en la Laguna*, de Ángel Miquel y Fabricio Felice sobre *Cineastas do Paraná. Primeiros tempos*, volumen coordinado por Eduardo Tulio Baggio y Cristiane Wosniak.

Cierra esta edición, y aunque querríamos que esta sección nunca estuviera presente, el “In Memoriam” que Rielle Navitski dedica a la investigadora Ana M. López, que nos dejó repentinamente este año. Miembro fundacional de nuestro comité científico, Ana fue una de las primeras en apoyar entusiastamente el proyecto de *Vivomatografías* e inauguró con su emblemático texto “Cine temprano y modernidad en América Latina” la sección de traducciones de la revista. Con este sentido homenaje nos

sumamos a los cientos de colegas, discípulos y amigos que desde junio están de duelo por su prematura partida.

Como todos los años, cerramos este editorial, anunciando el dossier de nuestra décima edición, con la que *Vivomatografías* conmemorará su primera década de existencia. Además de las sorpresas que estamos preparando para este esperado número aniversario, el dossier de 2024 estará coordinado por la investigadora brasileña Luciana Corrêa de Araújo y se centrará en un tema que nos llena de alegría: "Mujeres en el cine latinoamericano: trabajo, representación, recepción".

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/uur2ro9ph>

Para citar este artículo:

CUARTEROLO, Andrea y Georgina Torello. "Editorial", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 1-6. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/472>> [Acceso dd.mm.aaaa].



DOSSIER

EL NUEVO CINE SILENTE LATINOAMERICANO
Y OTROS EXPERIMENTOS AFINES



El nuevo cine silente latinoamericano y otros experimentos afines

Andrea Cuarterolo*

Georgina Torello**

Resumen: El texto aborda la presencia y usos del cine silente en distintas creaciones audiovisuales latinoamericanas desde los inicios del período sonoro hasta el presente. Explora su impacto en el imaginario colectivo, las nuevas prácticas de los cineastas y su papel en la investigación académica. A partir de la brecha que el sonido ha determinado en la historia del cine, se reflexiona sobre la “vuelta al silente” mediante operaciones que pueden ser arqueológicas, nostálgicas y experimentales. Aunque la práctica ha sido constante entre los creadores latinoamericanos, la reflexión académica ha sido más lenta, por ende, este dossier trata de establecer una primera, necesariamente incompleta, sistematización del fenómeno. El vasto corpus disponible, integrado por piezas claves de ficción, cortometrajes, videoclips, instalaciones y obras artísticas o de realidad virtual, se organiza aquí en cuatro líneas generales: la cita, la reconstrucción temática y estilística, aplicaciones retro y nuevas tecnologías, y prácticas artísticas experimentales.

Palabras clave: nuevo cine silente, cita, reconstrucción, nuevas tecnologías, experimentación artística

New Latin American Silent Cinema and Other Related Experiments

Abstract: The text addresses the presence and uses of silent cinema in various Latin American audiovisual creations from the early sound era to the present. It explores its impact on the collective imagination, filmmakers' new practices, and its role in academic research. Reflecting on the gap that sound has determined in the history of cinema, it contemplates the “return to silence” through operations that can be archaeological, nostalgic, and experimental. While the practice has been consistent among Latin American creators, academic reflection has been slower. Therefore, this dossier seeks to establish a first, necessarily incomplete, systematization of the phenomenon. The vast corpus, consisting of key fiction pieces, short films, music videos, installations, and virtual reality works, is organized into four general lines: quotation, thematic and stylistic reconstruction, retro applications and new technologies, and experimental artistic practices.

Keywords: new silent cinema, quotation, reconstruction, new technologies, artistic experimentation

O novo cinema silencioso latino-americano e outras experiências relacionadas

Resumo: O texto aborda a presença e usos do cinema silencioso em várias criações audiovisuais latino-americanas desde o início da era sonora até o presente. Explora seu impacto no imaginário coletivo, nas novas práticas dos cineastas e seu papel na pesquisa acadêmica. Refletindo sobre a lacuna que o som determinou na história do cinema, contempla o “retorno ao silêncio” por meio de operações que podem ser arqueológicas, nostálgicas e experimentais. Embora a prática tenha sido constante entre os criadores latino-americanos, a reflexão acadêmica foi mais lenta. Portanto, este dossiê busca estabelecer uma primeira, necessariamente incompleta, sistematização do fenômeno. O vasto corpus disponível, composto por peças-chave de ficção, curtas-metragens, videoclipes, instalações e obras de realidade virtual, é organizado em quatro linhas gerais: a citação, a reconstrução temática e estilística, aplicações retro e novas tecnologias, e práticas artísticas experimentais.

Palavras chave: novo cinema silencioso, citação, reconstrução, novas tecnologias, experimentação artística



Fotograma de *Más Adelante* (Argentina, Lucía y Esteban Puenzo, 2010)

Indagar sobre “El nuevo cine silente latinoamericano y otros experimentos afines” es, en primera instancia, preguntarse por la posición del silente en el actual estado de cosas, por el rol que cumple como artefacto a nivel del imaginario y en las prácticas de los hacedores, y como objeto en los espacios de investigación, en la escritura y reflexión de las últimas décadas. Interrogarse, en suma, sobre la vigencia de esa brecha que el sonido, o su ausencia, determinó en las historias del cine, desde Georges Sadoul¹ a nuestros días y por las posibilidades de imaginar nuevas y más prolíficas clasificaciones que la tradicional y neta del *antes* y el *después*. Supone, además, especular sobre las modalidades de la vuelta al silente, de las operaciones arqueológicas, nostálgicas, experimentales. Y de cómo son leídas, interpretadas e integradas en la reflexión general sobre el audiovisual hoy.

¹ SADOUL, Georges. *Histoire générale du cinéma*. Paris: Denoël, 1946-1950.

El cine silente global ha sido revisitado en la época sonora de manera constante. Del hipotético corpus total (impracticable y, para nuestros propósitos aquí, baladí) se podrían seleccionar, entreverando los diferentes procedimientos implementados: desde los tempranos *Hollywood Cavalcade* (EE.UU., Irving Cummings, 1939), *Sunset Boulevard* (EE.UU., Billy Wilder, 1950), *La valigia dei sogni* (Italia, Luigi Comencini, 1953) o *Tom Tom Piper's Son* (EE.UU., Ken Jacobs, 1969) a los más cercanos *Dal polo all'equatore* (Italia, Yervant Gianikian y Angela Ricci Luchi, 1986), *Histoire(s) du cinema* (Francia-Suiza, Jean Luc Godard, 1988-1998), *Die Gebrüder Skladanowsky* (Alemania, Wim Wenders 1995), *Of Freaks and Men* (Rusia, Alekséi Balabánov, 1998), *Decasia* (EE.UU., Bill Morrison, 2002), *Vincere* (Italia-Francia, Marco Bellocchio, 2009), *The Heart of the World* (Canadá, Guy Maddin, 2000), *The Artist* (Francia, Michel Hazanavicius, 2011), *Hugo* (EE.UU., Martin Scorsese, 2011), *Blancanieves* (España, Pablo Berger, 2012), *Tabú* (Portugal-Alemania, Miguel Gomes, 2012), *They shall not grow old* (Nueva Zelanda-UK, Peter Jackson, 2018) o *Babylon* (EE.UU., Damien Chazalle, 2022). Parte de esta producción fue considerada en el volumen *New Silent Cinema* (2016), editado por Paul Flaig y Katherine Groo que supone, para el norte, el primer impulso orgánico al respecto.²

América Latina, por su parte, cuenta con una nutrida producción de reutilizaciones, experimentos, y usos más o menos respetuosos del pasado. El cine sonoro del continente no dejó de explorar las relaciones que lo ligaban a los orígenes: los primeros ejemplos datan de los años 40 y los últimos, de 2023. De hecho, en tiempos recientes las producciones de este tipo se han vuelto tan prolíficas que han surgido eventos especiales para albergarlas, como es el caso del *Festival Internacional de Cine Silente México (FIC Silente MX)*, que ya cuenta con ocho ediciones. Organizado anualmente en la ciudad de Puebla, este festival combina proyecciones con música en vivo de films tempranos regionales e internacionales con una competencia de películas contemporáneas “que cuestionan el umbral entre el silencio y el sonido y sus

² FLAIG, Paul y Katherine Groo, (eds.). *New Silent Cinema*. New York y London: Routledge, 2016.

posibilidades más disruptivas y poéticas”.³ A pesar de eso, como en el norte, la reflexión académica ha demorado en concebir las operaciones de citado, homenaje o manipulación de manera metódica. Lo que ha sido una práctica sostenida a nivel de los creadores, se vio como episódicas vueltas al pasado para las que no se concibió un marco teórico y operativo capaz de indagar constantes y especificidades. Para pensarlas se pergeñó este dossier que pretende ser dos cosas al mismo tiempo. A través de los artículos que contiene presenta, por un lado, estudios específicos sobre piezas claves en las relaciones silente-sonoro, como *P3ND3J05* (Argentina, Raúl Perrone, 2013) y *Ragazzi* (Argentina, Raúl Perrone, 2014); los cortometrajes *Las sombras* (Argentina, Paulo Pécora, 2000), *Capilla del diablo* (Argentina, Nicolás de Bórtoli, 2000) y *Sombras | Espejos* (Argentina, Pablo Ceccarelli, 2022), las intervenciones sobre *Muñequita porteña* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1932); las muestras *Máquinas de lo sensible* (Galería Rolf Art, Buenos Aires, 2019-2020) y *Levantamientos* (Art Basel, Miami, 2022), del artista Andrés Denegri o, ampliando el tema al universo del audiovisual, los múltiples videoclips latinoamericanos que, desde distintos procedimientos, revisitaron el cine de este período. Por medio de este texto, por otro lado, se quiere presentar un primer panorama de lo hecho en Latinoamérica y ordenar la riqueza y multiplicidad de estas obras en cuatro (inaugurales, y por eso, provisionales, discutibles y necesariamente incompletas) líneas generales. La primera, “El fragmento resignificado como cita”, examina los usos de materiales originales silentes en ficciones, compilaciones, rescates y video clips musicales. La segunda, “La reconstrucción temática y estilística”, rastrea las modalidades y significados en que los creadores actuales exploran y reproponen estrategias propias del silente en nuevas obras. La tercera, “Prácticas artísticas experimentales”, concibe instalaciones, audiovisuales y otras operaciones en el mundo

³ Véase la página de este festival en la plataforma Film Freeway. Disponible en: <<https://filmfreeway.com/FestivalInternacionaldeCineSilente>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023]. Para más información sobre el FIC Silente MX y sus actividades véase 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: 1 de diciembre de 2023].

del arte contemporáneo. Finalmente, “Aplicaciones retro, nuevas tecnologías y programas de inteligencia artificial” considera experimentos incipientes que ponen en diálogo, específicamente, tecnologías del pasado y el presente. Como se desprende de lo anterior, el dossier sondea formatos propiamente cinematográficos, pero además formas de cine de exposición y expandido.

1. El fragmento resignificado como cita

Los miles de metros perdidos de celuloide silente o el precario estado de lo conservado –a menudo solo fragmentos de un todo irrecuperable– supuso, a lo largo de la historia del cine, una aproximación parcial y el esfuerzo por completar las ausencias, imaginar escenas, gestos, comienzos y finales. Esa misma fragilidad alentó la manipulación del segmento como unidad, mediante el procedimiento del re-uso o, para insertarnos de lleno en una tradición que excede al cine y lo alinea con las otras artes: la de la cita. La antigua práctica literaria, visual y musical de apropiación de textos, motivos y tonalidades para su inclusión en una nueva obra es uno de los espacios más prolíficos para pensar las relaciones entre el cine silente y el sonoro. Sería imposible aquí proponer un relato exhaustivo de lo hecho en el continente, pero queremos tocar algunas de sus concreciones más representativas.

Entre las formas más sustanciales de la cita, se encuentra la reutilización de materiales en clave documental. De esta forma se encuentran en el ámbito mexicano, piezas clave como *Memorias de un mexicano* (México, Carmen y Salvador Toscano, 1950), *Epopeyas de la Revolución* (México, Gustavo Carrero, 1961) o *México, la revolución congelada* (Argentina, Raymundo Gleyzer, 1970). Ángel Miquel y David Wood les dedicaron en esta revista, el dossier “El cine de compilación de la Revolución Mexicana”,⁴ que delineó, a través de sus artículos, un rico panorama de reutilizo en

⁴ MIQUEL, Ángel y David M. J. Wood, “Introducción al dossier: El cine de compilación de la Revolución Mexicana”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre

torno a la Revolución, concentrado particularmente en documentales, pero que incluía formas experimentales relacionadas con el *found footage*.⁵ El trabajo de Miquel y Wood interesa aquí porque logró, en aquel 2016, tocar un aspecto de los que el presente dossier busca. Es decir, preguntarnos sobre “las propuestas ideológicas narrativas y formales de estas cintas en las que los realizadores resucitaron, movilizaron e interrogaron fragmentos del pasado latentes en el metraje viejo, en procedimientos que dieron a los cineastas pioneros, así fuera de manera derivada, nueva presencia pública”.⁶ En la misma línea, entran las tempranas producciones *Los ojos del siglo* (Argentina, Manuel Peña Rodríguez, 1957) e *Imágenes del pasado. Una reseña del cine mudo argentino* (Argentina, Guillermo Fernández Jurado, 1961), dos documentales de compilación que reconstruyen la historia del cine silente mundial y argentino, respectivamente, y cuyos directores estaban vinculados a los primeros archivos filmicos del país. Jurado fue director del Museo del Cine y de la Cinemateca Argentina y Peña Rodríguez fue un importante coleccionista, cuya colección sirvió de base para la creación del Primer Museo Cinematográfico Argentino.⁷ El dato es relevante porque fueron estos acervos los que les proveyeron los materiales filmicos necesarios para el montaje de sendas compilaciones. Estos trabajos de montaje, muy comunes en la época, tenían como propósito último el de crear conciencia sobre el valor de la memoria audiovisual del período. De hecho, entre los objetivos fundacionales del Museo Cinematográfico Argentino estaba “rodar, de permitirlo y aconsejarlo las circunstancias, películas dentro de un plan experimental,

de 2016, pp. 6-12. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/87> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁷ A comienzos de 1970, Peña Rodríguez tuvo que entregar su colección al Fondo Nacional de las Artes como pago por un préstamo que no había podido devolver. Por el peligro que les representaba la guarda de dicho material de nitrato, los originales fueron pasados, entonces, a 16 mm y luego destruidos. Años después, las copias en 16 mm se donaron al Museo del Cine de Buenos Aires. Fue en el marco de esa colección donde Fernando Martín Peña encontró, en 2008, la copia completa de *Metrópolis* (Alemania, Fritz Lang, 1927).

documentales o artísticas, y editar otras con material de los archivos del museo”.⁸ Paradójicamente, muchas de las tempranas películas que aparecen en estos films de compilación hoy están perdidas y lo único que se conserva de ellas son los fragmentos rescatados por estos trabajos. En este sentido, un ejemplo más reciente de este tipo de films lo constituye el documental de reemplazo *La historia en la mirada* (México, José Ramón Mikelajáuregui, 2010),⁹ producido por la Filmoteca de la UNAM con motivo del bicentenario de la independencia mexicana, en base a la colección de Edmundo Gabilondo (compuesta principalmente por positivos fragmentados rodados por los Hnos Alva entre 1906 y 1913).¹⁰ Con mínimas intervenciones en el material fílmico –más allá de las restauraciones realizadas por el archivo a algunos de los films, la inserción de subtítulos explicativos y de una banda sonora que sirve para dar unidad a la compilación–, este documental propone una revisión lúdica y cronológica de la Revolución Mexicana a partir de imágenes de archivo poco conocidas. El resultado, como sugiere Itzia Fernández, pone en evidencia las formas de valoración paradójicas que conlleva este género, que por un lado brinda un acceso inédito a estos documentos fílmicos pioneros, a la vez que genera, a través del reemplazo, una reinterpretación de las imágenes que prolonga y acentúa la fragmentación de este temprano cine, ya en ruinas.¹¹

⁸ Según consta en un folleto editado por Manuel Peña Rodríguez en 1941 en el que enumera los fines de la entidad. Reproducido en PEÑA, Fernando Martín. *Metrópolis*. Buenos Aires: INCAA/ 23° Festival Internacional de Cine de Buenos Aires, 2008, pp. 69-70.

⁹ Puede verse una versión de *La historia en la mirada* comentada por su director, José Ramón Mikelajáuregui, y por la investigadora mexicana Laura González Flores, disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=WPeHLt-w590>>.

¹⁰ El mismo Gabilondo había ensayado un montaje previo de este material, intentando emular la compilación *Memorias de un Mexicano*. Sin embargo, ese monumental proyecto quedó inconcluso y fue convertido en colección al migrar a la Filmoteca de la UNAM. Para más información sobre este fondo véase MARTÍNEZ, Ángel. “El patrimonio fílmico de la Revolución Mexicana. Rescate, restauración y conservación”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 279-288. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/65>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].

¹¹ FERNÁNDEZ ESCAREÑO, Itzia. “Cine de reemplazo. *La historia en la mirada* (José Ramón Mikelajáuregui, 2010)”. En: Cuarterolo, Andrea (ed.). Dossier “Investigar sobre cine silente en Latinoamérica”, *Imagofagia Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, octubre de 2013. Disponible en:

La inclusión de fragmentos silentes en tramas ficcionales ha sido otra forma de *resucitarlos, movilizarlos e interrogarlos* en el contexto sonoro. Uno de los primeros films regionales en emplear este recurso fue *La cabalgata del circo* (Argentina, Mario Soffici, 1945). La película presenta una crónica del entretenimiento popular en el Río de la Plata desde fines del siglo XIX, con los primeros espectáculos del circo criollo, hasta el surgimiento y consolidación de la industria cinematográfica argentina, a través de la historia de tres generaciones de una familia de artistas trashumantes. Usando un precursor procedimiento de puesta en abismo, las escenas finales muestran el rodaje de una película basada en la vida de esta familia y titulada *La cabalgata del circo*, que retoma, a través de las escenas filmadas en los Estudios San Miguel (misma productora de la cinta) y de la posterior proyección el día del estreno, la secuencia inicial del film. Lo más interesante para este dossier es, no obstante, la inclusión de una frenética secuencia de montaje que sintetiza la joven historia del cine nacional, intercalando hitos y películas emblemáticas reales del período silente, la mayoría de ellas hoy perdidas, con materiales ficcionales relacionados con los personajes del film. Los documentos incluidos en esta secuencia de montaje no son, sin embargo, –y esto es lo sugestivo– fragmentos de esos films tempranos, sino fotos, publicidades y recortes de diario que aluden a esas películas. Cabe cuestionarse, entonces, ¿por qué, en 1945, cuando muchas de las películas mostradas tenían menos de 20 años de vida, se utiliza este recurso en lugar de emplear los documentos filmicos originales? ¿Fue una decisión estética? ¿El acceso a estas películas ya era difícil en ese momento? ¿O es que esos films ya se habían perdido a pocos años de estrenados? Sea cual sea la respuesta, el gesto preanuncia una práctica a la que la mayoría de los que nos especializamos en el cine silente latinoamericano estamos acostumbrados: la reconstrucción de cintas perdidas a través de materiales extrafilmicos.

<<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/598>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].

Otro ejemplo significativo de esta operación es *El dirigible* (Uruguay, Pablo Dotta, 1994), considerada una de las películas más emblemáticas del nuevo cine uruguayo. Gira en torno a la pérdida y recuperación de la memoria cultural, a través de una trama algo errática y detectivesca protagonizada por dos mujeres (interpretadas por la misma actriz), una francesa y otra uruguaya, que buscan recuperar dos registros extraviados. El primero, una entrevista hecha por ella misma al escritor uruguayo exiliado en España Juan Carlos Onetti; el segundo –y es aquí donde la película se vuelve pertinente para el dossier– el fragmento faltante de una filmación documental silente de 1933, hecha por un antepasado suyo. En ella, un ex presidente de Uruguay, Baltasar Brum, aparece momentos antes de suicidarse, para evitar su captura, ordenada por el dictador Gabriel Terra tras el golpe de estado, pero faltan las escenas de la autoeliminación. Dotta transforma la pérdida –moneda común en el ámbito silente regional– en centro de pesquisas, olvidos y remociones colectivas y, al mismo tiempo, la eleva a símbolo. Quien registró esos últimos momentos del expresidente se preocupó, además, de incluir en la filmación el local de la compañía cinematográfica Max Glücksmann, la distribuidora más importante de América Latina y de Uruguay, ubicada en las cercanías del hecho. Si bien no se sabe si fueron o no las cámaras de un amateur o de un operador de Glücksmann quienes filmaron la tragedia y el local, sí sabemos que en su re-utilización de los años 90, Dotta consideró importante mantenerlas a ambas. En torno a unos pocos segundos silentes, esta ficción reflexiona sobre la historia del cine uruguayo, sobre el archivo y sus pérdidas, pero también sobre lo que existió y las diferentes capas de significado que cada imagen contiene y los múltiples, diversos, lectores posibles.¹²

Ampliando nuestro estudio al campo audiovisual, en las últimas décadas, el ambiente musical latinoamericano se ha vuelto, asimismo, un espacio particularmente

¹² Para más información sobre este film véase TADEO FUICA, Beatriz. “The appropriation and construction of the film archive in Uruguay”, *New Cinemas*, 13: 1, 2015, pp. 38 y 42-43 y TADEO FUICA, Beatriz. *Uruguayan Cinema 1960-2010. Text, Materiality, Archive*. Woodbridge: Tamesis, 2017, pp. 102-108.

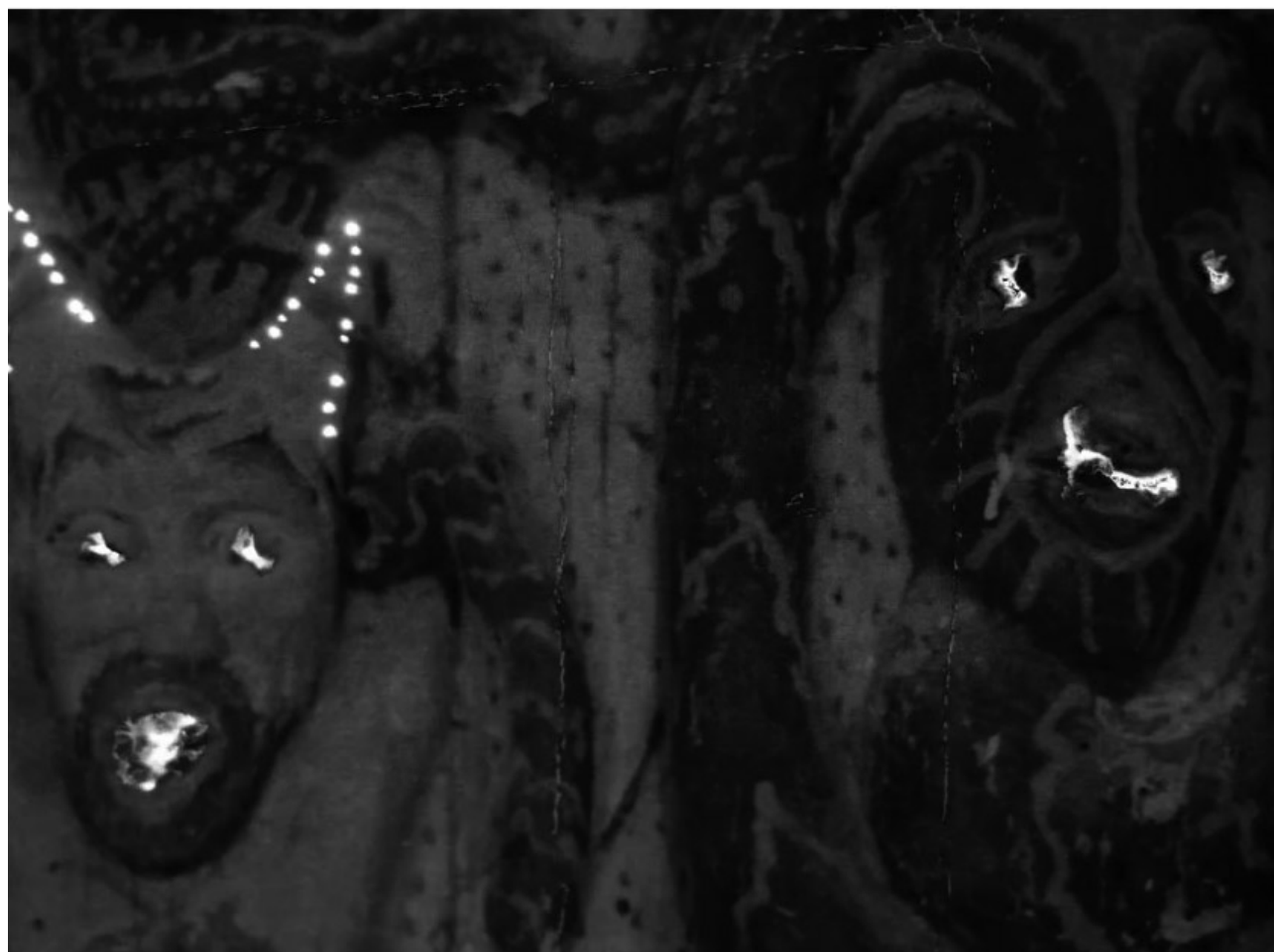
relevante para pensar la cita. De hecho, fragmentos de cine silente, especialmente clásico, están presentes en el videoclip regional, desde los años 90 hasta la fecha, en producciones como *Sin letras* (Uruguay, Alejandro Escuder, 1995) de Exilio Psíquico, *Ella es mi novia*, (Uruguay, Virginia Arigón, 2017) de Otro Tavella & Los embajadores del buen gusto¹³ o *Santa Fe* (Argentina, Lisa Cerati, 2020) de Zero Kill, analizados por María Constanza Grela y Anabella Castro Avelleyra en “Ecos del más allá. Reverberaciones del cine silente en el videoclip latinoamericano contemporáneo”, presente en este dossier.

Para cerrar esta sección, no podemos dejar de referirnos a dos de los más interesantes films de este corpus surgidos en el último lustro. Se trata de dos películas que se valen de la cita pero llevan esta operación al extremo, construyendo sus narrativas íntegramente en base a materiales silentes originales de los que se reapropian para contar nuevas historias. Son, por tanto, propuestas que desbordan la presente sección, proponiendo una exploración de tipo experimental, que toma elementos de varias de las categorías que desarrollaremos a continuación.

La primera de ellas, *La Capilla del diablo*, analizada en detalle por Valeria Arévalos en el artículo “Terror experimental argentino. Las huellas del cine de los primeros tiempos en dos cortometrajes contemporáneos”, incluido en este dossier, combina la recreación del pasado con el uso de material de archivo no identificado que, a su vez interviene, para incrementar los efectos terroríficos del film. Ganador de varios premios internacionales, incluyendo el de mejor corto experimental en la 5ta edición del FIC Silente México, el film narra una historia verídica protagonizada por el tatarabuelo del

¹³ Santiago Tavella, especialmente con su banda Otro Tavella & Los embajadores del buen gusto, es uno de los músicos que ha utilizado, de manera consistente, el cine silente para sus videos. Agradecemos a Gabriel Peveroni por señalarnos varios de los videos uruguayos de música presentes en este dossier. Cabe citar, a propósito de Tavella, además del tratado en el citado artículo, el de *Ideas para una película*, creado por Lateralus Films, donde se trata, justamente, la relación entre la historia del cine, comenzando por el silente, y el uso de materiales en la música. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=lGQN4LvoFAs>>.

director, valiéndose enteramente de metraje encontrado (*found footage*), parte del cual es impreso en papel y perforado para crear perturbadores efectos lumínicos que remiten a los de las *diableries* popularizadas en formato *tissue*¹⁴ durante el siglo XIX.



Fotograma de *Capilla del diablo* (Argentina, Nicolás de Bórtoli, 2000)

Mudos testigos (Colombia, 2023), la obra póstuma del célebre director colombiano Luis Ospina y Jerónimo Atehortúa Arteaga, se puede pensar, en la misma línea, como un

¹⁴ Manufacturados en Francia a partir de la segunda mitad del siglo XIX y rápidamente popularizados a nivel mundial gracias a la espectacularidad de sus efectos visuales, los *tissues* estaban inspirados en el diorama de Daguerre y consistían básicamente en vistas estereoscópicas realizadas sobre papeles albuminados muy finos que a simple vista parecían ser blanco y negro pero que, al ser iluminadas por el dorso, adquirían mágicamente pleno color. Para incrementar aún más su espectacularidad, en ocasiones se realizaban pequeñas perforaciones en los puntos correspondientes a las luces más altas (estrellas, faroles, llamas, etc.) para crear exquisitos efectos luminosos.

hiper-citado.¹⁵ Se trata de una ficción construida, enteramente, con fragmentos de películas tanto ficcionales como documentales pertenecientes al cine silente colombiano, a partir de los cuales se creó una nueva historia con otros sentidos. Atehortúa Arteaga considera la operación un “collage”:

creo que la primera vanguardia específicamente cinematográfica en utilizar este procedimiento es el situacionismo, que retoma unos procedimientos de Dadá. Lo que nosotros hacemos acá es lo que hacen ellos: tomar algo y ponerlo en otro contexto, variar el texto y variar las imágenes que venían antes y las que vienen después. Así las imágenes adquieren una nueva vida.¹⁶

Recuperando la fuerte tradición melodramática que signó al cine colombiano temprano, el film presenta un triángulo amoroso entre un joven artista, su enamorada y un terrateniente con el que la muchacha está comprometida, en el contexto de la convulsionada Colombia de principios del siglo XX, marcada por la violencia y las desigualdades sociales. Pero lejos de ser un melodrama tradicional, su estructura clásica se va resquebrajando a lo largo del film, hasta transformarse en una suerte de *travelogue* narrado en primera persona. La música acompaña ese trastocamiento genérico. Empieza siendo melódica, luego adquiere ritmos más modernos y termina convertida en una música concreta, un *collage* sonoro que replica el visual. El film se sirve del intertítulo como forma aglutinante de la nueva trama. Las imágenes desconectadas, gracias a la letra, se armonizan, dialogan entre sí, se conectan. Pero también empuña otras estrategias estéticas a través de un montaje (en ocasiones aceleradísimo) que incluye el uso de materiales de archivo en proceso avanzado de descomposición, sobreimpresiones, *picture in picture* o negativos. Recurre, además, a la metarreferencia, al cine dentro del cine. No solo propone una nueva ficción y un *collage*, sino que reflexiona sobre la historia misma del cine

¹⁵ Véase la entrevista a su director en: OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. “Mudos testigos: Entrevista a Jerónimo Atehortúa Arteaga”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 139-161. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/373>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].

¹⁶ *Ibid.*, p. 143.

colombiano y su afirmación y lo hace, como *Histoire(s) du cinema* de Godard, a través de las propias películas, que incluyen desde las primeras actualidades filmadas en el país, hasta un ensayo sonoro insertado como epílogo final. Es interesante cómo, en una trama que refiere, por estilo y vestimentas, a los años 20, los directores decidieron incluir la muerte de Carlos Gardel, de la década sucesiva. ¿Es parte de ese juego vanguardista y desenfadado con el archivo? ¿Refiere a lo anacrónico de la operación? Y, en última instancia, ¿al imperativo de ver la película anacrónicamente? Atehortúa denomina a este procedimiento “arqueología especulativa”, una operación que entrelaza el uso del archivo con la ficción o la fantasía y que juega con lo que no ocurrió, pero pudo haber ocurrido.¹⁷



Fotograma de *Mudos testigos* (Colombia, Luis Ospina y Jerónimo Atehortúa Arteaga, 2023)

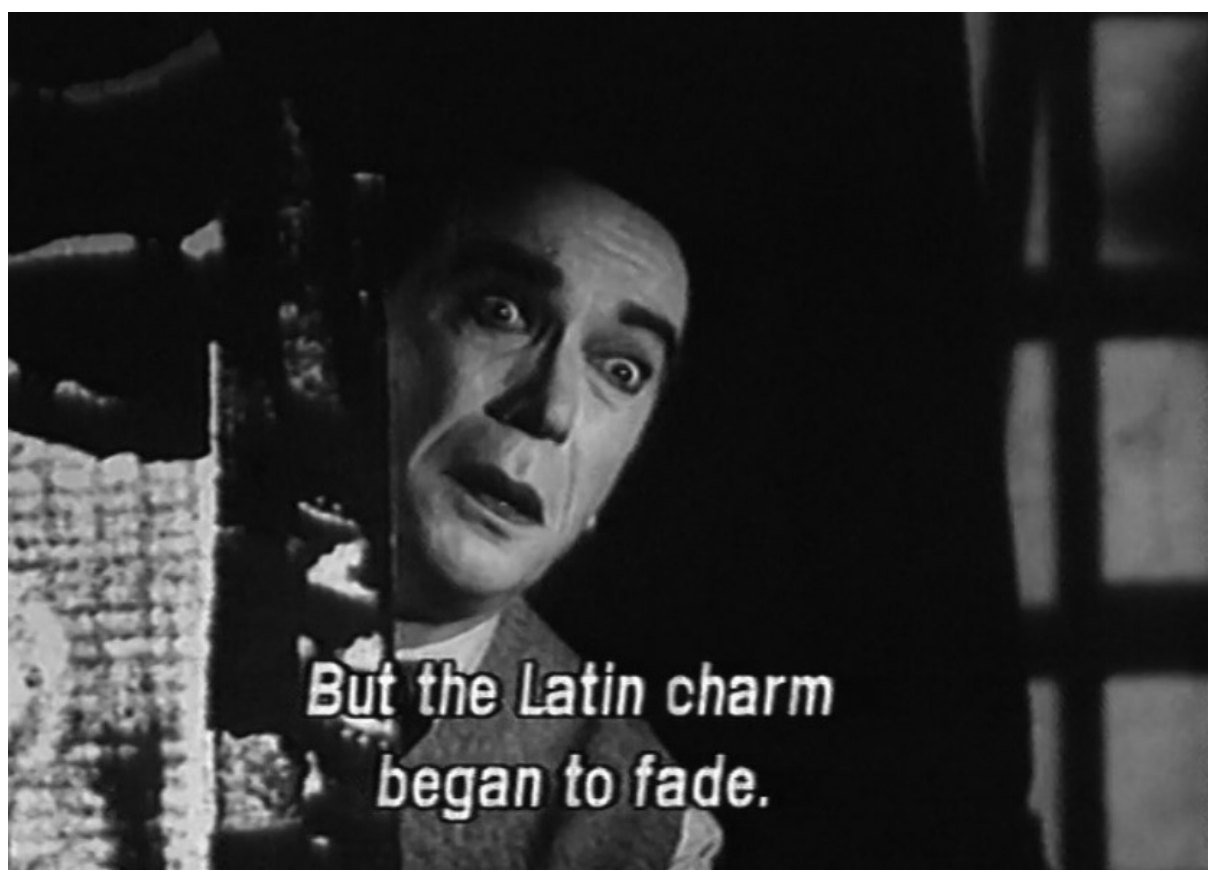
¹⁷ Véase la entrevista realizada por Roger Koza a Jerónimo Atehortúa Arteaga en La oreja de Bresson. Disponible en: <<https://soundcloud.com/la-oreja-de-bresson/temporada-202309-ficcion-y-montaje>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023]

2. La cifra estilística: antiguas estrategias, nuevas películas

Desde sus orígenes –con el temprano cine de atracciones– operadores, empresarios y directores exploraron diferentes técnicas para divertir, asombrar, asustar o convencer. Se prodigaron en trucos (su nacimiento, como sabemos, estuvo emparentado con los espectáculos de variedades y la magia, pero también con la necesidad de representar la realidad, aunque hubiera que falsearla un poco) y en procesos para contar mejor, o meramente, para embellecer la imagen (como el coloreado, las sobreimpresiones o los iris). Varias de esas técnicas, abandonadas por el más estandarizado cine sonoro, vuelven en nuevas ficciones. Se reproponen sea nostálgica o críticamente.

Temprano exponente de esta segunda categoría de films, *El amante de las películas mudas* (Argentina, Pablo Torre, 1993), entra en el universo silente en dos sentidos. Haciendo uso de múltiples fragmentos de obras silentes clásicas como forma de hacer presente el pasado, pero fundamentalmente centrando su trama alrededor de esa época y, en su interno, reconstruyendo escenas silentes apócrifas. La película es una suerte de reescritura de *Sunset Boulevard* en clave fuertemente argentina, latinoamericana. De hecho, la misma melancolía por el pasado de la protagonista Norma Desmond, interpretada por Gloria Swanson, atormenta a Ralph de Palma, encarnado por Alfredo Alcón. Interesa de la película, entre muchos aspectos, su clave nostálgica, tanto a nivel argumental como estilístico. Una nostalgia instalada, en primer lugar, en el discurso del mismo Ralph de Palma que recuerda sus momentos dorados, pero también la fatídica llegada del sonoro, determinante para él, como para muchos actores y productores del momento, para el fin de su carrera. El relato está intercalado con múltiples fragmentos de ficciones foráneas de época (desde las chicas de Mack Sennet a Valentino y Pickford), pero también con reconstrucciones en estilo silente, creadas *ex profeso* para la película, con de Palma como protagonista. En ellas, la trama simple, el gesto enfático y los intertítulos pasionales, convergen para

construir una versión más bien estereotipada de lo que es el cine silente. El celuloide funciona en la película tanto como representación de su recuerdo, como de afirmación de la extrañeza que este produce en el cine actual. Otra dimensión de la nostalgia es creada, en segundo lugar, a través de la *voice over* que relata la historia. Desde la seguridad del presente, un joven recuerda que, de niño, su madre pianista fue contratada para tocar el piano en la casa del ya veterano de Palma. Durante las sesiones, en las que también él estaba presente, el actor comenzó a contar sus aventuras en el cine. La película de Torre, a través de su personaje, ordena la historia del cine como módulos netos, inconexos, marcados por un antes y un después.



El amante de las películas mudas (Argentina, Pablo Torre, 1993)

La antena (Argentina, Esteban Sapir, 2007), uno de los largometrajes más emblemáticos del nuevo cine mudo latinoamericano y de mayor visibilidad a nivel

internacional (fue producido con financiamiento del Hubert Bals Fund del International Film Festival Rotterdam), coloca al espectador ante un mundo distópico, futurista, falto de voces o colores. Pero no de música. De hecho, se introduce la trama a través de una perfecta sincronización (como en las mejores funciones de cine silente) entre imagen y melodía. Sobre fondo negro dos manos crispadas escriben rápidamente a máquina como si tocaran el piano –referencia a la fragmentación del cuerpo y las sobreimpresiones propias de los vanguardistas franceses, *in primis*, Fernand Léger y Man Ray y su *Ballet Mécanique* (Francia, 1924)– al ritmo de una tonada igualmente acelerada. Esas manos cuentan/escriben sobre un villano que, para dominar a la población, le robó su voz y por años la adoctrina a través de los medios de comunicación masiva que domina. Elocuentemente, la televisión trasmite el espiral hipnótico de *Anémic cinéma* (Francia, Marcel Duchamp, 1926) y el mismo es reproducido, como logo, en objetos y edificios de la ciudad: la experimentación –parece comentar Sapir, traduciendo visualmente las teorías más pesimistas acerca de las vanguardias históricas– fue absorbida por el mercado. Por la recuperación de la voz, y su consiguiente liberación, se organizará una suerte de resistencia *underground*. Atestada de referencias a la historia del cine silente clásico –de *Le Voyage dans la Lune* (Francia, Georges Méliès, 1902) a la ya mencionada *Metrópolis*, pasando por *El hombre de la cámara* (Unión Soviética, Dziga Vértov, 1929)– y de la más extensa batería de técnicas silentes –desde las tomas-detalle, iris, siluetas, hasta animaciones, fundidos, sobreimpresiones y sombras– *La antena* no es un mero ejercicio estético, como podría parecer en su superficie, sino un comentario elocuente acerca del poder de los medios de comunicación masivos y sus peligros. Seduce al espectador con ese despliegue y, al mismo tiempo, lo distancia con su exhibición aparatosa del artificio cinematográfico. La ciudad futurista en la que todo sucede no es, a fin de cuentas, sino un sofisticado libro *pop up* que se abre al comienzo y se cierra al final. Una fábula moderna hecha de papel y cinta.



Fotogramas de *La antena* (Argentina, Esteban Sapir, 2007)

Por el contrario, una reducción al máximo de los recursos “silentes” está presente en *Hiroshima* (Uruguay, 2009), del director uruguayo Pablo Stoll. En ella, el silencio vertebra la monótona cotidianidad de Juan, el protagonista. Stoll cruza, con eficacia, la narración adherente a lo cotidiano, propia del cine contemporáneo, con la falta de la voz, entendida como estrategia estética (y de las más extrañantes) del silente. También situado en el presente, el director Raúl Perrone elige representar la marginalidad juvenil a través de numerosos recursos formales del cine silente en las películas *P3NDEJO5* y *Ragazzi*. El efecto generado, como analiza Victoria Lencina en el artículo “*Calambres en el alma: marginalidad juvenil, primer plano y ‘portación de rostro’ en la etapa silente de Raúl Perrone*”, integrante del dossier, es la “desarticulación” de los estereotipos. Y una invitación a mirar, a través del filtro tecnológico silente, de otra manera.

Si bien, como vimos, existen importantes largometrajes que han recurrido a procedimientos estilísticos del cine silente para crear nuevas ficciones, es en el terreno del corto y mediometraje donde esta práctica ha tenido mayor productividad. Esto no es extraño si tenemos en cuenta que el temprano cine de atracciones –heredero de la forma híbrida y fragmentaria de otros espectáculos populares como las varietés, el circo o el vodevil– construyó su eficacia y su lógica en torno a la brevedad. De hecho, las películas tempranas hicieron de la constricción de tipo técnico –la longitud de la cinta– una virtud estructural: en un tiempo mínimo se acumuló la mayor cantidad de trucos posibles. El asombro del público tenía que ver con la sucesión rápida de estímulos, pero también con la fugacidad de ellos y la promesa de nuevas y vertiginosas sensaciones.

En el contexto argentino se destacan, en este sentido, *1999* (Argentina, 2003) de Ignacio Masllorens, *La más bella niña* (Argentina, 2002) de Mariano Llinás y *El carapálida* (Argentina, 2004) de Agustín Mendilaharsu, tres cortometrajes emparentados, no sólo por sus elecciones estilísticas –de hecho siempre se

presentaron juntos bajo el sugestivo título de “Nuevo Cine Mudo Argentino”–, sino también porque los tres directores intercambiaron sus roles y participaron en distintos rubros en cada una de las tres películas, dando cuenta de un proyecto conjunto que proponía volver, en ese post 2001 tan convulsionado política y económicamente, a los recursos más esenciales del cine. Ambientado en el último día del siglo XX, 1999 narra los encuentros y desencuentros de dos adolescentes que viven, sin conocerse, en el mismo edificio de departamentos y deciden pasar allí el año nuevo solos. Rodado en blanco y negro y con una actuación que enfatiza lo gestual, el film recurre a los intertítulos, pero también al muy generalizado uso de planos detalle de cartas, diarios y letreros para suplir la falta de la palabra. Masllorens se vale además de otros recursos que remiten al cine temprano, como las marcas de deterioro de la película sobre la imagen, la cita a clásicos del período silente como *La Passion de Jeanne d'Arc* (Francia, Carl Theodor Dreyer, 1928) –que aquí se hace presente a través de un fragmento de *Vivre sa vie* (Francia, 1962) de Jean-Luc Godart– y de una banda sonora que acompaña expresivamente las diferentes situaciones narradas.

La mas bella niña, por su parte, nace de un encargo comisionado por la Secretaría de Cultura de la Nación –explicitado a través de una carta de invitación que da inicio al film– para documentar la Fiesta de la Manzana, en General Roca, Río Negro y, allí, la elección de las reinas nacionales de belleza. La narración se organiza a partir de la sucesión de una serie de fotos fijas en blanco y negro tomadas durante la fiesta –que recuerda la técnica del *photo-roman* ideada por Chris Marker en *La jetée* (Francia, 1962)– y está acompañada de una música de jazz, compuesta por Gabriel Chwojnik que “evoca las improvisaciones en directo hechas por un pianista o por un organista en los inicios del cine”.¹⁸ Sin embargo, lo más interesante de este film radica en el juego lúdico entre fotografías y textos. Llinás recupera la forma narrativa de las primeras actualidades, intercalando entre las imágenes abundantes intertítulos que

¹⁸ KRAJTE, Julia. “Llorando en el espejo. Poéticas y políticas sexuales de la belleza en el cine”, *Millcayac*, vol. IX, n. 16, 2022. DOI: <<https://doi.org/10.48162/rev.33.039>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023]

comienzan con un tono neutro e informativo pero, a medida que avanza el film, van transformándose en la voz del director, con comentarios delirantes o jocosos que buscan generar comicidad y la complicidad del espectador. Como sugieren Lara Esteverena y Rita Falcón, Llinás “se apropia de un pasado rudimentario y propone una experiencia diferente (...) Su originalidad (...) radica en rescatar un dispositivo en desuso para hablar en tiempo presente, y de dotar a los intertítulos de un protagonismo casi mayor del que tienen las imágenes”.¹⁹ Este procedimiento le permite, además, difuminar los límites entre realidad y ficción, recuperando, así, otra característica muy presente en el temprano cine de actualidades.

Por último, *El carápalida*, quizás el más radical de los tres cortos en cuanto a su propuesta narrativa, está ambientado en una escuela secundaria y narra la historia de dos jóvenes que se enamoran, aunque no se hablan, se engañan y finalmente se despiden. Contrariamente a los casos anteriores, Mendilaharsu construye un film mudo en palabras, pero no carente de sonido directo. Aquí, si no oímos a los personajes, es porque estos se encuentran muy lejos de la cámara, porque algún sonido nos lo impide o por la presencia de un vidrio o de una puerta que actúa como barrera sonora. Ya lo sabemos, el cine mudo nunca fue, en realidad mudo, y aquí Mendilaharsu ironiza con esa visión teleológica impuesta por la historiografía tradicional que entiende a la falta de sonido como limitación, a la vez que retoma procedimientos del cine moderno que ponen en evidencia la idea de lo sonoro como artificio.

Estrenada hacia la misma época, *Las Sombras* (Argentina, 2000) de Paulo Pécora –también trabajada por Valeria Arévalos en su artículo para este dossier– enraíza en el propio medio técnico (la película está filmada en 16 mm, con la “imperfección” propia de lo fotoquímico y con una cámara a cuerda, que sólo permite tomas que no

¹⁹ ESTEVERENA, Lara y Rita Falcón. “La reflexión lúdica sobre la imagen en el cine de Mario Llinás”, *Cine Documental*, n. 1, 2010. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/2/articulos_02.html> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].

pueden superar los treinta segundos) su amado “cine primitivo” en un ejercicio de cine de terror que vive de pura atmósfera. Basado en la versión gráfica que Alberto Breccia hizo del cuento “Donde suben y bajan las mareas” de Lord Dunsay, precursor e ídolo de H. P. Lovecraft y Tolkien, los 17 minutos del film presentan una trama mínima –tres mujeres visitan, en el medio de la selva, a una suerte de bruja para que esta despierte a los espíritus– que apela a lo emocional del espectador, negando cualquier posibilidad de lectura analítica de lo que se ve en pantalla. Lo hace manejando a la perfección el sonido –vibraciones, notas discordantes, mínimos ruidos de ambiente, etc.– y evocando, como la misma bruja y los rituales en escena, cierta gramática silente y citas ocultas (la primera escena parece una versión “amazónica” y enigmática de *L'arrivée d'un train à La Ciotat*). A la vez, Pécora nunca se olvida de que está filmando en el siglo XXI: secuencias un poco *nouvelle vague* (las mujeres que se pasan, tirándolo, un fruto) y un poco películas zombis (la mano que sale de la tierra) se amalgaman aceitadamente a intertítulos escasos (y por eso más eficaces) en un conjunto de pura sugestión onírica, que resulta no un simple homenaje al silente, sino un espécimen sin fisuras de su posible resignificación contemporánea.

También en el ámbito argentino, el corto *Más Adelante* (Argentina, Lucía y Esteban Puenzo, 2010), narra la historia de un cineasta que, en 1910, es contratado por un empresario adinerado para filmar, como parte de los festejos del Centenario, un film conmemorativo que imagine la Argentina de 2010. Empieza como un film silente, blanco y negro, acompañado por música: tras el iris, se ve el primer plano de un hombre que es despertado, vestido y aseado por un mecanismo-cadena de montaje, para luego, asomándose al balcón de su edificio hipermoderno, entrar en su mini-dirigible para ir al trabajo. Pero en seguida se revela la condición de film dentro del film de lo visto: el empresario pregunta qué es lo que está viendo, claramente disgustado, y eso produce el pasaje a la realidad, sonora y colorida, de 1910. La interrupción violenta de la película (que llevará a una violencia mayor, la de su

destrucción) permite a Lucía y Esteban Puenzo abrir la discusión, entre director y empresario, sobre las claves de representación posibles. Si para el primero, el futuro del país yace en ese trabajador del 2010 (“Al progreso se llega gracias a él”, explica); para el otro es necesario recurrir a la tradicional alegorización de la República, basta actualizar sus ambiciones grandilocuentes en términos interestelares (“El primer hombre que va a pisar la luna es argentino”, afirma pensando en el proyecto “estilo Méliès” que le vendió el director, ocultándole su origen foráneo). Para Lucía y Esteban Puenzo, en un 2010 festejante y patriótico, la (quimérica) construcción de la nación parece ser posible solo como complicado amasijo de tradiciones. Por un lado, la francesa –con la que el corto se divierte reconstruyendo “equivocadamente” un fragmento de *Le Voyage dans la lune* (1902)– y, por el otro, la italiana —con ese *Más Adelante*, que traduce el *Più avanti*, del famoso soneto de Almafuerce. Soneto que, además, será recitado en *voice over*, por el director intradieético, para enmarcar la resistencia al poder y la decisión de reformular la película como neta denuncia, a ser proyectada, ante un teatro lleno y una audiencia patricia. En la nueva cinta se reproducirá la acción anterior, sustituyéndose al hombre por una muñeca (empleándose la *stop motion*), para luego cambiarla (mediante un truco de sustitución) por la actriz, amante del empresario (que debía representar la alegoría de la República), mientras fornicaba con este. Con esa escena, filmada a escondidas previamente, el director hace caer la construcción grandilocuente de la nación, al tiempo que se reconstruye uno de los géneros favoritos del periodo: el erótico o porno. *Más Adelante*, también hace tambalear las ínfulas históricas. A la pretensión, en tiempos de festejos, de una cronología precisa, se oponen abiertas y vistosas anacronías. Basta citar dos. La primera involucra a la ciudad futurista construida en el film en torno al Palacio Barolo, erigido más de una década después. La segunda, estrictamente cinematográfica: el formato en que son filmadas ambas películas no es el 35mm que correspondería, sino el 16mm –como el Barolo, de los años 20. Para los Puenzo el homenaje –a la patria, a la historia, al cine– parece involucrar su completa y sana desacralización.



Fotograma de *Más Adelante* (Argentina, Lucía y Esteban Puenzo, 2010)

Pasando al contexto brasileño, las operaciones de apropiación realizadas en *O latido do cachorro altera o sentido das nuvens* (Brasil, Estevão Garcia, Rebecca Ramos, Raul Fernando e Pedro Urano, 2006) y *Que cavação é essa?* (Brasil, Estevão Garcia e Luís Rocha Melo, 2008), aunque diversas, están unidas por el marco académico en el que fueron concebidas: la Universidade Federal Fluminense.

O latido do cachorro altera o sentido das nuvens explicita, ya desde el título, sus aspiraciones experimentales, tanto en lo que refiere a su significado (en español, traducible como “el ladrido del perro cambia la dirección de las nubes”), como en lo que toca a la gráfica que lo inaugura (confeccionada por medio de letras móviles que, del caos inicial, se ordenan para formar la frase, un uso expresivo de la letra escrita explorado durante el periodo silente).²⁰ Y cumplirá con esas expectativas por medio del recurso a un montaje

²⁰ Entre los ejemplos más interesantes de intertítulos con letras móviles se encuentra el usado en *Amanecer* (EE. UU., Friedrich Wilhelm Murnau, 1927) que une de manera impecable, forma y contenido. Mientras la protagonista se pregunta si su rival “podría ahogarse”, las palabras que

que, a través de imágenes aparentemente inconexas, acaso sueños o recuerdos, crea conexiones del orden de lo abstracto y lo simbólico. Es, precisamente, en el ámbito de las vanguardias –emuladas en un sentido amplio– que el cortometraje se mueve, desde los ambientes surrealistas franceses a los montajes acelerados de la escuela soviética. La escena final, en que una multitud corre –en parte vestida de *smoking* y bombín, en parte no– parece coquetear tanto con *Entr'acte* (Francia, René Clair, 1924) como con *El acorazado Potemkin* (Unión Soviética, Serguéi Eisenstein, 1925).

Si *O latido* se mide con la más clásica y global tradición silente, *Que cavação é essa?*, por otro lado, reflexiona sobre la historia del cine brasileño, su archivo y su memoria. El corto es una suerte *mockumentary*, organizado en 2 partes. La primera comienza con una placa que informa sobre el film documental, *Um alegre churrasco na estância do Cel. Alexandrao*, del operador L. A. Ramos, recuperado por la Universidade Federal Fluminense. Se trata de un documento apócrifo, creado por los mismos Estevão Garcia e Luís Rocha Melo, a la manera de los films de propaganda o *cavação* de la época silente.²¹ Del período, de hecho, emplean una amplia gama de técnicas (blanco y negro, intertítulos, cámara frontal y fija, panorámicas de los paisajes) para contar a ese personaje, a su familia y a las tierras que posee, y terminar, sorpresivamente, en una suerte de orgía general. La segunda parte, “Restaurare”, la parte donde se explicita la condición de la totalidad como documental (en realidad, como adelantamos, del *mockumentary*) se centra en el trabajo de recuperación y contextualización del film silente mencionado. Ambientada en un laboratorio cinematográfico de los años 70, la película es en colores (con un alto grado de degradación que unifica todo en magenta, propia del estado de las cintas de la época).

forman el intertítulo, comienzan a caer y terminan por “ahogarse” y desaparecer; y las usadas en *Metrópolis* (Alemania, Fritz Lang, 1927) que, amenazadoras, forman la palabra “Moloch”, la máquina-dios pagano, y aterrorizan a uno de los protagonistas.

²¹ El término “cavação”, en español “excavación”, fue utilizado en Brasil, durante la época silente, con valor peyorativo, para describir las películas de propaganda de la clase oligarca que los camarógrafos hacían para financiar sus otras actividades, véase: DE LUNA FREIRE, Rafael. *O negócio do filme a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907–1915*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2022, p. 59. Disponible en: <<https://mam.rio/cinematoteca/o-negocio-do-filme/>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].

Contiene, además, una enfática *voice over* que define, partiendo del latín, precisamente, la palabra “restaurar”, hasta llegar a los restauradores, “abnegados héroes”, “corajudos brasileiros, víctimas de incontables alergias” que, se explica, trabajan en nombre de “un único ideal: recuperar la memoria del cine brasileño”. Este segmento contiene entrevistas a especialistas, supuestos documentos de época, imágenes del archivo. La película es un comentario elocuente sobre la pérdida y la necesidad de suplir las faltas, una operación donde a través de lo falso, se construye en parte, lo auténtico.



Fotograma de *Que cavação é essa?* (Brasil, Estevão Garcia e Luís Rocha Melo, 2008)

El mencionado Festival Internacional de Cine Silente México (FIC Silente MX) ha sido un verdadero motor para la producción y difusión de nuevos cortos silentes a nivel regional. Resulta inabarcable relevar aquí la inmensa programación de sus ocho años de existencia por lo que proponemos una pequeña selección de cortos presentados en su quinta edición, que resulta necesariamente parcial pero, también, representativa de la variedad de estrategias y procedimientos desplegados en estas nuevas producciones.²² En clave humorística, *Yendo a la cama con dificultades* (Argentina,

²² Seleccionamos esta edición porque tuvo lugar durante la pandemia y se desarrolló, por primera y única vez, en formato virtual, lo que permitió un mucho más amplio acceso a su programación, tanto dentro como fuera de México.

Gabriel Feller, 2017), nos muestra a un hombre que llega a su casa cansado y no logra desvestirse para ir a acostarse porque, cada vez que lo hace, mágicamente sombreros, pantalones y chaquetas lo vuelven a cubrir. La película interesa aquí porque va más allá de la reutilización de formas del silente –como las tratadas hasta ahora– para proponer una franca *remake* de la película de Georges Méliès, *Le Déshabillage impossible* (1900). Realizada en el marco de la UNA (Universidad Nacional de las Artes, Argentina) en convenio con la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), *Yendo a la cama con dificultades* explicita, en los títulos finales, su lado filológico: no sólo cita directamente el intertexto francés, sino la práctica que le da base (“Filmado respetando la histórica técnica de la parada por sustitución utilizada por Georges Méliès en sus películas”). La invitación al público es doble: para quien conoce la película original, el goce radica en rastrear las similitudes y variantes de esta nueva cinta; para quien la ve por primera vez, toma la delantera la sorpresa, el efecto cómico original de los primeros espectadores ante la repetición del acto involuntario y la jocosa desesperación del individuo.



Fotograma de *Yendo a la cama con dificultades* (Argentina, Gabriel Feller, 2017),

Una trama metacinematógrafa –no rara en la época silente que, como a la fotografía, le gustó autorepresentarse desde los inicios– vemos en *Filmador e hijo* (México, Antonio Bunt, 2018), donde se suceden, rápidos, los desastres que hace el hijo del filmador, en un laboratorio, en cada fase del procesado del film. En este caso, el repertorio de técnicas del silente es notable, respecto a los incorporados en las películas del dossier: desde los más comunes (música, intertítulos, blanco y negro, grano, uso de primeros planos con mirada a la cámara) a los menos (como el rayado directamente sobre la película para crear efectos especiales de movimiento, sobreimpresiones, multiplicaciones simultáneas del mismo actor o manipulaciones del foco). La comicidad está cifrada en la superabundancia de trucos antiguos. Pero también en el contraste de esas técnicas abandonadas con la modernidad del laboratorio (los Estudios Churubusco a quienes se agradece al final) donde el film se desarrolla. Es en esa tensión anacrónica que el corto funda buena parte de su comicidad.



Fotogramas de *Filmador e hijo* (México, Antonio Bunt, 2018)

En tiempos actuales, pero rarificados, están ambientadas otras dos películas: *Humos* (México, Vonno A. Ambriz, Héctor Carreón, Marta Hernaiz y Axel Muñc, 2020) y *El chicle* (Argentina, Karina Grinstein, 2020). En la primera, el uso del blanco y negro, intertítulos, música de piano y esa estructura repetitiva, que tanto gustaba a las primeras audiencias, es el marco para narrar las peripecias de una masajista que atrapa en frascos los “humos” de alegría, paz, flojera, amor, de sus masajeados, para

aplicarlos luego a nuevos clientes como terapia. Es con motivo de los “humos” que la película introduce el coloreado parcial, dejando el resto de la imagen en blanco y negro. Un uso similar hace la argentina Karina Grinstein en *El chicle*, sobre un muchacho que recorre la ciudad cruzándose con distintas personas felices que mastican chicles –y hacen gigantes globos– rosa. Ambas películas apuestan a la técnica del coloreado parcial para contar sus historias. Haciéndolo, remiten a los primeros y fatigosísimos métodos de iluminación fílmica, tanto a mano como con estencil, donde se resaltaban parte de los elementos, dejando el resto en blanco y negro para maravillar al público. Esa vuelta al blanco y negro y al detalle coloreado –en un sistema dominado por el color– crea otros efectos y genera otras preguntas.



Fotograma de *Humos* (México, Vonno A. Ambriz, Héctor Carreón, Marta Hernaiz y Axel Muñic, 2020)



Fotograma de *El chicle* (Argentina, Karina Grinstein, 2020)

Para cerrar esta sección, no podemos dejar de mencionar la co-producción peruano-argentina *Trilogía muda* (2022), uno de los más recientes films de este tipo, dirigido por el reconocido realizador limeño Daniel Rodríguez Risco. En el *trailer* de este medimetraje se anuncia, mediante una serie de carteles, que “Para contar una buena historia” (...) “No se necesita la voz” (...) “El cine mudo está de vuelta”. La película se inserta, así, en una tendencia que parece gozar de creciente popularidad en plataformas y festivales. El film está compuesto por tres cortos previos de este director, que fueron estrenados en forma individual entre 1998 y 2021: *El colchón*

(1998), *El diente de oro* (2005) y *Cuellos almidonados* (2021). Se trata de tres fábulas adultas dedicadas, cada una, a un tema específico. El primer corto trata sobre la obsesión del amor, el segundo sobre la codicia y el tercero sobre las relaciones familiares. Rodríguez Risco comprendió que había una unidad conceptual y visual entre los tres y, entonces, fueron adaptados en la fase de postproducción para convertirse en una sola película.²³ La falta de diálogos (pero no de sonidos) es el principal factor que aglutina las historias. A esto se sumó la música, compuesta especialmente para el film por Selma Mutal, que proveyó de unidad sonora al conjunto. Los dos primeros cortos, originalmente filmados en celuloide, fueron digitalizados en 4K para uniformizar la textura de la imagen. Por último, se agregaron una serie de placas para separar los tres capítulos. Cada una de ellas reproduce un objeto con valor metonímico para cada historia: el colchón, en el primer corto, es símbolo del amor perdido; el diente, en el segundo, funciona como emblema de lo que se sacrifica por codicia y la pieza faltante de un rompecabezas, en el tercero, actúa como metáfora del vacío provocado por una relación distante entre madre e hijo. Estos carteles reinterpretan los antiguos intertítulos de las películas mudas, pero su composición por imágenes amplifica la falta de la palabra. Todo es imagen. El fondo de un estridente color rojo desafía, por su parte, la tradicional monocromía de los títulos tempranos y contrasta, a su vez, con el blanco y negro del primer y tercer corto. La estructura episódica y la alternancia entre las escalas de grises y el más furioso color recuerda a los programas mixtos de los primeros tiempos, con filmes de diferente longitud y tonalidades, que se cargaban consecutivamente en el proyector.

3. Prácticas artísticas experimentales

La centralidad absoluta de la imagen, la falta de diálogos o ese uso particular de la palabra escrita, propia del cine silente, motivó a diversos artistas latinoamericanos a incorporar estrategias, pero también a manipularlas, cuestionarlas, exacerbarlas.

²³ Véase la entrevista realizada al autor en 2022 en RPP Noticias. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fpqp21WT3os>

Minimalista, en lo que concierne al uso de fragmentos, fue el artista plástico argentino Jorge Macchi en su versión de *La pasión de Juana de Arco* (Argentina, 2003). Se trata de una videoproyección, en blanco y negro, de diez segundos, donde el relato está conformado, casi exclusivamente, por los intertítulos originales del film de Carl Dreyer y fragmentos de la música de Gottfried Bottger. La imagen, en cambio, queda reducida a fugaces *stills*. Se pasa así, del largometraje al corto –cortísimo– y de la multiplicidad de estrategias narrativas, contenidas en la obra original de Dreyer, a la reducción a una, para exacerbarla. La sucesión de intertítulos se vuelve trama verbal que titila –se mueve– con cada pasaje de fotograma; que incluso podría prescindir olímpicamente, si quisiera, de la fotografía. La palabra escrita –tantas veces cuestionada durante el mismo periodo silente– se convierte en objeto privilegiado, observable en los movimientos mínimos, pero potentes, del fotograma. La palabra, de mero contenido, se vuelve imagen y Macchi plantea, a través de su pieza, múltiples interrogantes. Entre ellas, enfrenta al espectador de hoy con una tradición extranjera (la del cine silente europeo), pero a través de su gesto, se vuelve también propia. Cuestiona así –es una de las claves posibles de lectura– estatus y derechos respecto a esa cinematográfica global ajena. Y vuelve, si queremos, al original espectador latinoamericano, receptor prácticamente contemporáneo respecto al europeo, de esas narrativas.

En el video *El Prócer* (Uruguay, 2008), ganador en 2008 del Premio Nacional “Hugo Nantes”, Ministerio de Educación y Cultura (MEC, Uruguay), el artista Alberto Lastreto parte de la fotografía de un monumento ecuestre, para animarla digitalmente, haciendo que caballo y jinete atravesen el espacio, posándose sobre pedestales ajenos y saltando sobre edificios y monumentos antiguos y modernos, con la Marcha de la “Revolución Libertadora” (Argentina, 1959) como fondo. Un héroe, un símbolo, que recorre épocas y lugares, indistintamente, sin arraigarse en ninguno. A sus pies, porque el héroe nunca está solo –necesita de una *audience*– aparecen personajes posando o circulando, mujeres danzantes y combatientes desnudos, como los inmortalizados por Eadweard Muybridge en sus experimentos con el movimiento.

La obra, como informa la ficha del Museo Nacional, “es parte de una estrategia adoptada por Lastreto, después de treinta años de exilio en Nueva York, para comprender la nueva realidad uruguaya. La figura de El Prócer es la excusa para abrir interrogantes, no se trata de ningún héroe en particular. La obra habla también sobre las posibilidades de hacer arte con condiciones tecnológicas adversas”.²⁴ La reconstrucción de la memoria colectiva e individual, a través del uso actualizado de formas visuales del pasado, aparece aquí para explicitar las tensiones relacionadas con la construcción del héroe y, en última instancia, de lo que él representa: la nación.



El Prócer (Uruguay, Alberto Lastreto, 2008). Fuente: Museo Nacional de Artes Visuales

En una línea similar, opera el artista argentino Andrés Denegri que, en sus muestras *Máquinas de lo sensible* (Galería Rolf Art, Buenos Aires, 2019-2020) y *Levantamientos* (Art Basel, Miami, 2022) –como analiza Ana Laura Lusnich en el artículo presente en este dossier, “Evocación y actualidad del cine silente argentino en las instalaciones audiovisuales de Andrés Denegri”– utiliza el archivo silente y lo recrea para poner en tensión el estado-nación y otras dicotomías que lo fundaron.

²⁴ Véase <<https://museos.gub.uy/artectivo/artistas/item/lastreto-alberto.html>>.

Entre los más recientes exponentes de esta categoría se encuentra la performance *Accidentes de la historia: ready-made en tres actos* (Colombia, Jerónimo Atehortúa Arteaga, 2023), presentada este año en la 21ª edición de DocLisboa. Se trata, como describe su título, de un *ready-made* cinematográfico que reúne los fragmentos sobrevivientes –y en ocasiones discontinuos– de cuatro películas del período silente del cine colombiano. Con una mínima intervención, más allá de la música en vivo a cargo de Carlos Eduardo Quebrada Vásquez, el metraje se organiza en capítulos protagonizados por el actor Roberto Estrada Vergara, que interpreta diferentes personajes en los cuatro films elegidos. Este proyecto experimental continúa el meticuloso trabajo arqueológico realizado por Atehortúa Arteaga y Luis Ospina para el ya citado *Mudos Testigos* (2023), pero propone una aproximación alternativa a esos materiales cinematográficos tempranos. Según su director, *Accidentes de la historia*

busca poner de relieve el carácter fragmentario y fugaz de toda creación, y el hecho, más importante aún, de que las obras terminadas son esencialmente una convención, pues todos los objetos están abiertos a un proceso de creación infinito y colectivo. Por otro lado, al despojar estas películas de las determinaciones históricas en que son siempre vistas, emerge en ellas otra identidad, y se vislumbra el hecho fascinante de que quizá en los orígenes del cine estuvo su primera modernidad oculta bajo una mirada que las aprisionaba. Las ruinas de esas películas pueden ser experimentadas hoy como piezas autónomas. Si se ignora el hecho de que son jirones producto del paso del tiempo, emergen como objetos complejos y enigmáticos. Son accidentes de la historia que producen nuevas películas y relaciones con el espectador.²⁵

4. Aplicaciones retro, nuevas tecnologías y programas de inteligencia artificial

Durante la pandemia se hizo viral la publicación de una usuaria de You Tube que utilizó el software Gigapixel para “mejorar” el corto de los Lumière *L'arrivée d'un train à La Ciotat* aumentando su resolución a 4K y 60 cuadros por segundo y hasta agregándole sonido.²⁶ El resultado era tan realista como perturbador y abrió el debate sobre las capacidades de las nuevas tecnologías, especialmente la desarrollada a partir de la IA, y sobre las numerosas posibilidades que han abierto y abrirán en el campo del

²⁵ Agradecemos a Jerónimo Atehortúa Arteaga por sus reflexiones y los materiales que nos envió en relación a este proyecto cuyo trailer puede verse en: <<https://www.youtube.com/watch?v=UfgGIDzsRDM>>.

²⁶ El resultado puede verse en <<https://www.youtube.com/watch?v=3RYNThid23g&t=9s>>

audiovisual. Este 2023, de hecho, fue año de huelgas en la industria hollywoodense por los peligros que la IA representa para los actores y otras profesiones del ramo, y de allí se expandieron las polémicas al resto del globo. Pero también se vio su lado lúdico. La popularidad de una aplicación como *Revive* –que permite animar fotografías con un solo *click*, volviendo móviles los inertes retratos de ascendientes o personalidades del pasado, haciéndolos cantar y menearse al ritmo de tonadas *pop*, es quizá el mejor ejemplo, aunque todavía precario, de los rumbos que tomarán, a nivel no solo profesional sino masivo, los cruces entre la tecnología del pasado y del presente. Y, va de suyo, la aplicación –con el reducido espectro de los movimientos mostrados y su abierta falsedad– es el lado amable de los videos *deepfake*. Este nuevo escenario –en que el archivo adquiere una relevancia inédita por las potencialidades de uso, transformación y recreación de lo que fue– supone desafíos insólitos para el campo del cine silente; para lo que ya se discute, a nivel académico, como su “rejuvenecimiento”.²⁷

Muñequita porteña (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1932), conservada en el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, pero cuyos diálogos originales grabados en discos Vitaphone, hoy están perdidos, fue el centro de varias operaciones retro, que, aún sin recurrir a la tecnología, intentaron suplir esa falta de sonido. Cuando el museo decidió proyectar la restauración y digitalización de este film en la 19ª edición del BAFICI, se vio enfrentado a la paradoja de que el primer film argentino sonorizado se encontraba mudo. Pensaron, primero, en contratar a un especialista en lectura de labios para reconstruir y doblar los diálogos perdidos, pero finalmente se optó por una solución hoy más experimental, aunque para nada ajena a los primeros años del cine, donde las proyecciones convivían sin conflicto con el espectáculo vivo. Se convocó, así, a los guionistas y dramaturgos Santiago Loza y Ariel Gurevich para que escribieran una versión libre de los diálogos a partir de las imágenes observadas y a los actores Rosario Bléfari, Javier Drolas, Vanesa Maja y Patricio Aramburu para que los interpretaran en vivo en la sala, con el acompañamiento musical de Fernando Kabusacki y Matías Mango. Lejos de emular el posible guión original, los nuevos

²⁷ Véase “Modernising silent movies with AI”, Hong Kong Baptist University Disponible en: <<https://research.hkbu.edu.hk/news/modernising-silent-movies-with-ai>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023]

diálogos ideados por Loza y Gurevich propusieron un juego metarreferencial que aludía a la propia pérdida del sonido de la película y a su condición de elemento histórico del cine. Como afirma Andrés Levinson, uno de los involucrados en este proyecto, la experiencia fue novedosa, pero tuvo sus riesgos ya que, por un lado, contribuyó a rescatar un film argentino hasta entonces imposible de ver, pero, por el otro, presentó una película distinta, con otra música, nuevas voces y diálogos.²⁸ Se trató de una experiencia única y efímera que, sin embargo, contó con réplicas en otros contextos, como la analizada por Pablo Ceccarelli en el artículo “*Muñequita porteña* y el encuentro con la historia del cine argentino”, presente en este dossier. Esta segunda performance tuvo lugar en el 10° *Festival REC (Festival de Cine de Universidades Públicas de La Plata)* y contó con la participación de actores del grupo independiente Galpón Momo Teatro, que le aportaron sus propias particularidades al experimento. Fragmentos de esta representación, a su vez, aparecen registrados en el cortometraje *Sombras | Espejos* (Argentina, 2022), del propio Ceccarelli. La sonorización de películas en vivo, realizada ya en tiempos silentes, fue así rescatada para la posteridad. Lo efímero se convirtió en breve registro que unió imagen y sonido, antes separados, pero también mostró lo que no se solía ver: el detrás de cámaras, los gestos de los actores mientras leen las líneas, se miran, sonrían.

A la realidad virtual recurre, por su parte, el proyecto *Entre Luces y Sombras*, de Nazly López, centrado en la figura del cineasta colombiano Félix Joaquín Rodríguez y su película de ficción *Alma provinciana* (1926).²⁹ Sus cuatro capítulos, realizados como *comics* interactivos, proyectan al espectador, o mejor al usuario, en el centro de los hechos históricos que rodean la película de Rodríguez. En este tipo de experimento, más allá de recuperar antiguas cuestiones técnicas o de interpretación de una época,

²⁸ LEVISON, Andrés. “Muñequita porteña”, Blog de la Asociación de Amigos del Museo del Cine, Disponible en: <<https://museodelcineba.org/>> [Acceso: 11 de noviembre de 2019].

²⁹ Véase BOGLIONE, Riccardo. “Inmersión en el Alma: Entrevista a Nazly López”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 258-266. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/433>> [Acceso: 15 de diciembre de 2023].

se apunta a hacer vivir –gracias a la coincidencia de los movimientos de autor y personajes con los del usuario– el cine silente. Como señala la autora:

Una vez que el usuario se pone las gafas, toma el cuerpo del pionero y se traslada a los inicios del siglo XX en Colombia, viendo la realidad social y política a través de los ojos del cineasta. Dentro de la historia el usuario interactúa con el relato. Por ejemplo, en el Capítulo III, que se titula “La vida y milagros de un cineasta en Bogotá”, el usuario se traslada a la plaza de Bolívar y, en medio del Carnaval estudiantil, debe buscar a los personajes que harán parte de *Alma provinciana*: la obrera, el campesino, el estudiante y el gamonal. Una vez que los encuentra, se activa una cámara de cine que tiene frente a sí y, cuando ya los ha filmado a todos, el usuario se traslada al teatro Faenza, aquel 13 de febrero de 1926, cuando se estrenó la película. Así se convierte también en un pionero, mientras aprende del contexto social y político del periodo.³⁰



Entre Luces y Sombras, de Nazly López,

Aunque es, decididamente, la sección menos nutrida, este texto quiso incluirla por imprescindible. Y, es más, quiso cerrar con ella el panorama, por su enorme potencial a futuro para el campo, pero al mismo tiempo, por lo que la une al pasado. Porque el debate sobre tecnología e innovación acompañó el surgimiento y desarrollo de la

³⁰ *Ibid.*, p. 260.

imagen en movimiento, como hoy acompaña –con sus promesas y peligros, con sus detractores y entusiastas– a los nuevos instrumentos. Si nos propusimos pensar, a lo largo del artículo, las actuales apropiaciones técnicas y temáticas del silente como formas del retorno, no podemos olvidar que también las hipótesis y debates sobre tecnología se retoman, reformulados, para especular sobre lo que vendrá y los efectos que eso tendrá sobre la vida cotidiana. Un ejemplo paradigmático de esto –en su versión optimista– nos la da, entre tantísimos, un escrito latinoamericano de 1896. Quien vio las películas Lumière en ese final del siglo XIX, imaginó como parte de un proceso tecnológico posible y deseable, la inclusión de color y sonido, pero también supuso la dimensión histórica y social de esos adelantos:

Lo que más asombra en este nuevo invento fin de Siglo, son los progresos á que se presta y que desde ya podemos prevenir como cercanos.

En efecto: si al actual cinematógrafo se agrega un cilindro fonográfico, que haga coincidir los sonidos con la vida real que nos muestra, y si por último se llegara á obtener las fotografías con colores, resultaría un cuadro tan animado y tan perfecto de la vida, que podríamos tener en casa los sucesos del mundo tal como si los estuviéramos presenciando.

Los archivos del porvenir dice un autor en presencia del cinematógrafo, no se compondrán de escritos fastidiosos sino que harán renacer el pasado, oído y visto, tal cual los sucesos se produjeron.³¹

Si las discusiones sobre el archivo tienen en la actualidad una vigencia y complejidad que, quien escribió estas líneas, difícilmente hubiera podido prever, quien se enfrenta hoy a las nuevas tecnologías está obligado –como hizo esa pluma de 1896– a reflexionar sobre los futuros escenarios en base a las necesidades actuales y venideras, pero también a evaluar sus complejas implicancias éticas. Este texto, más que muchos otros, es fundamentalmente provisorio, pero necesario para instalarnos en este nuevo estado de cosas.

³¹ J. V. “El Cinematógrafo”, Sección Científica, *Los Debates, Revista Quincenal, Órgano universitario*, Montevideo, año 1, tomo 1, n. 7, 5 de agosto de 1896, p. 133.

Referencias bibliográficas

- BOGLIONE, Riccardo. “Inmersión en el Alma: Entrevista a Nazly López”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 258-266. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/433>> [Acceso: 15 de diciembre de 2023].
- DE LUNA FREIRE, Rafael. *O negócio do filme a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907–1915*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2022. Disponible en: <<https://mam.rio/cinemateca/o-negocio-do-filme/>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].
- ESTEVERENA, Lara y Rita Falcón. “La reflexión lúdica sobre la imagen en el cine de Mario Llinás”, *Revista Cine Documental*, n. 1, 2010. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/2/articulos_02.html> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].
- FERNÁNDEZ ESCAREÑO, Itzia. “Cine de reemplazo. La historia en la mirada (José Ramón Mikelajáuregui, 2010)”. En: Cuarterolo, Andrea (ed.). Dossier “Investigar sobre cine silente en Latinoamérica”, *Imagofagia Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, octubre de 2013. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/598>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].
- FLAIG, Paul y Katherine Groo, (eds.). *New Silent Cinema*. New York y London: Routledge, 2016.
- J. V. “El Cinematógrafo”, Sección Científica, *Los Debates, Revista Quincenal, Órgano universitario*, Montevideo, año 1, tomo 1, n. 7, 5 de agosto de 1896, p. 133.
- MARTÍNEZ, Ángel. “El patrimonio fílmico de la Revolución Mexicana. Rescate, restauración y conservación”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 279-288. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/arti cle/view/65>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].
- MIQUEL, Ángel y David M. J. Wood, “Introducción al dossier: El cine de compilación de la Revolución Mexicana”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y*

- cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 6-12. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/87>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].
- KRAJTE, Julia. “Llorando en el espejo. Poéticas y políticas sexuales de la belleza en el cine”, *Millcayac*, vol. IX, n. 16, 2022. DOI: <<https://doi.org/10.48162/rev.33.039>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].
- “Modernising silent movies with AI”, Hong Kong Baptist University Disponible en: <<https://research.hkbu.edu.hk/news/modernising-silent-movies-with-ai>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023]
- LEVISON, Andrés. “Muñequita porteña”, Blog de la Asociación de Amigos del Museo del Cine, Disponible en: <<https://museodelcineba.org/>> [Acceso: 11 de noviembre de 2019].
- 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: 1 de diciembre de 2023].
- _____. “Mudos testigos: Entrevista a Jerónimo Atehortúa Arteaga”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 139-161. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/373>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].
- PEÑA, Fernando Martín. *Metrópolis*. Buenos Aires: INCAA/ 23° Festival Internacional de Cine de Buenos Aires, 2008.
- SADOUL, Georges. *Histoire générale du cinéma*. Paris: Denoël, 1946-1950.
- TADEO FUICA, Beatriz. “The appropriation and construction of the film archive in Uruguay”, *New Cinemas*, 13: 1, 2015, pp. 37-50.
- _____. *Uruguayan Cinema 1960-2010. Text, Materiality, Archive*. Woodbridge: Tamesis, 2017.

Films y obras mencionadas

1999 (Argentina, Ignacio Masllorens, 2003)

- Accidentes de la historia: ready-made en 3 actos* (Colombia, Jerónimo Atehortúa Arteaga, 2023)
- Alma provinciana* (Colombia, Félix Joaquín Rodríguez 1926)
- Amanecer* (EE.UU., Friedrich Wilhelm Murnau, 1927)
- Anémic cinéma* (Francia, Marcel Duchamp, 1926)
- Babylon* (EE.UU., Damien Chazalle, 2022)
- Ballet Méchanique* (Francia, Fernand Léger y Man Ray, 1924)
- Blancanieves* (España, Pablo Berger, 2012)
- Capilla del diablo* (Argentina, Nicolás de Bórtoli, 2000)
- Dal polo all'equatore* (Italia, Yervant Gianikian y Angela Ricci Luchi, 1986)
- Decasia* (EE.UU., Bill Morrison, 2002)
- Die Gebrüder Skladanowsky* (Alemania, Wim Wenders 1995)
- El acorazado Potemkin* (Unión Soviética, Serguéi Eisenstein, 1925)
- El amante de las películas mudas* (Argentina, Pablo Torre, 1993)
- El carapálida* (Argentina, Agustín Mendilaharsu, 2004)
- El chicle* (Argentina, Karina Grinstein, 2020)
- El dirigible* (Uruguay, Pablo Dotta, 1994)
- El hombre de la cámara* (Unión Soviética, Dziga Vértov, 1929)
- El Prócer* (Uruguay, Alberto Lastreto, 2008)
- Ella es mi novia* (Uruguay, Virginia Arigón, músicos: El Otro Tavella & Los embajadores del buen gusto, 2017)
- Entr'acte* (Francia, René Clair, 1924)
- Entre Luces y Sombras* (Colombia, Nazly López, 2020)
- Epopeyas de la Revolución* (México, Gustavo Carrero, 1961)
- Filmador e hijo* (México, Antonio Bunt, 2018)
- Hiroshima* (Uruguay, Pablo Stoll, 2009)
- Histoire(s) du cinema* (Francia-Suiza, Jean Luc Godard, 1988-1998)
- Hollywood Cavalcade* (EE.UU., Irving Cummings, 1939)
- Hugo* (EE.UU., Martin Scorsese, 2011)
- Humos* (México, Vonno A. Ambriz, Héctor Carreón, Marta Hernaiz y Axel Muñic, 2020)
- Imágenes del pasado. Una reseña del cine mudo argentino* (Argentina, Guillermo Fernández Jurado, 1961)

- La antena* (Argentina, Esteban Sapir, 2007)
- La cabalgata del circo* (Argentina, Mario Soffici, 1945)
- La historia en la mirada* (México, José Ramón Mikelajáuregui, 2010)
- La jetée* (Francia, Chris Marker, 1962)
- La más bella niña* (Argentina, Mariano Llinás, 2002)
- La pasión de Juana de Arco* (Argentina, Jorge Macchi, 2003)
- La Passion de Jeanne d'Arc* (Francia, Carl Theodor Dreyer, 1928)
- La valigia dei sogni* (Italia, Luigi Comencini, 1953)
- Las sombras* (Argentina, Paulo Pécora, 2000)
- Le Déshabillage impossible* (Francia, Georges Méliès 1900)
- Le Voyage dans la lune* (Francia, Georges Méliès, 1902)
- Levantamientos* (Art Basel, Miami, Andrés Denegri, 2022)
- Los ojos del siglo* (Argentina, Manuel Peña Rodríguez, 1957)
- Máquinas de lo sensible* (Galería Rolf Art, Buenos Aires, Andrés Denegri, 2019-2020)
- Más Adelante* (Argentina, Lucía y Esteban Puenzo, 2010)
- Memorias de un mexicano* (México, Carmen y Salvador Toscano, 1950)
- Metrópolis* (Alemania, Fritz Lang, 1927)
- México, la revolución congelada* (Argentina, Raymundo Gleyzer, 1970)
- Mudos testigos* (Colombia, Luis Ospina y Jerónimo Atehortúa Arteaga, 2023)
- Muñequita porteña* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1932)
- O latido do cachorro altera o sentido das nuvens* (Brasil, Estevão Garcia, Rebecca Ramos, Raul Fernando y Pedro Urano, 2005)
- Of Freaks and Men* (Rusia, Alekséi Balabánov, 1998)
- P3ND3J05* (Argentina, Raúl Perrone, 2013)
- Que cavação é essa?* (Brasil, Estevão Garcia e Luís Rocha Melo, 2008)
- Ragazzi* (Argentina, Raúl Perrone, 2014)
- Santa Fe* (Argentina, Lisa Cerati, músicos: Zero Kill, 2020)
- Sin letras* (Uruguay, Alejandro Escuder, músicos: Exilio Psíquico, 1995)
- Sombras | Espejos* (Argentina, Pablo Ceccarelli, 2022)
- Sunset Boulevard* (EE.UU., Billy Wilder, 1950)
- Tabú* (Portugal-Alemania, Miguel Gomes, 2012)

The Artist (Francia, Michel Hazanavicius, 2011)

The Heart of the World (Canadá, Guy Maddin, 2000)

They shall not grow old (Nueva Zelanda-UK, Peter Jackson, 2018)

Tom Tom Piper's Son (EE.UU., Ken Jacobs, 1969)

Trilogía muda (Perú-Argentina, Daniel Rodríguez Risco, 2022. Película conformada por los cortos: *El colchón*, 1998; *El diente de oro*, 2005 y *Cuellos almidonados*, 2021)

Vincere (Italia-Francia, Marco Bellocchio, 2009)

Vivre sa vie (Francia, Jean-Luc Godard, 1962)

Yendo a la cama con dificultades (Argentina, Gabriel Feller, 2017)

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/fa5owwvdkr>

Para citar este artículo:

CUARTEROLO, Andrea y Georgina Torello. "Introducción al dossier. El nuevo cine silente latinoamericano y otros experimentos afines", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 7-48. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/474>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Andrea Cuarterolo** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y como docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Quilmes. Se especializa en el estudio del cine silente y la fotografía en Argentina y Latinoamérica y es autora del libro *De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840–1933* (CdF Ediciones, 2013) y co-editora de los volúmenes *Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado* (EUDEBA, 2022), *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (Imago Mundi/Cinematoteca Nacional de México, 2017) y *Diez miradas sobre el cine y audiovisual* (Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2018). Desde 2016 co-dirige el Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) y la Asociación de Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano (PRECILA). Es directora, junto a Georgina Torello, de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. E-mail: acuarterolo@gmail.com

** **Georgina Torello** (Ph.D., University of Pennsylvania) es profesora en el Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR, Uruguay) e investigadora del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Se especializa en estudios intermediales, en particular de las relaciones entre cine silente, teatro y literatura. Es autora de *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)* (Yaugurú, 2018), editora de *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* (Irrupciones Grupo Editor, 2018) y coeditora de *Watching Pages*,

Reading Pictures: Cinema and Modern Literature in Italy (Cambridge Scholars Publishing, 2008) y *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano* (Espacio Interdisciplinario, UdelaR, 2015). Actualmente, co-coordina el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA, Uruguay) y, en ese marco, es co-responsable del proyecto CSIC sobre cine en UdelaR. Dirige, junto a Andrea Cuarterolo, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. E-mail: georgina.torello@gmail.com.

Evocación y actualidad del cine silente argentino en las instalaciones audiovisuales de Andrés Denegri

Ana Laura Lusnich *

Resumen: Este artículo analiza una serie de obras creadas por el artista argentino Andrés Denegri que establecen una relación estrecha con el cine silente argentino y que transitan por los géneros de las instalaciones audiovisuales, la escultura cinética, el cine expandido y el cine de exposición. Centrándonos en las obras expuestas en las muestras *Máquinas de lo sensible* (Galería Rolf Art, Buenos Aires, 2019-2020) y *Levantamientos* (Art Basel, Miami, 2022), se indagará en una serie de aspectos en particular: el programa de creación-acción que concilia el cine silente con la sala de arte; la reutilización del cine silente argentino como material de archivo o bien como recreación de lo inexistente, y la configuración del comentario y la crítica política, en consonancia con algunas preocupaciones entre las que se encuentran la afirmación identitaria de los estados-nación y la dicotomía campo/ciudad.

Palabras clave: cine silente, dispositivo, instalación audiovisual, perspectivas políticas, reflexividad.

Evocation and Relevance of Argentine Silent Cinema in the Audiovisual Installations of Andrés Denegri

Abstract: This article analyzes a series of works created by the Argentine artist Andrés Denegri that establish a close relationship with Argentine silent cinema and that move through the genres of audiovisual installations, kinetic sculpture, expanded cinema, and exhibition cinema. Focusing on the works exhibited in the exhibitions *Máquinas de lo sensible* (Rolf Art Gallery, Buenos Aires, 2019-2020) and *Levantamientos* (Art Basel, Miami, 2022), we will investigate a series of aspects in particular: the creation-action program that reconciles silent cinema with the art house; the reuse of Argentine silent cinema as archival material or as a recreation of the non-existent, and the configuration of the commentary and political criticism, in line with some concerns among which are the identity affirmation of nation-states and the field dichotomy /city.

Keywords: silent cinema, device, audiovisual installation, political perspectives, reflexivity.

Evocação e relevância do cinema mudo argentino nas instalações audiovisuais de Andrés Denegri

Resumo: Este artigo analisa uma série de obras criadas pelo artista argentino Andrés Denegri que estabelecem uma estreita relação com o cinema mudo argentino e que transitam pelos gêneros instalações audiovisuais, escultura cinética, cinema expandido e cinema de exposição. Com foco nos trabalhos expostos nas exposições *Máquinas de lo sensible* (Galeria Rolf Art, Buenos Aires, 2019-2020) e *Levantamientos* (Art Basel, Miami, 2022), investigaremos uma série de aspectos em particular: o programa de criação-ação que concilia o cinema mudo com a casa de arte; a reutilização do cinema mudo argentino como material de arquivo ou como recriação do inexistente, e a configuração do comentário e da crítica política, em linha com algumas preocupações entre as quais estão a afirmação identidade dos Estados-nação e a dicotomia campo/cidade.

Palavras chave: cinema mudo, dispositivos, instalações, abordagens políticas, reflexividade.

Andrés Denegri, creador polifacético

Graduado en la Universidad del Cine (Ciudad de Buenos Aires), Andrés Denegri ha forjado una trayectoria extensa y plural que se caracteriza por la combinación del cine, el video, las instalaciones y la fotografía, si bien de igual manera también ha desarrollado una línea no menos fecunda en el campo del cine y el video experimental. Multipremiado en la Argentina y en el exterior, dicta clases en la Universidad Nacional Tres de Febrero, donde creó CONTINENTE, centro de investigación y producción dedicado a apoyar y difundir las artes audiovisuales. También se desempeña como codirector de la Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM) y es curador invitado de cine y video en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.¹

Bajo diferentes lógicas creativas, Denegri ha investigado y puesto en tensión las definiciones y los usos tradicionales de las disciplinas artísticas de la fotografía y el cine, practicando una deconstrucción de los límites ontológicos de uno y otro. Ejemplo de esta tendencia es su obra fotográfica, que surge en gran medida de fotogramas de película de 16mm y Super 8, práctica por la cual el “movimiento” se anula para producir imágenes estáticas. También, ha realizado películas cuadro a cuadro que revierten esa dinámica: así procede en sus *Diarios cuadro a cuadro*, serie de películas autobiográficas en Super 8 creadas entre 2018 y 2019, que suponen (en cada caso) la captura de 3.500 a 10.500 fotografías, su montaje y la creación del audiovisual.

Su impulso reflexivo y rupturista se asienta de igual manera en el interés por quebrar las fronteras entre el cine y el mundo del arte, lo que ha implicado varios movimientos que se dieron al unísono o de forma parcial. Si como expresa Jorge La Ferla, curador de

¹ Entre sus exposiciones individuales más recientes concretadas en nuestro país se encuentran: *Cine de Exposición* (Fundación OSDE, octubre de 2013-enero de 2014), *Aurora* (Museo de Bellas Artes de Salta, mayo-junio de 2014), *Clamor* (Centro Cultural Recoleta, agosto-septiembre de 2015), *Instante Bony* (MacBA, diciembre de 2015-marzo de 2016), *Mecanismos del Olvido* (ENERC, mayo-junio 2018), *Pantallas Alteradas* (Universidad Di Tella, septiembre-octubre de 2018), *Máquinas de lo sensible* (Galería Rolft Art, 2019-2020), *Leviatán* (Fundación Andreani, desde octubre de 2023). Para más información, véase página personal del artista: <<https://andresdenegri.com>>.

la muestra de Denegri titulada *Cine de Exposición. Instalaciones filmicas* (Espacio de Arte de la Fundación OSDE, Ciudad de Buenos Aires, octubre 2013-enero 2014), el cine se aleja de su propia sala –ya sea comercial y/o de arte– para ocupar el centro de la escena del arte (el museo o la galería), la producción del artista a su vez se inscribe en los ámbitos del cine expandido, las instalaciones audiovisuales y los diálogos intermediales.² En esta dirección, *Dua Malam*, que surgió de los registros en audio y fotografía realizados por el artista en una primera visita a Jatiwangui, localidad de Indonesia, fue ampliándose al campo del video y la poesía. Centrada en la despedida de dos hermanos frente a la migración de uno de ellos en búsqueda de un futuro mejor, fue más tarde presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile (diciembre de 2021-enero de 2022) bajo el formato de una instalación audiovisual-sonora compuesta por una video proyección, dos series fotográficas de 12 piezas, dos fotografías de grandes dimensiones y dos textos impresos sobre papel. En esta oportunidad, el carácter escultural y poemático de la exhibición y la ininterrupción de las imágenes en video, creaban una relación intensa, sensorial y estrecha entre la obra y el espectador, motivada por el recorrido en la sala y la atención puesta en la subyugante historia de los hermanos que están a punto de separarse.

En los últimos años y bajo estas mismas perspectivas, Andrés Denegri ha mostrado, en varias de sus creaciones individuales y seriales, un singular interés en el cine silente argentino (también en cintas europeas), matriz a partir de la cual fue planteando agudas reflexiones sobre los dispositivos, las materialidades, los contenidos, la trascendencia y las condiciones de conservación de nuestro patrimonio audiovisual. Acorde con los propósitos del presente monográfico, partiendo de las muestras *Máquinas de lo sensible* (Galería Rolf Art, Buenos Aires, 13 de diciembre de 2019-13 de marzo de 2020) y *Levantamientos* (Art Basel, Miami, 1 al 3 de diciembre de 2022), se indagará a continuación en una serie de aspectos que

² Véase LA FERLA, Jorge. *Cine de exposición. Instalaciones filmicas de Andrés Denegri*. Buenos Aires: Fundación Osde, 2013.

congregan a este conjunto de obras. En particular: a) se tendrá en cuenta el programa de creación-acción que traslada el cine silente a la sala de arte; b) se hará hincapié en la reutilización del cine silente argentino en su calidad de archivo y testimonio del tiempo pasado, o bien como recreación de lo perdido-inexistente, y c) se analizará la configuración de una dimensión ideológico-semántica en la que la reutilización de las cintas silentes habilitan el cometario y la crítica política, en consonancia con algunas preocupaciones personales del artista entre las que se encuentran la afirmación identitaria de los estados-nación, la dicotomía campo/ciudad y la permanencia de determinadas condiciones laborales que implican levantamientos populares en diferentes coyunturas histórico-políticas.

El cine silente fuera del espacio-cine

Las exposiciones *Máquinas de lo sensible* y *Levantamientos* continúan un programa de trabajo desarrollado por Andrés Denegri desde hace más de una década y media, orientado a romper las fronteras entre el mundo del cine y del arte. En tanto esta línea de pensamiento podría interpretarse como un enunciado muy amplio, en la trayectoria de este artista –y especialmente en estas dos exhibiciones– ha significado el alineamiento con las propuestas del cine de exposición y del cine expandido, en tanto los procesos de creación-acción articulan aristas fundamentales de uno y otro: la sustitución de la sala de cine tradicional (caja oscura) por un espacio “otro” que quebranta la situación-cine y el efecto-cine;³ la trama de un orden o agrupamiento de

³ Si bien el concepto de “cine de exposición” es relativamente reciente, se ha venido practicando desde tiempos tempranos. Al respecto Jorge La Ferla revisa varias de las experiencias que desde el siglo XIX en adelante bregaron por exhibir cine (y luego video) en espacios no-cinematográficos: cine de feria, espectáculos panorámicos, cine de locaciones, cine y video en museos y galerías. Véase LA FERLA, *op.cit.* Desde el punto de vista de la recepción, atendiendo lo analizado por Arlindo Machado, en esos nuevos espacios, bajo formas creativas novedosas, la situación-cine que forja un sujeto espectador estático, reducido a estímulos visuales y auditivos, subsumido en el universo narrativo, libera su cuerpo y sus sentidos, asumiendo un nuevo rol de receptor-participante. Véase MACHADO, Arlindo. “Antes y después del cine”. En: *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000, pp. 143-218.

obras en el que las características proyectuales y experimentales del diseño y el empleo de la tecnología constituyen las bases del proyecto creativo.⁴ Por otra parte, como aspecto distintivo y convocante, se trata de experiencias que en su individualidad y en su efecto de conjunto exploran el cine silente argentino proponiendo distintos niveles de reflexión que –comparativamente con obras y muestras precedentes– se caracterizan por una creciente radicalidad ideológica y semántica.

En lo que respecta a los dos primeros aspectos, la galería y el pabellón asignado en una feria de arte, respectivamente, con las particularidades inherentes de los espacios (amplitud, iluminación parcial o completa, uso ilimitado de las paredes, piso y techo), condicen en estas dos exhibiciones con la necesidad de pensar y crear un espacio-tiempo nuevo acorde con los objetivos de Denegri de redimensionar el valor de los dispositivos y soportes que sustentan tecnológicamente y materialmente la disciplina-cine, en paralelo al despliegue del universo representado y el planteo de tesis que circundan el campo de la historia, la política y la cultura argentina.⁵ En base a estas determinaciones, ambas adhieren en términos generales a la forma de la instalación, tipo de montaje de obra y género que, retomando a Andrea Devia Nuño y Mariel Szlifman, implica un cruce de fronteras artísticas producido por la reterritorialización entre praxis y medios.⁶

⁴ El término “cine expandido” fue acuñado a mediados de los años sesenta por el cineasta experimental norteamericano Stan VanDerBeek. Por su parte, el libro publicado en 1970 por Gene Younblood, *Expanded Cinema*, fue determinante a la hora de reconocer al arte mediático como práctica artística innovadora y experimental y como disciplina académica. Véase: YOUNBLOOD, Gene. *Cine expandido*. Buenos Aires: UNTREF, 2012.

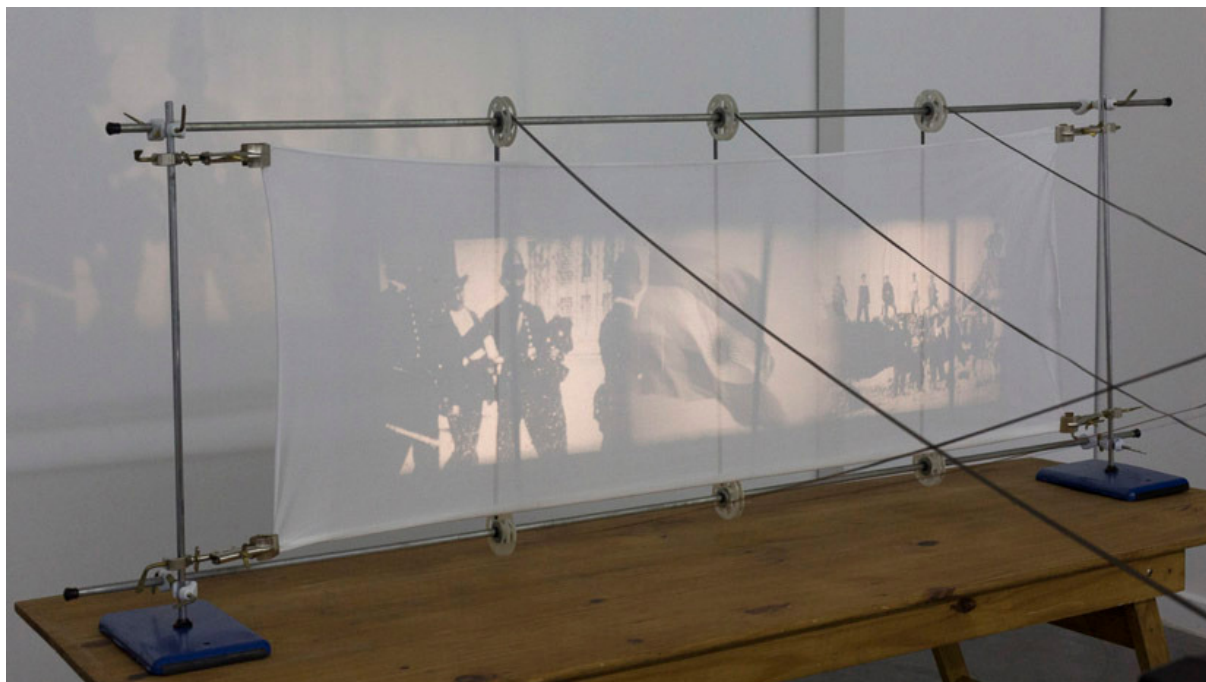
⁵ Rolf Art, ubicada en la Ciudad de Buenos Aires y fundada en 2009, es una galería de arte especializada en explorar los límites y las capacidades de la imagen en sus diversas expresiones. No solo incentiva la producción del arte contemporáneo mediante exposiciones y participaciones en ferias internacionales, sino que a su vez desarrolla trabajos de investigación y archivo, publicaciones y colaboraciones institucionales. Por su parte, Art Basel es una feria de arte contemporáneo creada en 1970 por iniciativa de los galeristas Basilea Ernst Beyeler, Trudl Bruckner y Balz Hilt. Se realiza en destacadas ciudades de todo el mundo. En 2022, en su edición de la ciudad de Miami, Rolf Art participó de la feria con la propuesta de Andrés Denegri.

⁶ Véase DEVIA NUÑO, Andrea y Mariel Szlifman. “Instalación y arte tecnológico en el museo”. Ponencia presentada en el 3º Congreso Latinoamericano de Diseño, Rosario, 2016.

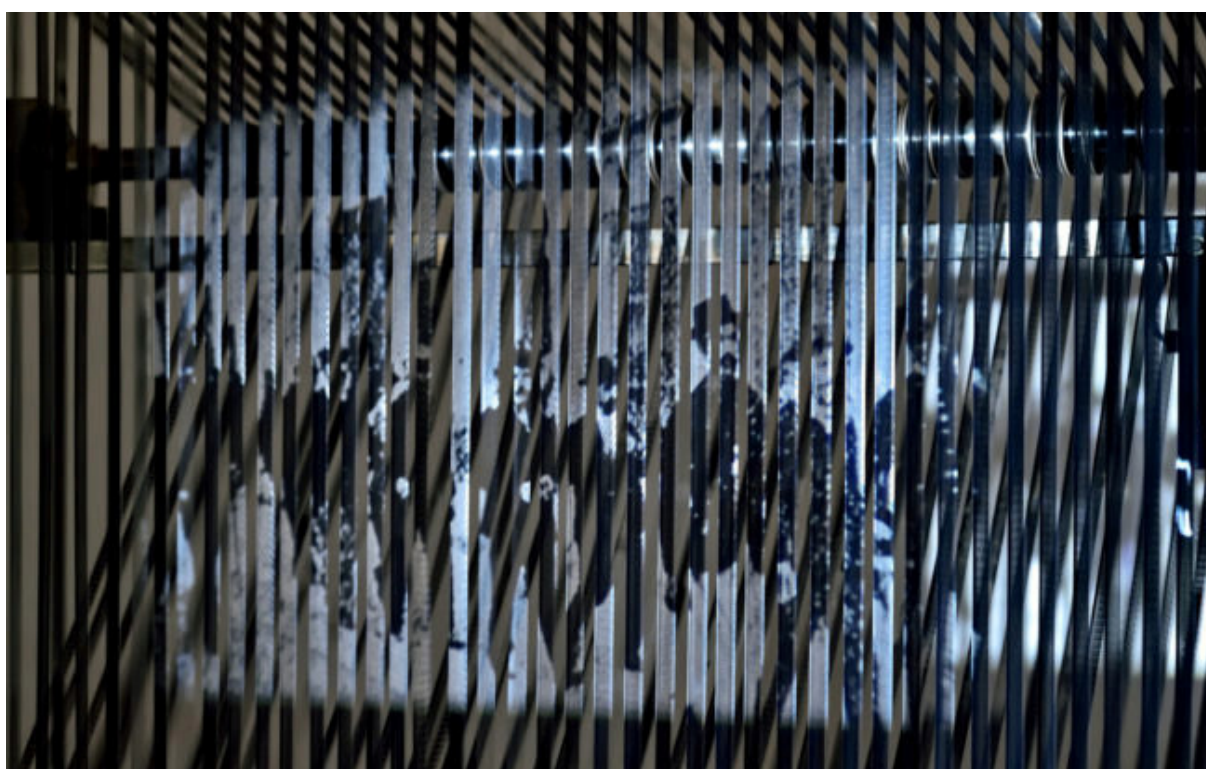
En su diseño global *Máquinas de lo sensible* ocupaba el salón principal de la galería Rolf Art en su totalidad, resemantizando el cubo blanco y vacío mediante la implantación de una serie de piezas que, bajo la forma global de la instalación, combinaban dispositivos cinéticos de estructura circular (en *loop*), fotografías, textos y filmaciones en Super 8 y video. Se trata de un diseño complejo planificado en cuatro grandes estancias interdependientes, si bien el recorrido y la producción de sentidos estaban subsumidos a los trayectos tramados por los asistentes.

Uno de los bloques, central por su ubicación y sus dimensiones, estaba formado por tres obras de la serie *Éramos esperados*, las cuales ya habían sido expuestas en su totalidad o bien parcialmente en exhibiciones anteriores. En este segmento se agrupaban: 1. *Hierro y tierra* (2013), instalación y dispositivo cinético compuesto por mesas de trabajo, tres proyectores de cine Super 8 alineados sobre las mesas, película Super 8 proyectada en sistema de *loop* y una pantalla translúcida sobre la que se proyectaban imágenes de archivo referidas a dos levantamientos populares argentinos ocurridos en el siglo XX (Grito de Alcorta, 1912; Semana Trágica, 1919) junto con una película producida por Denegri que conmemoraba el film silente argentino perdido *La bandera argentina* (Argentina, Eugenio Py, 1897). 2. *Plomo y palo* (2013), instalación y dispositivo cinético compuesto por un proyector de cine 16mm colocado sobre andamios y una pantalla móvil, efímera y latente montada sobre otros soportes similares, constituida por las propias cintas de celuloide que iban proyectando imágenes de movilizaciones obreras. 3. *Sísifo* (2013), instalación y dispositivo cinético de menores dimensiones, dispuesto en uno de los ángulos inferiores de la sala, en la cual un proyector de cine Super 8 exhibía ese mismo registro de la bandera nacional filmado por el artista, junto con el corto de Louis y Auguste Lumière, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (La salida de los obreros de la fábrica, Francia, 1895)*.⁷

⁷ Comentarios vertidos en otros catálogos y estudios referidos a la producción de Andrés Denegri hacen referencia a una obra de igual nombre en la cual las imágenes de la bandera argentina son exhibidas junto con imágenes de los bombardeos a la Plaza de Mayo ocurridos el 1 de junio de 1954,



Hierro y tierra. De la serie *Éramos esperados*, 2013. Instalación-dispositivo cinético. Fuente: [Galería Rolf Art](#)



Plomo y palo. De la serie *Éramos esperados*, 2013. Instalación-dispositivo cinético. Fuente: [Galería Rolf Art](#)

concretados por la Fuerza Aérea y la Armada de la Argentina con el propósito de quebrantar el gobierno del presidente constitucional Juan Domingo Perón. En el caso de la muestra analizada, la información visual de su catálogo y el recuerdo de quien escribe este trabajo coinciden en el empleo del film de la firma Lumière.

De la serie *Mecanismos del olvido*, 2017..

Fuente: Galería Rolf Art

Otro bloque reunía tres obras de una serie precedente conocida como *Mecanismos del olvido*, organizando una instalación audiovisual que entablaba un diálogo con el arte fotográfico y que tenía como *leitmotiv* la quema de la recreación del corto de Py sobre la bandera argentina, antes mencionado, y la degradación del material sensible: 1. *Bandera quemada* (2018), políptico de cinco piezas, de siete fotogramas cada uno, colocados sobre una pared de la galería. 2. *A/bandera B/argentina*



(2018): díptico de cajas de luz de medianas dimensiones que albergaban innumerables imágenes de esa bandera, intacta o deteriorada. 3. *Mecanismos del olvido* (2017): instalación integrada por un proyector de 16mm intervenido y de cinta de 16mm, que pone en acción el acto de quemar las imágenes de la bandera argentina.

La tercera estancia convocaba un segmento de la serie del artista en permanente construcción *Diarios cuadro a cuadro*, poniendo foco en las películas filmadas en 2019 bajo la denominación *Tomar las calles*. En su conjunto, se trata de filmaciones en Super 8 realizadas con imágenes fijas, que registran movilizaciones populares sucedidas en 2019 en torno al 24 de marzo (día de la memoria, por la verdad y la justicia), el derecho al aborto legal, gratuito y seguro y el reclamo de un sector de trabajadores por la apertura de las paritarias. Entre estas, la titulada *Camioneros*, bajo

el formato de la instalación de pequeñas dimensiones agrupaba: 1. Un video (la película en Super 8 transferida a soporte en video) exhibido en un monitor ubicado sobre una pared. 2. Un texto alusivo ampliado e impreso en papel fotográfico. 3. Un carrete del film Super 8 *Camioneros*, enmarcado y colgado alineado con los otros dos componentes. Otra de las películas exhibidas, *Okey*, manteniendo la misma estructura tripartita, se concentraba en las movilizaciones de las mujeres en lucha por la ampliación de sus derechos en materia laboral, sexual y sanitaria.

Finalmente, el cuarto estamento de la exposición recuperaba de la serie conocida como *Instante Bony*,⁸ tres piezas: 1. *Culpable inocente* (2016): díptico fotográfico compuesto por imágenes fijas en serie que reproducían el acto del disparo, algunas de ellas intervenidas y quemadas. 2. *Instante Bony* (2000), video de 2 minutos de duración con similar motivo. 3. *Bony Áyax* (2015), instalación de medianas dimensiones compuesta por dos proyectores Super 8 y una película Super 8 que proyectaba en continuado el registro realizado por Denegri del proceso de trabajo de Oscar Bony.

Como es posible apreciar, en su conjunto, *Máquinas de lo sensible* operó sobre las dimensiones de un espacio en blanco (la galería), de forma que este se volvía espacio contenedor y espacio significativo de la obra. En gran medida, el espacio real de la galería era intervenido, habitado y ocupado por las maquinarias y dispositivos de un tipo de cine perimido, deteriorado o perdido, pero no completamente olvidado. La dimensión sonora, en tanto, con la puesta en primer plano de los sonidos de los proyectores y el paso de las cintas en 16mm y Super 8, ratifican el carácter maquinal de la exhibición, que dejaba a la vista todos los procesos del cine realizado sobre

⁸ *Instante Bony* es una serie de retratos de Oscar Bony, uno de los artistas conceptuales más importantes de la Argentina. Precursor en el campo de la instalación audiovisual, en 1967 realizó una obra pionera conocida bajo el título *Experiencias visuales*, dispuesta en el espacio de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella. En el año 2000 Andrés Denegri tuvo la oportunidad de registrar a Bony mientras realizaba varias piezas de su serie *El triunfo de la muerte* en las que disparaba con una pistola de 9mm a sus autorretratos fotográficos. Por su parte, los registros de Andrés Denegri son documentos de los procesos creativos de Oscar Bony tanto como del momento performático que ejecuta el artista.

celuloide. Asimismo, el tiempo de la expectación de las imágenes, de acuerdo con lo planificado por Denegri, se encontraba fundamentalmente intervenido por la repetición (*loop*), la estructura circular e ininterrumpida de los mecanismos y de las cintas que (al igual que la resolución espacial de las estancias) era contrastada en las experiencias individuales de los sujetos-asistentes.⁹ Finalmente, es de destacar la presencia de prácticas intermediales fuertes dado que el universo del cine (prioritario en el primer tramo o estancia descripto) entablaba en los otros segmentos relaciones fecundas con la fotografía, la literatura, el video y la poesía, ya sea por la disposición conjunta en la sala, o bien a través de la deconstrucción de los límites tradicionalmente planteados entre las disciplinas artísticas convocadas. De esa manera, como expresa Irina Rajewsky, de la cita o la referencia se ingresa a otro campo de creación afín a la combinación intermedial.¹⁰

Lejos de este diseño integral con distintos pasos, posiblemente debido al traslado de la pieza al exterior, y/o bien ante la necesidad de convivir con otras tantas obras en una feria de arte de grandes dimensiones, *Levantamientos* se caracterizó por construir una instalación única de gran escala (una suerte de escultura cinética) en la cual convivían tres proyectores de 16mm dispuestos alineados sobre una mesa de trabajo, frente a los cuales se encontraba una pantalla traslúcida cuyo soporte era otra mesa similar, y 5 proyectores de Super 8, colocados enfrentados (tres de ellos de un lado, dos del opuesto) y en diferentes alturas sobre andamios, frente a los cuales se fijaron dos pantallas translúcidas también soportadas por andamios. Múltiples carretes, con

⁹ La instalación, visual, audiovisual o multimedial supone el recorrido libre o programado del conjunto. Incluso, como plantea Claire Bishop, esto difiere según se trate de una propuesta que signifique únicamente deambular por el espacio, o bien sumergirse y penetrar en la obra. A través de sus capacidades intelectuales, sensoriales y emocionales forjadas en la experiencia itinerante del sujeto-asistente de la instalación se establecen las relaciones de sentido entre los componentes. Véase BISHOP, Claire. “El arte de la instalación y su legado”. En: *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador*. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, pp. 81-89.

¹⁰ Véase RAJEWSKY, Irina. “Border Talks. The Problematic Status of Media in the Current Debate about Intermediality”. En: Elleström, Lars (ed.). *Media Borders. Multimediality and Intermediality*. Palgrave: Macmillan, 2010, pp. 51-69.

sus respectivas cintas, recorrían horizontalmente la instalación o bien la atravesaban en diferentes direcciones, concediendo gran protagonismo a los mecanismos del cine. Esta instalación reagrupa, con una nueva forma, algunas de las piezas de la serie *Éramos esperados*, ya comentada, con el objetivo de relacionar productivamente los orígenes del cine en la Argentina con su historia política, siendo las imágenes proyectadas las mismas que se emplearon en una parte de la muestra *Máquinas de lo sensible*. En su singularidad, la instalación presentada por primera vez con estas características en el marco de la feria Art Basel, en su sección Meridians y bajo la curaduría de Magalí Arriola, condensaba la apuesta conceptual de la serie, constriñendo los componentes y reformulando las dimensiones globales del diseño de acuerdo con un espacio más estrecho, que permitía un recorrido circular o preferentemente en “u”, dado que uno de los lados de la instalación era estrecho y limitaba con una pared.



Levantamiento. De la serie *Éramos esperados*, 2022. Fuente: Galería Rolf Art

Reflexiones en torno a los dispositivos del cine-fotoquímico: evocación crítica, estado de conservación

Como se ha visto, las maquinarias, dispositivos y cintas propios del cine son empleados en ambas instalaciones como plataforma del diseño y de la creación artística tanto como objeto de representación. En función de la presencia indiscutible y abrumadora de estos componentes y de la elección de una serie de recursos que operan productivamente en la instrumentación de estos mecanismos tanto como en la forma en la que son exhibidas y manipuladas las imágenes, en este apartado se abordan dos aspectos en particular. Por un lado, partiendo de dos nociones clave –la “máquina” y lo “maquínico”– se indaga en torno a la persistencia de los mecanismos procesuales del universo del cine. En segundo lugar, de acuerdo con la selección y el empleo de una serie de cintas de la etapa silente que responden a diferentes registros, estatutos y estados materiales, se intenta evaluar qué aproximaciones plantea Andrés Denegri en lo que concierne a este período del cine y a su estado de conservación.

Pedro Ovando Vázquez expresa que la máquina como objeto de reflexión fue adquiriendo con el paso de los siglos una considerable transformación simbólica y que, en gran medida, los saltos cualitativos en su interpretación fueron provistos por los estudios que han adoptado una perspectiva amplia que incluye (más allá de los aspectos tecnológicos) las dimensiones históricas, económicas, sociales y culturales.¹¹

¹¹ Ovando Vázquez realiza un pormenorizado estudio de las interpretaciones y del devenir simbólico de las máquinas en los períodos de la modernidad, la posmodernidad y las últimas décadas. Surgida en una época en la que confluyen la expansión del modelo de producción capitalista y una organización política (el Estado-nación) que se sustenta en gran medida en el control territorial, el progreso social entendido principalmente como desarrollo técnico y económico, y la construcción de una identidad nacional con fuerte impronta reguladora de las poblaciones y grupos que aglutina, en épocas posteriores, ante la relación inseparable que se establece entre el ser humano y la infraestructura tecnológica, la concepción de la máquina fue adquiriendo una considerable transformación atada a los fenómenos de la alteridad y la hibridez máquina-ser humano. Véase OVANDO VÁZQUEZ, Pedro. “Máquinas extrañas. Encuentros performativos y maquinales en la estética contemporánea”, *Alteridades*, vol. 27, n. 54, 2017, pp. 79-92.

Frente a la máquina, concebida como instrumento del desarrollo progresivo y lineal de las sociedades modernas, lo maquínico viene a proponer una concepción más abarcadora y compleja capaz de develar e interpretar las relaciones (y las tensiones) trazadas entre las formaciones sociales, políticas, técnicas, materiales y estéticas en lo que compete a la emergencia e imposición de las máquinas en el horizonte de lo humano.¹²

Las instalaciones de Andrés Denegri destacan lo procesual y lo procedimental de una época temprana del cine, poniendo foco en el funcionamiento de los proyectores, los carretes y el devenir de las cintas. Sin embargo, si se tiene en cuenta que estos procesos aparecen anonimizados (los sujetos-productores y los proyccionistas no son materia de las instalaciones) y que, de igual manera, se experimenta una situación de apoteosis motivada por la multiplicación de los dispositivos y mecanismos en sus dimensiones visuales y sonoras, consideramos que la evocación del universo-cine se realiza desde una perspectiva crítica. Bajo el concepto de lo maquínico, siendo un dispositivo técnico-mecánico en sus primeros tiempos, la actividad cinematográfica no es ajena a una serie de problemáticas surgidas en el ámbito propio de las sociedades modernas que, ante la proliferación y el dominio de las máquinas, comenzaron a preguntarse sobre la regulación mecánica del trabajo, la habilidad del sujeto versus la idea del sujeto como mero operador, en tanto a su vez se especulaba en torno a los procesos de alteridad entre el sujeto y la máquina. A tales efectos, la despersonalización de la producción de cine y la magnificencia de los dispositivos en las salas son dos aspectos claves en estas instalaciones, prevaleciendo con ellos la idea de la regulación de las actividades de los seres humanos por los

¹² Esta visión expandida de la máquina se fue expresando en diferentes líneas de pensamiento. Entre las más tempranas, las obras de Carlos Marx enmarcadas en la teoría política y económica, develaron los mecanismos de poder subyacentes al capitalismo moderno. Más tarde, Gilles Deleuze y Félix Guattari presentarían los conceptos de Cuerpo sin órganos y Máquina deseante, que refieren al orden de la regulación y la ley (el primero), o bien a la producción de un sentido que no se construye a lo instrumental y económico sino a las conexiones simbólicas de las prácticas materiales y discursivas (en el caso de las máquinas deseantes). Véase OVANDO VÁZQUEZ, *op.cit.*

nuevos mecanismos de control surgidos en la era moderna, entre los cuales las máquinas y los dispositivos que comenzaban a utilizarse en el mundo del trabajo (pero también aquellos que se emplearon en el dominio territorial y militar) ocuparon un lugar central.¹³

Más allá de estas implicaciones que se remontan a los primeros tiempos del cine y a sus condiciones de producción técnico-mecánica, las instalaciones reflexionan de igual manera (y fundamentalmente) sobre el tiempo presente, inmediato. Si como ha expresado Jorge La Ferla (2013) en relación a la obra de Andrés Denegri presentada entre 2013 y 2014 ya mencionada, el cine fotoquímico se recupera cuando la materialidad original del cine ha llegado a su fin, el acto de evocación de un mundo perdido se realiza desde un tiempo presente en el que los seres humanos sostienen una relación inseparable con la infraestructura tecnológica, los sistemas de información y de comunicación. Así, las imponentes instalaciones de Denegri, con las dinámicas y los flujos en *loop* de los carretes y las imágenes, podrían estar haciendo alusión a la omnipresencia (y a la penetrabilidad) innegable de lo tecnológico en la vida cotidiana actual de los seres humanos.¹⁴ Sin embargo, esta nueva realidad no debe necesariamente verse como una situación distópica. Entre otras visiones, lejos

¹³ El cine silente, en sí mismo, no evadió estas circunstancias sino que las abordó desde múltiples puntos de vista: *Metrópolis* (Alemania, Fritz Lang, 1927) y *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Estados Unidos, Charles Chaplin, 1936) representan en tono de drama y de comedia el sometimiento de los seres humanos al imperio de las máquinas; *El hombre de la cámara* (Unión Soviética, Dziga Vértov, 1929), en tanto, reconoce en el cine y en sus dispositivos la potestad de promover la creación (y el registro) de una sociedad nueva y más justa.

¹⁴ En su análisis de la muestra de Denegri *Cine de exposición*, David Oubiña proponía otra hipótesis diferente, al afirmar que con ella el artista planteaba algunas reflexiones sobre la permanencia y los usos del pasado tal como llega a nosotros. El traspaso del cine silente a una sala de arte, con sus maquinarias, dispositivos y cintas, era interpretado por Oubiña como un deseo de dar al arte cinematográfico otro comienzo por fuera de su origen institucional, o bien como una forma de restituir los avatares del cine previos a su institucionalización. Bajo este punto de vista, las obras presentadas tenían la función de exhibir los mecanismos que hacen posible el truco (la imagen en movimiento), proceso que quedaba invisibilizado en una sala tradicional de cine. Véase OUBIÑA, David. "La belleza de las máquinas", *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, n. 9, 2016, pp. 36-43.

de cualquier postura apocalíptica, en su libro *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* Arlindo Machado afirma que es impensable el florecimiento cultural y artístico sin un correspondiente progreso de las condiciones técnicas de expresión. En lo que respecta a las relaciones entre el arte, la ciencia y la tecnología, frente a la idea de un sujeto concebido como mero operador, o apéndice, de las máquinas, Machado contrapone la figura del “poeta de los medios tecnológicos”, un sujeto-creador capaz de subvertir la función original de las máquinas y dispositivos en pos de sus impulsos creativos.¹⁵ De esta forma, las diferentes direcciones que fue asumiendo la trayectoria de Andrés Denegri, siendo las instalaciones comentadas un foco creativo de largo aliento y por las cuales fue reconocido nacional e internacionalmente, estarían expresando esa capacidad propia del poeta-artista contemporáneo que maneja a contramano de la productividad programada, con un sentido creativo e innovador, las maquinarias y la tecnología.

Las instalaciones analizadas también convocan en su diseño y proyecto creativo una serie de cintas del período silente, confluyendo vistas documentales conservadas (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon / La salida de los obreros de la fábrica*, Francia, 1895); material de archivo de corte documental relacionado con los levantamientos populares conocidos como Grito de Alcorta y Semana Trágica, recuperados del Archivo General de La Nación, y una ficción creada *ad hoc* por el propio Denegri que rememora la película que Eugenio Py filmó en suelo argentino, ya no conservada, considerada uno de los primeros exponentes del cine nacional: *La bandera argentina* (Argentina, 1897). Si bien se trata de un conjunto textual elegido por sus contenidos y connotaciones ideológico-semánticas –aspecto que se desarrolla en el próximo apartado del artículo–, sus características materiales y sus procedencias hacen referencia a los avatares del cine fotoquímico y a su mal estado de conservación.

¹⁵ Véase MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. San Pablo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

Como es sabido, la película en nitrato de celulosa (propia de la fotografía temprana y del cine en soporte de 35mm), es conocida por ser altamente combustible. Dúctil, resistente a rasgaduras y flexible, permitió el desarrollo del cine en sus primeros tiempos, dando lugar a cintas que se enrollaban sobre sí mismas y que se guardaban y comercializaban en carretes. Sin embargo, las altas temperaturas y la mala conservación, son factores que llevaron a la descomposición parcial o completa de un importante porcentaje de la producción de este período.¹⁶ Por ser un material discontinuado hacia 1950 y muy costoso en la actualidad, ante la imposibilidad de filmar en 35mm las instalaciones de Denegri evocan este soporte a través de cintas en 16mm y Super 8 que, en la historia general del cine, por sus características materiales y su mayor estabilidad, ofrecieron mayor seguridad a los creadores y a los distribuidores.¹⁷ Esta mediación, no obstante, no elude la tematización y la representación *in situ* del destino de degradación y pérdida de las imágenes y cintas de esa etapa silente.

Por un lado, es de interés hacer notar que algunas piezas de estas instalaciones recuperan uno de los films más tempranos de la historia del cine: *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (*La salida de los obreros de la fábrica*). Filmada en Francia, su motivo o tema fue copiado por cineastas de diferentes latitudes casi al unísono del original, dado que exhibía no solo la emergencia de un nuevo arte que pronto se extendería a prácticamente todo el mundo, sino que a su vez impulsaba los valores de los entonces florecientes estados nacionales (trabajo, industrialización, progreso). Que se haya empleado esta cinta y no su vertiente local, que sí existió, pone de manifiesto la ausencia de políticas de conservación del patrimonio cinematográfico en la Argentina, lo que ocasionó a lo largo de los años no sólo el deterioro material de las cintas sino también su extravío y su pérdida. Al respecto, en un artículo publicado en esta misma

¹⁶ Para conocer en profundidad los aspectos referidos a la historia de los soportes y materialidades propios de la fotografía y el cine silente, véase CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF Ediciones, 2013.

¹⁷ Excepcionalmente, Denegri empleó proyectores y material de 35mm en algunas de sus instalaciones previas. Así procedió en *Clamor* (2015), que agrupaba tres obras una de las cuales se denominaba *Éramos esperados* (35mm).

revista por Lorena Bordigoni reconstruye la historia de la película argentina *Salida de obreros*, filmada en 1902 por Eugenio Alejandro Cardini, de cuya existencia se ha tenido noticias en los últimos años en gran medida por el trabajo de búsqueda e investigación realizado por Bordigoni. Avatares familiares e institucionales, hicieron que las copias originales de este film (junto con otro de Cardini, *Escenas Callejeras*, también de 1902), salieran del país para ser compradas en Londres por Lester Smith, ingeniero de sonido, y luego en 2017 por Centro Nacional Polaco de Cultura Cinematográfica (ECI), institución pública de ciencia y cultura radicada en la ciudad de Lodz, Polonia. En esa sede, se realiza a posteriori una profunda investigación y se procede a la correcta identificación de la cinta. Como expresa Lorena Bordigoni, investigadora argentina que en 2020 visita el ECI y confirma la procedencia y la identificación de *Salida de obreros*, su estado material se encuentra en muy malas condiciones: “Está retraída y plegada en su forma de rollo, lo cual hace difícil desenrollarla y rebobinarla en la mesa de inspección. Por zonas, la emulsión se está despegando de la base. Hay algunas grietas y rasgaduras, a veces en el área de las perforaciones”.¹⁸

Si las instalaciones de Andrés Denegri posibilitan este tipo de reflexiones en torno al devenir de las imágenes silentes y, en particular –por ausencia–, en derredor de “nuestras” imágenes silentes, otro tipo de procedimientos y acciones explícitas refrendan estas mismas ideas operando sobre la materialidad de las imágenes expuestas. Ante la pérdida de la película de Eugenio Py, *La bandera argentina* (Argentina, 1897), cinta de 3 minutos que registró imágenes de la bandera nacional flameando en la Plaza de Mayo,¹⁹ Denegri decide filmar una versión propia, en parte

¹⁸ Véase BORDIGONI, Lorena. “De San Cristóbal a Lodz. El largo periplo de Eugenio Cardini y sus obreros”, *Vivomatografías*, n. 7, p. 109. También es posible escuchar una ponencia completa impartida por Lorena Bordigoni sobre el hallazgo y el rescate de esta cinta en: <https://www.facebook.com/CinetecaNacionalChile/videos/vi-seminario-itinerante-de-cine-silente-latinoamericano/973460503418715/>

¹⁹ Las referencias a esta película en las críticas de la época y en las historias del cine argentino son escasas. Entre estas, Pablo Ducrós Hicken ha realizado un muy sintética descripción. Véase DUCRÓS HICKEN, Pablo. “50 Años del cine argentino”, *El Hogar*, n. 2144, 15 de diciembre de 1950.

con el propósito de reponer esa ausencia, en parte para proceder a la degradación y quema de esa misma cinta. A diferencia de lo comentado en torno al motivo de la salida de los obreros de las fábricas, cuyas múltiples imitaciones fueron realizadas a partir de un film contemporáneo de circulación y consumo a nivel mundial, la versión de Denegri apela a la idea de reimaginación, comprendida como una práctica de remake que parte de una premisa o idea del original (en este caso, los vestigios fotográficos o las menciones escritas que dan cuenta del corto de Py) y crea una nueva pieza audiovisual. La versión personal del artista se realiza respetando las estrategias y características estéticas del cine silente (cámara fija, plano general de la bandera, duración equivalente al largo de la bobina de película que, en las primeras cámaras, era de alrededor de un minuto), siendo esta suplantación un acto de homenaje al film perdido y al cine silente en general. De igual manera, la restitución de lo inexistente-perdido alude al acto de rememoración de un objeto cultural con fuerte carga simbólica, de manera que con esta nueva inscripción audiovisual éste vuelve a resignificarse desde el tiempo presente.



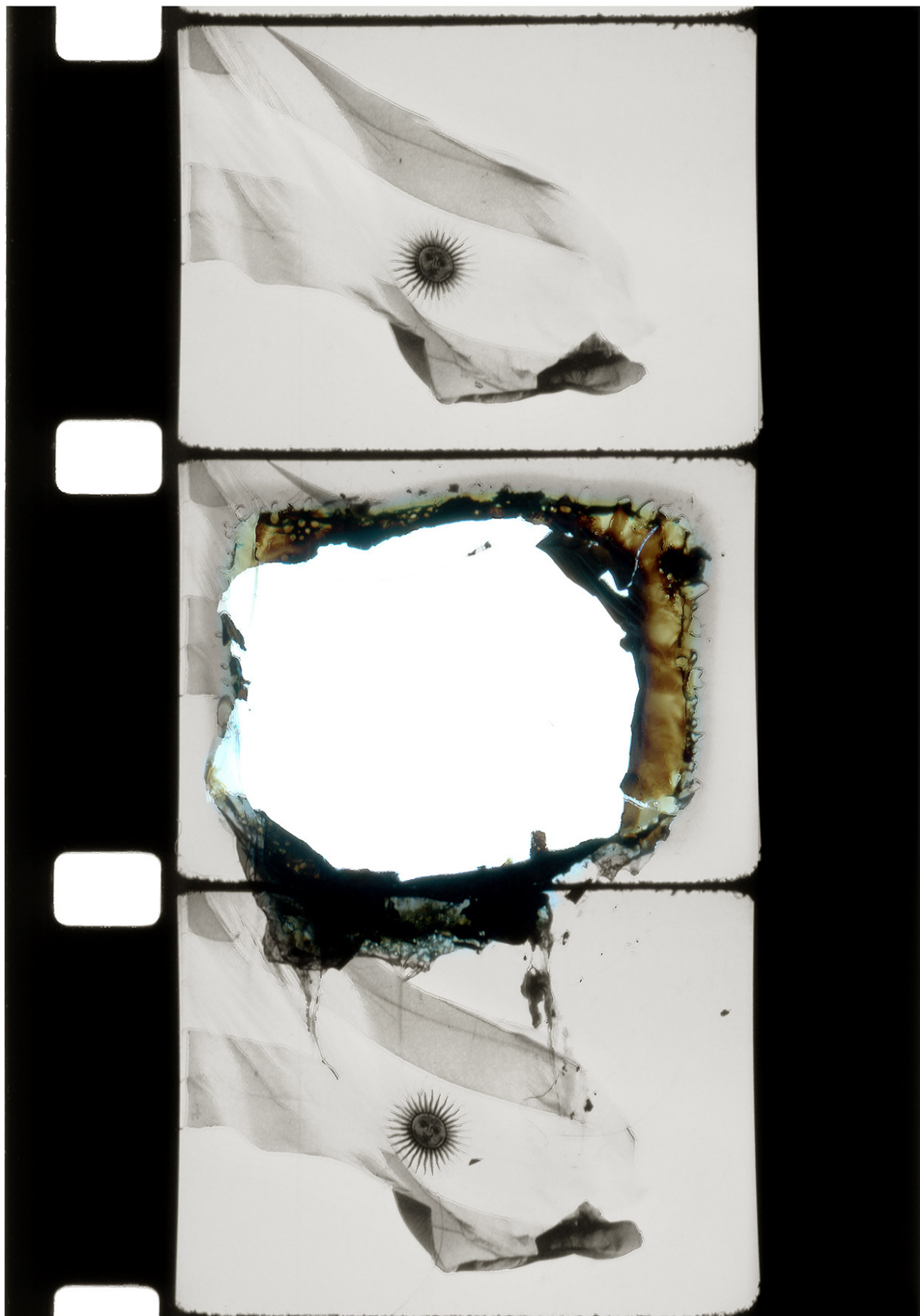
Sísifo. De la serie *Éramos esperados*, 2022. Fuente: Galería Rolf Art

Bajo este punto de vista, la versión de *La bandera argentina* de Denegri tiene protagonismo en tanto objeto de representación en varios de los mecanismos y piezas de *Máquinas de lo sensible* (*Hierro y tierra*; *Sísifo*), y en la instalación cinética única dispuesta en *Levantamientos*. Empero, Denegri también incorpora productivamente la degradación y la quema de esas imágenes en la propia sala (segundo tramo de *Máquinas de lo sensible*, pieza *Mecanismos del olvido*), situación por la cual el asistente-participante experimenta en tiempo presente los padecimientos de las cintas fotoquímicas: estiramiento, fricción, deterioro por alta temperatura. Denominadas por Miguel Alfonso Bohauben “imágenes-borramiento” e “imágenes-quemadura”, la instalación condensa en simultáneo el proceso y el resultado de la ignición de las imágenes.²⁰ Esta conjunción se logra con el detenimiento de la marcha de la cinta por una fracción de segundos, lo que motiva su degradación por efecto de la iluminación directa y el aumento de la temperatura. En tanto, al tratarse de una operación repetitiva, las imágenes originales se modifican y sus restos quedan depositados al pie del dispositivo cinético.²¹ A través de este acto performático, el tiempo pasado (la imagen impoluta) y el presente (la imagen degradada y quemada) coexisten en tiempo y espacio y forman parte de la experiencia estética de los sujetos-participantes. A la manera de un manifiesto estético-político, se quema la película para expresar su pérdida y su ausencia.²²

²⁰ Véase ALFONSO BOUHABEN, Miguel. “Devenires de la instalación fílmica en Andrés Denegri”, *La Fuga*, n. 22, 2019.

²¹ Es necesario, a su vez, recordar que *Mecanismos del olvido* conforma un conjunto mayor compuesto por dos serie de fotogramas y dos cajas luminosas con fotografías, las que exhiben los efectos de la degradación de las imágenes de la cinta creada por el artista. Así, las prácticas intermediales colaboran en exponer la volatilidad intrínseca del material fotoquímico, empleándose a tal fin la multiplicación de las imágenes y la creación de componentes de carácter espectacular.

²² Sin poder explayarnos en este tipo de programas creativos que ahondan en el destino de las imágenes fotoquímicas, sí es posible mencionar que es una problemática que ha despertado gran interés en los creadores audiovisuales. Entre otros films, *Restos* (Argentina, Albertina Carri, 2010) y *Herbaria* (Argentina, Leandro Listorti, 2022) se han concentrado en expresar el descuido institucional en torno al patrimonio cinematográfico nacional desde posiciones más o menos radicales.



Mecanismos del olvido, 2018. Fuente: Galería Rolf Art

La dimensión política y social en las instalaciones de Andrés Denegri

Otra faceta que adquiere primacía en las instalaciones analizadas de Andrés Denegri es la configuración de una dimensión ideológico-semántica que se caracteriza por una radicalidad creciente en los comentarios y la crítica política. Frente a obras y muestras precedentes, en estas se observan dos direcciones en particular: por un lado, se abandona lo autobiográfico y el cruce que había propuesto Denegri previamente entre su historia familiar y la historia nacional;²³ por otra parte, la reflexión política se extiende hasta el tiempo presente, situación que lleva a reinterpretar los conflictos sociales y políticos desde la perspectiva de la larga duración histórica.

Uno de los núcleos de *Máquinas de lo sensible (Sísifo)* exhibía el registro reimaginado de la bandera argentina filmado por el artista, junto con el corto de Louis y Auguste Lumière ya mencionado *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (La salida de los obreros de la fábrica, Francia, 1895)*. A través de la elección de imágenes fundacionales y de la mostración sobreimpresa en una única pantalla, se ponía en relación el relato de los orígenes de la Nación argentina y del cine en general: la bandera nacional (enarbolada por primera vez el 27 de febrero de 1812 por el general Manuel Belgrano) es el primero de los tres símbolos nacionales, luego se crearían el Escudo nacional y el Himno nacional; la película de Louis y Auguste Lumière fue declarada como la primera cinta expuesta a un conjunto de espectadores en la historia del cine. Si bien estas imágenes fundacionales representan de por sí valores propios forjados a la luz de las historias y contextos locales (la paz y la unión de los pueblos, la bandera

²³ Lo autobiográfico fue central en la primera serie de *Retratos cuadro a cuadro*; también en la muestra *Cine de exposición* (2013). Sobre esta última, David Oubiña sostuvo que las piezas expuestas cruzaban la memoria familiar del artista (hijo de una maestra y un policía), y la historia política de la argentina correspondiente a los años de niñez y adolescencia del artista. La biografía, en términos de Oubiña, puede aquí interpretarse en tanto sinécdoque de la historia nacional y, más específicamente, como una composición conjunta de un imaginario disciplinario y represivo que abarca diferentes instituciones. Véase OUBIÑA, *op. cit.*

argentina; el trabajo y el progreso, la cinta francesa), en su yuxtaposición adquirirían nuevos sentidos tendientes a alinear a ambas naciones en un proyecto común en el que la organización política (el estado-nación) se desenvuelve en paralelo, y/o como condición necesaria, de una serie de fenómenos entre cuyos vértices centrales se encuentran el dominio y el control territorial, la expansión del modo de producción capitalista y la formulación de identidades nacionales tendientes a la aglutinación de los diferentes grupos y sectores sociales en pos del bien común.

Si *Sísifo* alentaba una lectura positivista de la historia, otros dispositivos del mismo tramo de esa muestra cuestionaban la mirada idílica de los orígenes al incluir la presencia de los trabajadores ya no en su caracterización “humanizada”, sino en su calidad de sujeto social activo que dirime los conflictos políticos y económicos mediante la protesta colectiva. *Hierro y tierra* empleó una pantalla traslúcida en la cual se proyectaban (en simultaneidad y en *loop*) imágenes de archivo de dos levantamientos populares acaecidos con pocos años de diferencia conocidos como Grito de Alcorta (1912) y Semana Trágica (1919). Como es posible apreciar, el hecho de acudir a una pantalla transparente manifiesta la fascinación de Denegri por el cine silente tanto como por sus actuales prácticas volcadas al campo de las instalaciones audiovisuales. En su estudio sobre el cine silente latinoamericano, Aurelio de los Reyes García Rojas y David M.J. Wood recogen una nota de época de la Ciudad de México que atestigua la divulgación de este tipo de tipo de experiencia, que seguramente se habría importado de Europa. Así se da cuenta de un dispositivo que posibilitaba una recepción doble por parte del público, lo que conllevaba también una fruición ligeramente diferente de las cintas y otro tipo de visionado distinto al convencional con espectadores situados en dos salas contiguas.²⁴ Por su parte, las instalaciones audiovisuales contemporáneas se reapropian de este tipo de pantallas,

²⁴ Véase DE LOS REYES GARCÍA ROJAS, Aurelio y David M.J. Wood (comps). *Las rutas del cine en América Latina, 1895-1910*. DF: Universidad Nacional de Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 2021, p. 292.

lo que asegura el visionado atento de los participantes de las distintas imágenes proyectadas en el recorrido a pie.

En esta ocasión, la proyección se realizaba constituyendo un tríptico que, dados los criterios de exhibición, determinaba la representación de la bandera argentina en el centro de la pantalla, siendo franqueada o acosada a ambos laterales por el registro de esas movilizaciones. Por tratarse de acontecimientos históricos que recuerdan conflictos sucedidos en zonas rurales de nuestro país y en la Ciudad de Buenos Aires, respectivamente, su puesta en relación recupera una de las matrices ideológico-discursivas fundamentales de la historia política y cultural argentina: campo-ciudad. De acuerdo con la experiencia de las instalaciones, empero, los componentes de esa matriz no se piensan dicotómicamente sino haciendo alusión a la lucha de clases que se libraban a principios del Siglo XX tanto en las zonas rurales como en las urbes.²⁵ Por su parte, *Plomo y palo* volvía sobre estos registros documentales de ambas huelgas, exacerbando la idea de la conflictividad social a través de los propios mecanismos y procedimientos: se montaba una pantalla móvil, inestable, constituida por las propias cintas de celuloide de esos registros. Ambas piezas exhibían el reverso de lo mostrado

²⁵ El Grito de Alcorta fue un levantamiento de colonos y chacareros de las provincias de Santa Fe, Córdoba y Buenos Aires, la mayoría arrendatarios y trabajadores del sector agrícola, que se unieron reclamando la rebaja de los arrendamientos y la revisión de ese sistema. Tuvo su origen el 25 de junio de 2012 en la Sociedad Italiana de Alcorta, y se prolongó por varios meses. En principio la huelga fue reprimida y muchos de los dirigentes y trabajadores encarcelados. Luego, el gobierno radical de Santa Fe que había llegado al poder gracias a la Ley Sáenz Peña, ordenó a una comisión la elaboración de un informe que ratificó los reclamos de los arrendatarios. Hacia el mes de julio la huelga comenzó a obtener sus primeros resultados, y el 15 de agosto de 1912 los chacareros reunidos en la Sociedad Italiana Giuseppe Verdi de la ciudad de Rosario crearon la Federación Agraria Argentina bajo la presidencia del dirigente socialista Francisco Noguera. Véase ANSALDI, Waldo (comp). *Conflictos obrero-rurales pampeanos (1900-1937)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993. Se conoce como Semana Trágica la represión y el asesinato de cientos de obreros sucedida en la segunda semana de enero de 1919, durante el gobierno radical de Hipólito Yrigoyen. Su origen fue una huelga prolongada en la fábrica metalúrgica Talleres Vasena, sita en la Ciudad de Buenos Aires, en reclamo de mejores condiciones laborales. El conflicto se incrementó, impulsado por la intransigencia patronal, el violento accionar militar y la decisión de los dirigentes obreros. Si bien no hay cifras oficiales, se estima que en esa semana fueron asesinados cerca de 700 trabajadores, a los que se sumaron ciudadanos (incluidos niños) que apoyaron o se vieron envueltos en las revueltas.

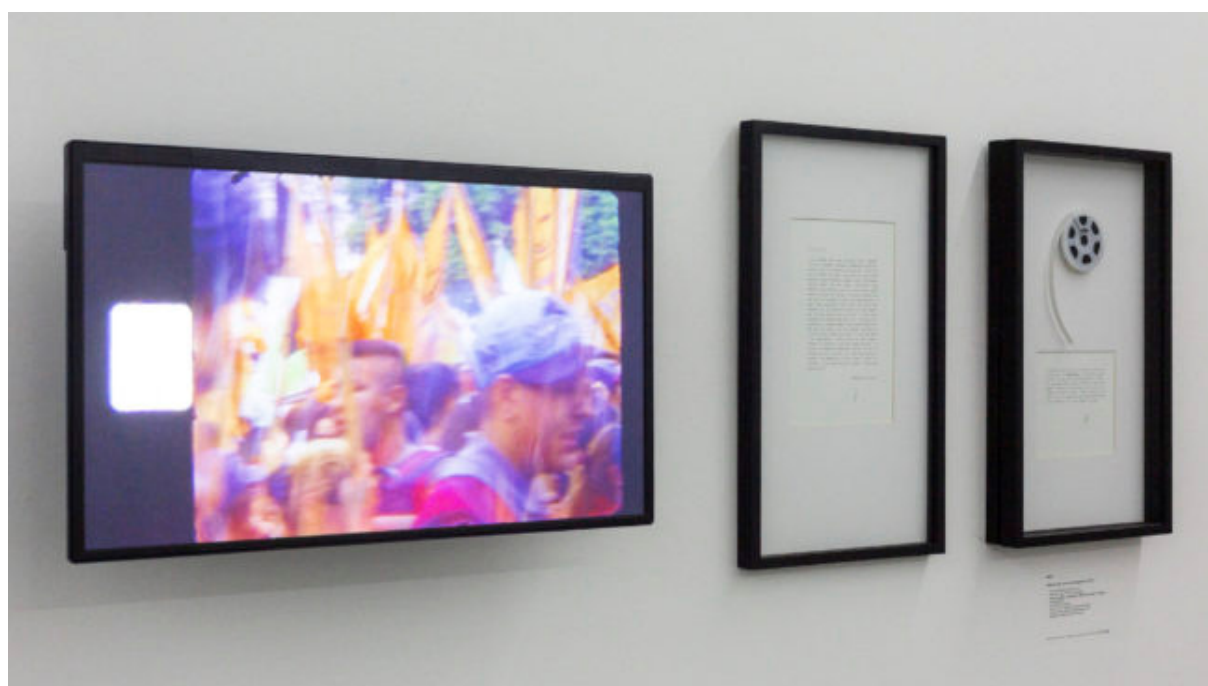
en el corto de los hermanos Lumière, poniendo en el centro de la escena a los sectores subalternos del agro y de la industria en acción, en una época en la que ambas actividades florecían.

Si como sostiene José María de Luelmo Jareño, no todas las *remakes* producidas mundialmente bajo el amparo de la vista de Louis y Auguste Lumière configuraron relatos idealizados de los trabajadores fabriles y de sus condiciones laborales –de hecho la realizada por Eugenio Cardini en nuestro país retrata a los obreros de la fábrica familiar de muebles de hierro con vestimentas más modestas, al tiempo que desarticula la salida armoniosa planteada en la cinta francesa–,²⁶ también se tiene registro de otra película argentina fechada en 1923, cuyo tema central son los problemas suscitados desde 1912 en derredor del sistema de arrendamiento de tierras aptas para el cultivo. Acorde con lo analizado por Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker, *En pos de la tierra*, largometraje silente, fue filmado por la empresa Films Valle a pedido de la Federación Agraria Argentina con el objetivo de promover la institución. La misma mixtura productivamente documental y ficción, procedimiento común en el período, estableciendo dos líneas de intriga: por un lado, los segmentos documentales fueron filmados en agosto de 1921, y dejaron registro de una nueva movilización de chacareros que llegaron desde diferentes latitudes a la Ciudad de Buenos Aires con el mandato de plantear la necesidad de la sanción de una ley que los ampare. La línea de intriga ficcional, filmada posteriormente en marzo de 1922, se concentra en la historia de un inmigrante italiano, José Sereno, que arriba a la Argentina con el propósito de establecerse y dedicarse a las actividades agrícolas. Promediado el film, las historias se entrecruzan, develando que José Sereno se transforma –al igual que los demás colonos– en agentes sociales de cambio.²⁷

²⁶ Véase DE LUELMO JAREÑO, José María. “Salidas de fábrica. Lectura de una metáfora fílmica”, *L’Atalante*, n. 26, 2018, pp. 157-168.

²⁷ Sobre esta película y sus imágenes documentales, no se pudo comprobar si fue parte de las instalaciones de Denegri. Véase MARRONE, Irene y Mercedes Moyano Walker. “Imaginario contrapuestos en la filmografía del agro pampeano argentino”, *Mundo agrario*, vol. 2, n. 3, 2001.

Si ese segundo movimiento inscrito en las instalaciones de Denegri abogaba por la deconstrucción discursiva, planteando las contradicciones y las debilidades del sistema político y económico argentino en las primeras décadas del Siglo XX, otro bloque desplazaba la persistencia de la conflictividad social al tiempo presente e inmediato. Al respecto, el conjunto denominado *Camioneros* combinaba un video y un texto que hacían referencia a las movilizaciones que en 2019 la Federación Nacional de Camioneros realizó con los objetivos de mejorar los salarios y reabrir las paritarias para sus trabajadores. Como se observa en la muestra, si por un lado los conflictos y reclamos laborales permanecen (lo que estaría significando el desacuerdo entre patrones y obreros así como la pervivencia de sujetos subalternos activos y organizados), es necesario señalar que las movilizaciones contemporáneas suceden en otra fase del modelo capitalista que se caracteriza por un sistema fabril en decadencia y el retorno al modelo agro-exportador en el cual camioneros y transportistas cumplen un rol esencial. También se vislumbra, de acuerdo con las imágenes exhibidas y sus principales elementos simbólicos (carteles, insignias, banderas, cánticos), la mutación de la pertenencia política de trabajadores, anarquistas y socialistas en la década de 1910, peronistas en su mayoría desde mediados de la década del 40.



Tomar las calles - Camioneros. De la serie *Diarios cuadro a cuadro*, 2019. Fuente: Galería Rolf Art

Consideraciones finales

En este artículo nos centramos en dos de las últimas muestras concretadas por Andrés Denegri, en la Argentina y en el exterior, en las cuales el artista profundiza una línea de creación específica de larga data en su trayectoria. El montaje de instalaciones audiovisuales (o multimediales) en los espacios de arte nos permitió evaluar cuáles son los intereses y las preocupaciones del artista en los últimos años, época de su labor creativa en la que ha intensificado la producción de obras de grandes dimensiones clasificadas bajo los géneros de la instalación y la escultura cinética. La complejidad de estas obras y la capacidad de conducir a múltiples sentidos nos llevó a ahondar en tres aspectos específicos, dado que Denegri ejercita una aguda reflexión en torno a la creación artística propia, sin descuidar otros dos niveles de reflexión: el estado material del cine silente de soporte fotoquímico, y las derivas políticas, económicas y sociales que estos dispositivos y cintas propias del período silente condensan y propulsan en sus imágenes y mecanismos.

Fue de interés detenerse en la actitud deconstructiva del artista, que se hace manifiesta en cada uno de los niveles de reflexión señalados. Denegri cuestiona y replantea los límites y las interacciones entre las diferentes disciplinas artísticas (cine, video, fotografía, texto), al igual que explora la resignificación del cine en un espacio que no le es propio (al menos en un principio). Por otra parte se ha visualizado que sus diferentes exhibiciones se van creando, en gran medida, en base a experiencias que muchas veces les preceden, siendo una disposición creativa personal la reformulación y la reinterpretación de sus diseños en función de los espacios, los contextos históricos y los intereses creativos. En particular, se ha destacado en ambas experiencias estudiadas la preponderancia de los dispositivos, la tecnología y las cintas que han sido marca de una etapa del cine ya perimida, situación que posibilitó detenernos en distintas problemáticas: lo maquínico y las tensiones planteadas entre la máquina y el ser humano, ya sea en el tiempo pasado como en el presente; la emergencia de poetas-

creadores que usufructúan las innovaciones tecnológicas y ensayan nuevas formas de expresión. Asimismo, con esos mismos componentes del cine silente, se examinaron los lineamientos y los recursos a partir de los cuales Andrés Denegri se manifestó en lo que concierne al estado de conservación material del patrimonio cinematográfico de esa etapa del cine. En estos términos, la imagen-borramiento y la imagen-quemadura fueron en *Máquinas de lo sensible* concebidas como estrategias de creación abocadas a exponer los procesos del olvido y de la memoria en lo que respecta a nuestro patrimonio cinematográfico temprano. Hemos hecho hincapié en que las instalaciones y obras tratadas también ejercen la crítica política y social centrándose en gran medida en las manifestaciones populares que atravesaron los Siglos XIX y XX en la Argentina. En torno a este eje, ambas instalaciones establecen un diálogo entre el tiempo pasado y el presente, exponiendo las tensiones irresueltas en diferentes épocas y ámbitos productivos, entre los trabajadores, los sectores de poder y el Estado.²⁸



Tomar las calles - ¿Okey? (fotograma). De la serie *Diarios cuadro a cuadro*, 2019. Fuente: Galería Rolf Art

²⁸ Cabe mencionar que uno de los tramos de *Máquinas de lo sensible* también incluye registros de las manifestaciones de nuevos sectores subalternos, las mujeres y el colectivo LGTBIQ+, lo que pone de manifiesto la actualización política del artista y su interés por hacer visible sus reclamos.

Finalmente, en lo que concierne a un último estadio de *Máquinas de lo sensible*, *Instante Bony*, segmento hasta este momento descrito pero no analizado, consideramos que el acto performático del disparo capturado en el video y repetido fotográficamente en otras dos piezas asume en el conjunto de la muestra dos posibles sentidos. En parte, estaría remitiendo al mecanismo técnico-mecánico de captura de imágenes presente en las cámaras cinematográficas de la época del cine motivo de la muestra. De igual manera, conceptualmente, ese acto performático podría asociarse al estatus de la violencia institucional y/o policial (presente y creciente) en el contexto general de la exhibición.



Tres tiros. De la serie *Bony*, 2014. Fuente: Galería Rolf Art

Referencias bibliográficas

- ALFONSO BOUHABEN, Miguel. “Devenires de la instalación fílmica en Andrés Denegri”, *laFuga*, n. 22, 2019.
- ANSALDI, Waldo (comp). *Conflictos obrero-rurales pampeanos (1900-1937)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.
- BISHOP, Claire. “El arte de la instalación y su legado”. En: *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador*. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2006, pp.81-89.
- BORDIGONI, Lorena. “De San Cristóbal a Lodz. El largo periplo de Eugenio Cardini y sus obreros”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 98-111. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/377>> [Acceso: 20 de diciembre de 2023].
- Catálogo de la muestra *Máquinas de lo sensible. Andres Denegri*. Disponible en: <<https://rolfart.com.ar/exhibition/maquinas-de-lo-sensible/>>
- CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF Ediciones, 2013.
- DE LOS REYES GARCÍA ROJAS, Aurelio y David M.J. Wood (comps). *Las rutas del cine en América Latina, 1895-1910*. México DF: Universidad Nacional de Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2021.
- DE LUELMO JAREÑO, José María. “Salidas de fábrica. Lectura de una metáfora fílmica”, *L’Atalante*, n. 26, 2018, pp. 157-168.
- DEVIA NUÑO, Andrea y Mariel Szlifman. “Instalación y arte tecnológico en el museo”. Ponencia presentada en el 3º Congreso Latinoamericano de Diseño, Rosario, 2016.
- DUCRÓS HICKEN, Pablo. “50 Años del cine argentino”, *El Hogar*, n. 2144, 15 de diciembre de 1950.
- LA FERLA, Jorge. *Cine de exposición. Instalaciones fílmicas de Andrés Denegri*. Buenos Aires: Fundación Osde, 2013.
- MACHADO, Arlindo. “Antes y después del cine”. En: *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000, pp. 143-218.

_____. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. San Pablo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

MARRONE, Irene y Mercedes Moyano Walker. “Imaginarios contrapuestos en la filmografía del agro pampeano argentino”, *Mundo agrario*, vol. 2, n. 3, 2001. Disponible en: <<https://www.mundoagrario.unlp.edu.ar/article/view/vo2no3a01>> [Acceso: 20 de diciembre de 2023].

OUBIÑA, David. “La belleza de las máquinas”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, n. 9, 2016, pp. 36-43.

OVANDO VÁZQUEZ, Pedro. “Máquinas extrañas. Encuentros performativos y maquinales en la estética contemporánea”, *Alteridades*, vol. 27, n. 54, 2017, pp. 79-92.

RAJEWSKY, Irina. “Border Talks. The Problematic Status of Media in the Current Debate about Intermediality”. En: Elleström, Lars (ed.). *Media Borders. Multimediality and Intermediality*. Palgrave: Macmillan, 2010, pp. 51-69.

YOUNBLOOD, Gene. *Cine expandido*. Buenos Aires: UNTREF, 2012.

Fecha de recepción: 6 de noviembre de 2023

Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2023

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/69f1plkwr>

Para citar este artículo:

LUSNICH, Ana Laura. “Evocación y actualidad del cine silente argentino en las instalaciones audiovisuales de Andrés Denegri”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 49-78. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/465>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Ana Laura Lusnich** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como investigadora Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es profesora Titular de la materia Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales, carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Desde 1997 dirige el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA. Entre otras publicaciones, participó como editora y autora de los siguientes libros: *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, 1896-1969, Volumen I y II*. Buenos Aires, Nueva Librería, 2009 y 2011; *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2017, y *Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*, EUDEBA, 2022. E-Mail: alusnich@gmail.com.

Ecoss del más allá

Reverberaciones del cine silente en el videoclip latinoamericano contemporáneo

Anabella Castro Avelleyra^{*}
María Constanza Grela Reina^{**}

Resumen: Este artículo propone el estudio de un corpus de videoclips latinoamericanos que hacen uso de procedimientos del cine silente. En primer lugar, el objetivo es dar cuenta de los recursos estéticos que los videos musicales implementan en la construcción de sus textos audiovisuales y de la apropiación que hacen de ellos. Asimismo, pretendemos articular las relaciones existentes entre las nociones de atracción (esencia del cine de los primeros tiempos) y fragmento (cualidad característica del videoclip) con la de narración, propia de ambos. En concordancia con estas ideas estudiaremos el uso que se hace del pastiche, la parodia, el homenaje y la cita. A su vez ensayaremos algunas indagaciones en relación con la articulación entre la letra de la canción y las imágenes. Y exploraremos las relaciones transtextuales que se exponen en cada obra.

Palabras clave: videoclip, cine silente, Latinoamérica, atracción, transtextualidad.

Echoes From Beyond. Reverberations of Silent Cinema in Latin American Music Video

Abstract: This article aims to study a Latin American music video corpus that uses silent cinema procedures. In the first place, the objective is to account for the aesthetic resources that music videos implement in the construction of their audiovisual texts and the appropriation they make of them. Likewise, we intend to articulate the relationships between the notions of attraction (the essence of early cinema) and fragment (a characteristic quality of music video) with narration, typical of both. Following these ideas, we will study their use of pastiche, parody, homage, and quotation. At the same time, we study the articulation between the lyrics of the songs and the images. And we will explore the trans-textual relationships that are exposed in each work.

Keywords: music video, silent cinema, Latin America, attraction, trans-textuality

Ecoss do além. Reverberações do cinema mudo no videoclipe latino-americano contemporâneo

Resumo: Este artigo propõe o estudo de um corpus de videoclips latino-americanos que fazem uso de procedimentos do cinema mudo. Em primeiro lugar, o objetivo é dar conta dos recursos estéticos que os videoclips implementam na construção dos seus textos audiovisuais e a apropriação que deles fazem. Da mesma forma, pretendemos articular as relações entre as noções de atração (essência do cinema primitivo) e fragmento (qualidade característica do videoclipe) com a de narração, típica de ambas. De acordo com estas ideias estudaremos o uso que se faz do pastiche, da paródia, da homenagem e da citação. Ao mesmo tempo, tentaremos algumas investigações em relação à articulação entre a letra da música e as imagens. E exploraremos as relações transtextuais que são expostas em cada obra.

Palavras chave: videoclip, cinema mudo, América Latina, atração, transtextualidade

Iris de apertura

A briéndose paso entre las tinieblas como un tímido foco de luz cuyo tamaño ganaba en amplitud a fuerza de la tracción de una moviola, un poco así surgió y tomó impulso el interés por escribir este artículo. Todo comenzó con la identificación de un número nada desdeñable de videoclips latinoamericanos que hacen uso de procedimientos propios del cine silente en la construcción de un texto audiovisual que se suele considerar como epítome de la cultura posmoderna. La necesidad de indagar en torno a esta peculiaridad condujo al establecimiento de una serie de objetivos. Por un lado, dar cuenta de cuáles son los recursos estéticos y narrativos del período silente que se hacen presentes en estos videos musicales, intentando reconocer de qué manera se producen dichas apropiaciones, en algunos casos incluso referenciando, citando u homenajeando a películas destacadas de aquellos años. Y, por el otro, procurar dilucidar si algunos de los rasgos específicos de los lenguajes del videoclip y del cine silente podrían fungir como factor determinante de dicho encuentro.

Teniendo estos propósitos en mente, los videos musicales sobre los que centraremos nuestro análisis en las páginas que siguen son, sin ser exhaustivos: *Mujer gala* (del año 1993, dirigido por Emilio Oscar Alcalde para el tema del LP de la banda colombiana Aterciopelados titulado *Con el corazón en la mano*), *Milonga del marinero y el capitán* (del año 1995, dirigido por Víctor Aparicio para una canción del disco *Palabras más, palabras menos*, de la banda hispano-argentina Los Rodríguez), *Sin letras* (dirigido por Alejandro Escuder en 1995, sobre una canción del LP *Oi Antropoi*, de la banda uruguaya Exilio Psíquico), *Todo sea por el rocanrol* (sobre una canción del álbum *Hoyos en la bolsa*, de la banda mexicana El Tri, del año 1996),¹ *Ela Disse Adeus* (sobre una canción del LP *Hey Na Na* de los brasileños Os Paralamas do Sucesso, dirigido por Andrucha Waddington, Breno Silveira y Tony Vanzollini en 1998), *Reírme más* (dirigido por Claudio Divella en el año 2003, para una canción del disco *Vos*, del

¹ No hemos podido localizar datos referidos a la dirección del videoclip.

cantante argentino Leo García), *Limón y sal* (dirigido en 2006 por Picky Talarico, para una canción del disco homónimo de la intérprete mexicano-estadounidense Julieta Venegas), *Cuando nos volvamos a encontrar* (realizado en 2014 por Felipe Montoya para una canción del disco *Más corazón profundo*, interpretada por el colombiano Carlos Vives, con la participación del estadounidense Marc Anthony), *Ella es mi novia* (realizado por Virginia Arigón en 2017 para una canción del álbum *Fuera de la realidad*, de los uruguayos Otro Tavela & Los embajadores del buen gusto), *Santa Fe* (sobre una canción de la banda argentina Zero Kill –con la participación de la intérprete argentina Marilina Bertoldi–, dirigido por Lisa Cerati en 2020 y lanzado como adelanto del álbum *Lapsus*), *Antes de, Tu partir y Ronda nocturna* (tríptico dirigido por Flavia Quartino en 2021-2022, sobre canciones del álbum *Antes de*, de la banda uruguaya Salandrú) y *Baticano* (dirigido por Stillz en 2023, para una canción del álbum *Nadie sabe lo que va a pasar mañana*, del intérprete puertorriqueño Bad Bunny).

Siguiendo la estela del germinal *Radio Ga Ga* (del año 1984, dirigido por David Mallet, sobre una canción de Queen) y en línea con el paradigmático *Tonight, Tonight* (realizado por Jonathan Dayton y Valerie Faris en 1996, para un tema de The Smashing Pumpkins), los videoclips que componen nuestro corpus de estudio se apropian original y diversamente de recursos característicos tanto de lo que André Gaudreault² ha dado en llamar “cinematografía-atracción” y Noël Burch³ ha denominado como “modo de representación primitivo” y “modo de representación institucional”⁴ y de distintos movimientos cinematográficos vanguardistas. Consideramos que esta apropiación no es caprichosa ni arbitraria, sino que se pueden trazar líneas de contacto entre ciertas características posmodernas del lenguaje del videoclip y algunos rasgos propios del cine silente que actúan como propiciadoras de este encuentro.

En el desarrollo de este artículo, presentaremos en primer lugar algunos de los rasgos definitorios de los lenguajes del videoclip y del cine silente, intentando establecer

² GAUDREULT, André. “Del ‘cine primitivo’ a la ‘cinematografía-atracción’”, *Secuencias. Revista de historia del cine*, n. 26, 2007, p. 21.

³ BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 193.

⁴ BURCH, *op. cit.*, p. 193.

asociaciones que nos permitan reflexionar acerca de la confluencia que entre ambos se materializa en nuestro corpus. Posteriormente, y apoyándonos en este desarrollo teórico, propondremos las líneas de indagación que guiarán el examen de los videoclips objeto de nuestro estudio. Luego de ello, procederemos al análisis de los videos musicales, y concluiremos el trabajo con la presentación de unos comentarios a modo de cierre.

Primer acto: videoclip y cine silente, ¿un *affaire* ineludible?

Como punto de partida, intentaremos pensar en algunos aspectos del lenguaje del videoclip y del cine silente que permitan establecer conexiones entre ellos. En este sentido, en el capítulo inicial de su libro *Music Video after MTV. Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*, Mathias Bonde Korsgaard⁵ repasa a los que considera como predecesores del video musical y, siguiendo ese camino, retrocede hasta los años de la cinematografía-atracción, indicando que el videoclip se parece más al cine silente en sus primeros años de desarrollo que al narrativo que comenzó a esbozarse a partir de 1906. Los mayores puntos de contacto que Korsgaard encuentra entre ambos son “la heterogeneidad radical” que Gunning identifica en la cinematografía-atracción y que Korsgaard también rastrea en el videoclip y el privilegio que ambos brindan al espectáculo. En este sentido, el autor plantea que tanto la cinematografía-atracción como el videoclip despliegan su visibilidad con el objetivo de despertar la curiosidad del espectador a través de un espectáculo audiovisual, y que en ambos casos se da una manipulación de la imagen. Otro punto de contacto que Korsgaard identifica entre ambos tiene que ver con que el videoclip sería tan silente como el cine de los primeros tiempos en la medida en que no suele haber una conexión causal entre imagen y sonido, ya que por lo general la fuente sonora no se encuentra al interior del campo. Y, en íntima relación con este aspecto, el autor también considera que el videoclip

⁵ KORSGAARD, Mathias Bonde. *Music Video after MTV. Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. Oxon / New York: Routledge, 2017.

prefiere un tipo de montaje más bien expresivo (afín a las vanguardias del período silente), que en continuidad.

Si bien Korsgaard propone una aproximación al estudio de los videoclips que va más allá de los confines de las teorías sobre la posmodernidad, lo cierto es que son varios los autores –entre ellos, Sedeño Valdellós, Rodríguez-López, Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed⁶– que coinciden en señalar al video musical como la pieza audiovisual posmoderna por antonomasia, ya que en él se hacen presentes los principales rasgos asociados al período sociocultural iniciado en la década del sesenta y profundizado en las posteriores. Dichos autores describen a este como un momento de cuestionamiento de “los grandes relatos”, rechazo de la noción de totalidad y surgimiento de nuevas formas de consumo, fruto de la aceleración y el descarte que impulsan y promueven los medios masivos de comunicación y la publicidad. Entre los rasgos posmodernos que identifican en los videoclips, nos resultan de particular interés para la lectura que propondremos en este artículo los de transtextualidad y fragmentación. La primera es una noción desarrollada por Gérard Genette, sobre la que vuelven casi ineludiblemente ya sea de forma explícita o implícita gran parte de los textos que abordan una teorización y análisis en torno a los videoclips,⁷ y que se define como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”.⁸ En cuanto a la idea de fragmentación, Sergio Roncallo Dow y Enrique

⁶ Véanse SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María. “El videoclip musical como formato audiovisual publicitario”. En: *Comunicação e Cidadania - Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação*, septiembre de 2007, pp. 750-759; RODRÍGUEZ-LÓPEZ, Jennifer. “El vídeo musical como formato postmoderno: La ruptura de los códigos audiovisuales a través del clip”, *Doxa comunicación*, n. 21, mayo de 2016, pp. 13-30; RONCALLO DOW, Sergio y Enrique Uribe-Jongbloed. “La estética de los videoclips: propuesta metodológica para la caracterización de los productos audiovisuales musicales”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 12, n.1, enero - junio de 2017, pp. 79 -109.

⁷ Rodríguez-López denomina a esta noción como transdiscursividad, RODRÍGUEZ-LÓPEZ. *op cit.*; Sedeño Valdellós hablará de intertextualidad, SEDEÑO VALDELLÓS, 2007, *op. cit.* Ana María Caro Oca, por su parte, contempla a la transtextualidad como una de las variables de su metodología de análisis. Al igual que ella, nosotras haremos uso de esta categoría en la lectura de nuestro corpus. CARO OCA, Ana María. “Cómo los vídeos musicales cuentan historias: Elementos narrativos en el videoclip de los primeros diez años de la MTV”, *Admira*, n. 3, 2011, pp. 132-154.

⁸ GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 9-10.

Uribe-Jongbloed, quienes son críticos respecto a la forma ligera o generalizada con que esta idea es asociada a los videoclips, la describen como el “tomar de aquí y allá, el arrancar para luego re-utilizar en una suerte de *copy-paste* visual”.⁹ Para pensar cómo esta se hace presente diversamente en los videoclips, los autores recuperan una categorización propuesta por Andrew Goodwin, de la cual interesan a nuestro análisis las nociones de “parodia”, en relación a otros textos, “pastiche”, que alude a videos musicales que re-ensamblan obras preexistentes de diversas fuentes, y “homenaje”, que refiere a aquellos videoclips que rinden tributo a obras, personalidades, movimientos artísticos, etc.¹⁰ En línea con estas categorías, nos resulta provechosa la noción de cita introducida por Sedeño Valdellós, que consiste en tomar partes o componentes de textos, relatos u obras anteriores e insertarlas en una nueva producción. Estas operaciones convierten al videoclip en un permanente juego de referencias culturales y textuales que exigen, para el goce del espectador, una alta competencia discursiva a la hora de la decodificación.¹¹

Como señalamos con anterioridad, consideramos que se pueden establecer ciertos diálogos entre algunos de los rasgos propios del videoclip y del cine silente, que resulten propicios para comprender la interrelación que entre ambos lenguajes se produce en las obras objeto de este estudio. Una reflexión en torno a la idea de fragmento que Jennifer Rodríguez-López¹² retoma de Jesús González-Requena y otra que André Gaudreault¹³ recupera de Tom Gunning acerca de la categoría de atracción invitan a establecer una asociación entre ambos términos. Las dos nociones (fragmento y atracción), asimismo, establecen diálogos y tensiones con el concepto de narración. González-Requena sostiene que “el fragmento sólo es consumible en una economía escópica, espectacular, que se desenvuelve al margen de todo proceso

⁹ RONCALLO DOW y Uribe-Jongbloed, *op. cit.*, p.88.

¹⁰ *Ibid.* Otras formas de utilización del fragmento dentro de los videos musicales que rescatan Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed de las teorías de Andrew Goodwin son: la crítica social, la promoción y la parodia autorreflexiva.

¹¹ SEDEÑO VALDELLÓS, 2007, *op. cit.*

¹² RODRÍGUEZ-LÓPEZ, *op. cit.*

¹³ GAUDREAULT, *op. cit.*

de lectura”,¹⁴ mientras que Gunning plantea que la atracción es “un elemento que aparece repentinamente, atrae nuestra atención y desaparece sin desarrollar una línea narrativa o un universo diegético coherente”.¹⁵ Fragmento y atracción, de acuerdo a estas descripciones, aparecen como piezas que interpelan al espectador desde el atractivo visual, independientemente de su articulación en un relato que adopte un formato narrativo. Ahora bien, en el caso de los videoclips, la narración puede estar o no presente. Así, por ejemplo, Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed hablan de tres grandes tipos de videoclips: los “videoregistros”, los “videoclips no narrativos” y los “videoclips narrativos”.¹⁶ De manera similar, Ana María Sedeño Valdellós menciona videoclips “anarrativos o descriptivos”, en los que no hay un programa narrativo, “narrativos”, en los que sí lo hay, y “descriptivo-narrativos”, en los que una diégesis se combina con la interpretación musical del artista.¹⁷ Cabe indicar que Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed también plantean que puede haber una confluencia de los distintos tipos en un mismo videoclip.¹⁸ De todo esto se desprende, entonces, que los “fragmentos” con los que trabajan los videos musicales pueden o no confluir en un relato narrativo. Rodríguez-López considera que la narración puede funcionar como mecanismo de seducción, del mismo modo que también lo hace la presencia del intérprete, quien puede interpelar al espectador a través de la mirada a cámara.¹⁹ En muchos videoclips narrativos o descriptivo-narrativos ambos mecanismos de seducción confluyen, a través de lo que Ana María Caro Oca denomina como “secuencias performativas” (donde se muestra la actuación de los artistas a través del *playback* de voz e instrumentos) y “secuencias narrativas” (momentos en los que se desarrolla una historia).²⁰

¹⁴ RODRÍGUEZ-LÓPEZ, *op. cit.* p. 22.

¹⁵ GAUDREAU, *op. cit.* p. 24.

¹⁶ RONCALLO DOW y Uribe-Jongbloed, *op. cit.*, pp. 82-83.

¹⁷ SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María. *Lenguaje del videoclip*. Málaga: UMA Editorial. Universidad de Málaga, 2001, pp. 48-49.

¹⁸ RONCALLO DOW Y Uribe-Jongbloed, *op. cit.*

¹⁹ RODRÍGUEZ-LÓPEZ, *op. cit.*

²⁰ CARO OCA, *op. cit.*, p. 133.

De igual modo, en el cine también se pueden apreciar diálogos y tensiones entre atracción y narración. En este sentido, André Gaudreault²¹ señala, por un lado, que las atracciones se instituyen como preponderantes en lo que él denomina como “cinematografía-atracción” y, por ende, en contradicción con la narración (elemento sobresaliente del modo de representación institucional). Pero, aún así, el autor indica que se produce una colaboración entre atracción y narración: las atracciones por lo general forman parte de una cierta estructura narrativa, mientras que el cine narrativo integra en su interior diversas atracciones. Gaudreault habla así de una “aparente contradicción entre atracción y narración”,²² a la que relaciona con la contradicción entre lo momentáneo y la progresión lineal propia del cinematógrafo. Concluye señalando que “el problema del cine es siempre el mismo: crear una progresión lineal a partir de lo momentáneo”.²³ En relación a estas instancias, Gaudreault distingue dos fases al interior de lo que Noël Burch ha denominado como modo de representación primitivo: una que va desde 1895 hasta 1908, a la que denomina como “sistema mostrativo de atracciones”, donde se aprecia un predominio de estas últimas por sobre lo narrativo, y otra que va desde allí hasta el comienzo del modo de representación institucional, a la que nombra como “sistema de integración narrativa”, en la que comienzan a favorecerse los fines narrativos.²⁴

El montaje aparece como una noción fundamental para pensar la articulación entre fragmento, atracción y narración. En lo que respecta al cine, la posibilidad de unir distintos planos apareció en sus primeros años de desarrollo, cuando aún era silente, ligada a la espectacularidad y la atracción, desatendiendo los fines narrativos. Fue a partir de 1907 (de acuerdo a Vicente Benet)²⁵ o 1908 (según André Gaudreault)²⁶ que comenzaron a incorporarse de manera sólida diversas estrategias narrativas, entre las

²¹ GAUDREULT, *op. cit.*

²² *Ibid.*, p. 25.

²³ *Ibid.*, p. 25-26.

²⁴ *Ibid.*, p. 26

²⁵ BENET, Vicente José. *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 1999.

²⁶ GAUDREULT, *op. cit.*

que el montaje en continuidad ocupó un lugar privilegiado. Benet sostiene que el modelo narrativo de continuidad fue preponderante, pero no el único. Existieron al menos dos formas alternativas de montaje: por un lado, el vinculado al expresionismo alemán, que se caracterizó por una imagen recargada que reclama cierta autonomía del cuadro y, por el otro, el relacionado a la vanguardia soviética, que no persigue la transparencia, sino que propone una “reflexión ideológica”.²⁷

En cuanto al videoclip, Rodríguez-López afirma que en él el montaje se diferencia del cinematográfico en tanto no busca acentuar y puntuar el desarrollo de la historia. Por ello, sostiene que “el montaje cinematográfico es un recurso narrativo mientras que el montaje en el clip supone una técnica sugestiva”.²⁸ Debemos diferenciar el montaje que se emplea en los videoclips narrativos y en los no narrativos. Desde su perspectiva, en el primer caso el video musical generalmente mantiene una estructura clásica de introducción, nudo y desenlace (aunque sostenemos que generalizar no es acertado ya que, como demostraremos, los videoclips narrativos pueden presentar estructuras muy originales), mientras que en los casos de videoclips no narrativos el montaje se presenta como un “mecanismo generador de velocidad, sorpresa, impacto y, en definitiva, de seducción”.²⁹

Segundo acto: Configurando una mirada

En función de lo presentado, perfilaremos aquí los elementos a contemplar en el análisis de nuestro corpus de videoclips. En primer lugar, nos proponemos examinar las huellas del cine silente presentes en los audiovisuales. Para cumplir con este propósito es preciso comenzar por identificar cuáles son los recursos formales y estéticos característicos del período tras los cuales iremos en esta pesquisa. Noël Burch³⁰ sostiene que existieron determinados rasgos singulares que conformaban el

²⁷ BENET, *op. cit.*, p.87.

²⁸ RODRÍGUEZ-LÓPEZ, *op. cit.*, p.23.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ BURCH, *op. cit.*

denominado modo de representación primitivo. En su perspectiva, este modo de mostrar predominó desde el nacimiento del cine hasta su institucionalización, cerca de 1915, aunque no sin innovaciones a lo largo de esas dos décadas. Burch afirma que este modo de representación consiste formalmente en la autarquía del cuadro, que supone la falta de vinculación entre diferentes planos, y es algo que para el autor se hace presente inclusive luego de la introducción del sintagma de sucesión; la cámara en posición horizontal, frontal y distante, emulando el dispositivo teatral; una planificación en escala de cuadro de conjunto con movimientos centrífugos de personajes y objetos; y la exterioridad narrativa, que consiste en la inclusión de títulos o narradores que esclarezcan la escena, recursos que con el paso de los años se van modificando y complejizando. Hacia 1906, a causa del decoupage –que aparece en primer término en películas primitivas de corte experimental–, la mostración da paso gradualmente a la narración.

Ya se mencionó la segmentación que André Gaudreault realiza del mismo período en “sistema mostrativo de atracciones” y “sistema de integración narrativa”,³¹ particularizando que en el primero se da un privilegio de las atracciones, mientras que en el segundo la mostración es reemplazada gradualmente por un flujo narrativo que comienza a cobrar intensidad. Esto decanta, a mediados de la década del ‘10 del siglo pasado, en el modo de representación institucional. Bordwell y Thompson³² señalan, entre las innovaciones introducidas por David Griffith, una mayor expresividad facial en los actores y, en relación con esto, la utilización de planos más cercanos; el rodaje en estudios y la iluminación artificial; un relato lineal con clausura narrativa; y el ya mencionado montaje en continuidad.

Bordwell y Thompson³³ sostienen que desde su emergencia y hasta finales de los años veinte el cine se desarrolló y sofisticó enormemente. En esta etapa se encuentra el surgimiento de varios movimientos vanguardistas. Entre ellos, observamos que en

³¹ GAUDREAULT, *op. cit.*, p. 26.

³² BORDWELL, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.

³³ *Ibid.*

nuestro corpus hay una especial predilección por el expresionismo alemán. Los autores indican que en él encontramos planos que se configuran como una obra pictórica, donde los personajes se integran plásticamente a unos decorados que por lo general poseen formas distorsionadas y angulosas, con deformaciones de las perspectivas, y donde la iluminación se caracteriza por un fuerte trabajo de luces y sombras. Los personajes tienen una caracterización en la que resalta el maquillaje exagerado y un código de actuación antinaturalista que incluye en su repertorio el uso de movimientos espasmódicos. Acerca del montaje, como mencionamos, en este modo de representación no se abandona por completo la idea de continuidad, aunque se subraya la unicidad de cada encuadre.

Otros movimientos de vanguardia son las corrientes impresionista, surrealista y dadaísta surgidas en Europa a principios del siglo XX. Bordwell y Thompson señalan que la peculiaridad del impresionismo consiste en la construcción de una forma narrativa que “representara tan completamente como fuera posible el papel de la conciencia de un personaje”³⁴. Para llevar adelante esta empresa se echa mano de la manipulación del tiempo, lo que se hace visible en imagen a través de la utilización de diversas estrategias de sobreimpresión, plantillas e iris. En relación al movimiento cinematográfico surrealista, los autores observan que se caracteriza por ser abiertamente anti-narrativo y por atacar la idea de causalidad, alcanzando así un estilo ecléctico. En lo que respecta a la vanguardia dadaísta, Bordwell y Thompson sostienen que este tipo de cine lleva la lógica abstracta hasta los extremos, a través de figuras geométricas en movimiento, frases sin sentido y juegos de palabras.

A partir de la identificación de estos rasgos, examinaremos los modos en que los videos musicales se apropian de estos procedimientos. En este sentido, pretendemos dar cuenta de los distintos usos, estrategias de innovación y operaciones originales de mezcla posibles. Indagaremos en el cruce del lenguaje propio del videoclip y del

³⁴ *Ibid.*, p. 463.

cinematográfico (en lo que respecta a sus características específicas durante el período silente).

Nos interesa, además, explorar las relaciones que se establecen entre la atracción, el fragmento y la narración, nociones explicadas en el apartado anterior. Este análisis nos va a posibilitar emparentar a cada una de las obras de nuestro corpus con alguna de las fases históricas del desarrollo del cine silente: modo de representación primitivo y su división en “sistema mostrativo de atracciones” y “sistema de integración narrativa”;³⁵ modo de representación institucional y modo de representación vanguardista. Por otro lado, la identificación y análisis del fragmento nos van a permitir reconocer cuál es el uso que se hace en los videos musicales de la cita, el homenaje, el pastiche y la parodia, atendiendo a la exploración de las relaciones transtextuales que se exponen en cada obra. Asimismo, la articulación entre el fragmento y la narración nos va a ayudar a determinar si el videoclip es narrativo, no narrativo o si se encuentra en un estadio intermedio. Por último, la alternancia entre atracción, fragmento y narración nos facilitará pensar la relación entre las secuencias narrativas y las performativas.

Otro eje de análisis será la relación establecida entre la letra de la canción y la imagen. Para explicar este complejo vínculo pensaremos cómo se enlazan, distancian o contraponen. Para este fin tomaremos como punto de partida algunas distinciones realizadas por Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed,³⁶ quienes sostienen que los videoclips no tienen una existencia independiente de la canción y, en ese sentido, el montaje guarda una relación con la música. Tomando como punto de partida a Chion, piensan las relaciones entre imagen y sonido (y también entre historia y papel del artista) a partir de las ideas de contrapunto y armonía. En los videoclips narrativos hay contrapunto cuando la historia y la lírica van por caminos diferentes y armonía cuando se pone en escena la lírica. Los autores sostienen que se dificulta

³⁵ GAUDREAU, *op. cit.*, p. 26.

³⁶ RONCALLO DOW y Uribe-Jongbloed, *op. cit.*

determinar el contrapunto o la armonía en aquellos casos en que no resulta claro el sentido de las canciones. En esta línea también resultan interesantes los aportes que Korsgaard trae a su análisis del teórico Andrew Goodwin, quien clasifica la relación entre canción y video en tres simples categorías: en la primera, el video ilustra el significado de la canción; en la segunda, lo amplifica; y en la tercera, crea una disyunción entre ambos.³⁷ Veremos que la letra de la canción en muchos casos cumple un papel de asistencia en relación con la narración, como lo hacían los intertítulos, el relator y la música en vivo durante las primeras exhibiciones cinematográficas. En este sentido, la lírica y la música asumen la función de la exterioridad narrativa.

Tercer acto: Anatomía de un corpus³⁸

Habiendo ya repasado ciertos aspectos correspondientes al cine durante su existencia previa a la incorporación del sonido sincrónico y otros en torno al videoclip, que nos permitieron esbozar puntos de contacto entre ambos lenguajes y ciertos vasos conductores a través de los cuales nuestro corpus de estudio se nutre de modos diversos de lo que fue el cine en sus primeras décadas de desarrollo, y habiendo establecido también los elementos que nos interesa estudiar en los videos musicales, nos dedicaremos ahora al análisis de cada uno de ellos.

El videoclip de la canción *Reírme más*, del cantante y músico argentino Leo García (con la participación de Miranda!), presenta algunos rasgos que conducen a emparentarlo con el “sistema de mostración de atracciones”.³⁹ El video abre con una placa en la que, en letras manuscritas blancas sobre un fondo negro, se identifica información relativa al intérprete, la canción, el sello discográfico, el director, la duración y la fecha de realización. La estética de este título de apertura conduce a

³⁷ KORSGAARD, *op. cit.*

³⁸ Agradecemos a los evaluadores la atenta mirada sobre esta sección y los valiosos aportes que nos han realizado para enriquecer el análisis aquí planteado.

³⁹ GAUDREAU, *op. cit.*, p. 26.

pensar en una apropiación original de ciertos rasgos que caracterizaban a los de las películas silentes, a partir de la hibridación del blanco y negro con una tipografía descontracturada. Hay algunos rasgos elementales que conducen a asociar a este videoclip con el período silente, como el uso del blanco y negro⁴⁰ y el iris de apertura y cierre, pero lo que consideramos que lo vincula más fuertemente a la subfase anteriormente mencionada es la profusión de “atracciones” que se presentan para deleite del espectador. El video incorpora una serie de *gags* físicos estandarizados de la comicidad propia de los primeros años del cinematógrafo: infinidad de personas saliendo de un automóvil antiguo que nunca hubiera podido haberlos contenido en su interior; Leo García primero corriendo tras de una chica hasta chocar de lleno contra un árbol y luego dejando caer sus pantalones mientras salta; nuevamente un sinfín de personas arriba de un auto antiguo, esta vez tomados frontalmente mientras lo conducen, con una aceleración de la imagen que aumenta el efecto cómico; y el consabido recurso de los “tortazos” de crema con los que se atacan los distintos personajes del video. El tipo de actuación característico de este período del cine puede apreciarse también en el comportamiento de Leo García en las situaciones anteriormente descritas y, más puntualmente, en los movimientos que realiza una mujer que desciende del automóvil ya mencionado, acercándose y alejándose del objetivo fijo de la cámara.

La historia que narra este videoclip es ínfima, pudiéndose describir casi como una anécdota: Leo se divierte con sus amigos en una casa de campo. Esto tiene dos derivaciones. Por un lado, no se atiende tanto a la continuidad estricta entre planos, sino que más bien cada uno de ellos funciona como una viñeta que muestra alguna de

⁴⁰ Si bien es común la asociación entre el cine silente de los primeros tiempos y la coloración en blanco y negro, lo cierto es que su uso fue frecuente, pero no hegemónico, ya que desde los inicios existieron diversas técnicas de coloración de la película. El pintado a mano, el teñido y el virado son las más difundidas. Se calcula que para los años ‘20 las películas silentes coloreadas ascendían a un ochenta por ciento. La región latinoamericana no fue una excepción. FOSSATI, Giovanna. “Session 1”. En: HERTOGS, Daan y Nico de Klerk (eds.). *Disorderly Order: Colours in Silent Film; The 1995 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996, p. 12.

las diversiones en las que se encuentra inmerso el grupo, y su sentido pleno puede ser comprendido sin necesidad de conexión con el plano que le sucede. Por otro lado, lo narrativo y lo performativo se hibridan: vemos a los artistas (tanto Leo García como los miembros de Miranda!) haciendo *playback* durante la mayor parte del tiempo en que se muestran sus diversas acciones. Así, en este video musical, la atracción se presenta en simultáneo a través de los gags cómicos y de la interpretación de los artistas, y se articula en un relato que le brinda a la exhibición de estas atracciones mayor relevancia que a la construcción de una narración aristotélica.

En cuanto a la relación que se establece entre lo que se representa en imagen y la letra de la canción, hay concordancia. Si quisiéramos pensar a la canción desde la idea de exterioridad narrativa, su función sería concomitante, reforzadora: Leo sostiene que quiere reírse más, y eso es lo que hace con sus amigos en las imágenes.

Por todo lo antedicho, consideramos que el videoclip dirigido por Claudio Divella es el que más cabalmente se vincula con el “sistema mostrativo de atracciones”⁴¹ que caracterizó a los primeros años del cinematógrafo. El modo en el que el texto se apropia de algunos de los elementos característicos de esa subfase parece tomar la forma de un homenaje a la tradición cinematográfica de dicho período.

En lo que respecta al video musical de la canción *Limón y sal*, de la intérprete mexicano-estadounidense Julieta Venegas, las marcas textuales y estilísticas que lo vinculan con el período silente son extensas. A nivel formal, diversas características del tratamiento de la imagen buscan emular la estética de la película de aquel entonces: la coloración en blanco y negro que alterna, a lo largo del metraje, con los virados al sepia, al gris, al rosa y al azul, el tipo de iluminación, los saltos de la imagen y su grano. Se privilegia el posicionamiento frontal de la cámara y los planos de conjunto. El tipo de actuación, el vestuario y el maquillaje también se asocian a los propios de los primeros años del cine. El nombre de la canción se presenta con una

⁴¹ GAUDREAU, *op. cit.*, p. 26.

placa que emula la estética de los títulos de las películas silentes y el uso de iris de cierre y apertura también son característicos de este período. En este video musical existe una gran profusión de atracciones: al estilo Méliès, se hace uso del cambio de plano para generar efectos fantásticos, vinculados a la aparición y desaparición de objetos y personajes. Este claro homenaje al cine de Méliès se reafirma con la inclusión del plano de una luna con rostro que remite directamente al que probablemente sea el film más conocido de este realizador pionero, *Viaje a la luna* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902). El hecho de que se privilegie la prodigalidad de atracciones no va en detrimento del esbozo de una intencionalidad narrativa que hace uso por momentos de algunos principios de montaje, como el que supone la alternancia entre dos situaciones que tienen lugar al mismo tiempo en espacios diferentes. Todo esto nos conduce a identificar los procedimientos que este videoclip recupera del período silente con los correspondientes a un instante liminal, fronterizo, entre lo que Gaudreault determina como “sistema mostrativo de atracciones” y “sistema de integración narrativa”,⁴² ya que en él las atracciones priman sobre una intencionalidad narrativa que, de todos modos, aún en estado germinal, está claramente presente. En este sentido, asimismo, el video musical dirigido por Picky Talarico alterna segmentos narrativos y performativos, combinando de esta manera elementos propios del lenguaje del videoclip con los del modo de representación primitivo. Los segmentos performativos, como venimos sosteniendo, pueden ser concebidos como atracciones en sí mismos, por el exhibicionismo del artista (en este caso, Julieta Venegas tocando guitarra, haciendo *playback*, bailando, mirando a cámara), que busca seducir al espectador, capturando su atención. En este caso, los segmentos narrativos y los performativos se diferencian claramente, a tal punto que los performativos podrían aislarse y, aun así, se comprendería la historia que cuentan los narrativos. La estructura narrativa se complejiza por la inclusión de un segmento que se identifica con un sueño. Esto, y la profusión de referencias a cuentos populares (*Caperucita y el lobo*, *Blancanieves*, *Alicia en el país de las maravillas*, entre otros) que se superponen y asocian libremente, remiten al carácter posmoderno del

⁴² *Ibid.*

videoclip. La historia que se representa a través de las imágenes está en consonancia con la letra de la canción. En este sentido, en términos de Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed, se trataría de un videoclip armónico, pues la artista es intérprete y protagonista y se pone en escena lo que expone la lírica.⁴³ La canción refuerza y complementa al relato, a tono con los comentaristas o narradores de las proyecciones en el período silente. Esta figura se encuentra, de hecho, explicitada en el propio videoclip, dado que el mismo comienza mostrando a Julieta Venegas sobre un escenario, dando introducción a la película que se identifica con el videoclip.



Fotograma de *Limón y sal*, de Julieta Venegas (Picky Talarico, 2006). Fuente: You Tube

Si consideramos que los procedimientos del cine silente de los que se sirve *Limón y sal* nos conducen a asociarlo a un instante liminal entre el “sistema mostrativo de

⁴³ RONCALLO DOW y Uribe-Jongbloed, *op. cit.*

atracciones” y el “sistema de integración narrativa”,⁴⁴ creemos que los rasgos que se hacen presentes en *Ela disse adeus*, el video musical correspondiente a la canción de la banda brasileña Os Paralamas do Sucesso, lo ubican al interior del período silente del modo de representación institucional. Hay una diferencia sustancial respecto a los videoclips hasta aquí analizados: en la obra de Andrucha Waddington, Breno Silveira y Tony Vanzolini se observa una clara primacía de la narración por sobre la atracción. De hecho, el video se presenta como estrictamente narrativo, asumiendo la forma de una película silente. La única inclusión de lo performativo está dada por una serie de planos que muestran a los miembros de la banda en la acción de tocar instrumentos, y que anteceden, enmarcados por iris, al título de apertura. Esta estrategia representacional permite identificar a los integrantes de Os Paralamas como los intérpretes de la ficción. El título presenta el nombre de la canción con una tipografía que puede identificarse con las utilizadas durante el período silente. Otros de los elementos que permiten realizar esta asociación son: el efecto sonoro de inicio y cierre,⁴⁵ el uso de iris, el viñetado con forma de cerradura, el grano y los saltos de imagen, la inclusión de intertítulos y de un título de cierre con la palabra “fim”, la preferencia por los planos fijos y frontales, el vestuario y el tipo de actuación teatralizada. Respecto a este último aspecto, si bien existieron diversos registros de actuación durante el período silente, a posteriori se construyó un cierto imaginario que tendía a asociarla con una gestualidad exagerada, a la que aluden algunos de los videoclips, con intención paródica.

Se puede apreciar en este videoclip la transtextualidad a partir de la alusión al film *Amanecer* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1927), principalmente en algunos planos, como los del muelle, en situación nocturna, con luna llena; los de la protagonista en su cuarto, desvistiéndose y buscando algo en un

⁴⁴ GAUDREAU, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁵ Nos referimos a un sonido que busca emular a aquel del pasaje de la cinta por el proyector y que se puede asociar con el período silente. Este es un procedimiento que se reitera en otros dos videoclips de nuestro corpus: *Limón y sal* y *Cuando nos volvamos a encontrar*.

baúl; y el plano final que la presenta fumando. Sobre todo en este último plano el personaje femenino de este video musical, interpretado por la actriz Fernanda Torres, se asemeja al de la *vamp* que seduce al protagonista del film de Murnau, mientras que, en el segmento inicial del videoclip, su vestimenta, peinado y actitudes la asocian al personaje de la esposa abnegada en la película.⁴⁶ Considerando que esta fue la primera película que realizó en Estados Unidos este director, que había desarrollado anteriormente su obra enmarcado en el movimiento del expresionismo alemán, se puede apreciar también, en este video musical que alude a *Sunrise*, una cierta impronta del expresionismo alemán también apreciable en dicha película, especialmente a través del trabajo con la iluminación en luces y sombras.



Fotograma de *Ela Disse Adeus*, de Os Paralamas do Sucesso. (Andrucha Waddington, Breno Silveira y Tony Vanzollini, 1998). Fuente: You Tube

La exterioridad narrativa está desdoblada en este videoclip. Por un lado a través de intertítulos, que emulan la estética de los del cine silente y reproducen fragmentos de

⁴⁶ Agradecemos a Andrea Cuarterolo por llamar nuestra atención sobre los vínculos entre este videoclip y la película de Murnau, tanto en líneas generales como fundamentalmente sobre este último aspecto.

la letra de la canción. Por el otro, la canción establece, asimismo, una correspondencia con la historia que narra el video. De esta forma, los intertítulos funcionan como marcadores que acentúan y dan énfasis al comentario que la canción establece en relación a lo que muestran las imágenes.

Los procedimientos del lenguaje cinematográfico que recupera la trilogía dirigida por Flavia Quartino sobre tres temas del grupo uruguayo Salandrú (*Antes de, Tu partir y Ronda nocturna*) nos conduce a ubicar la referencia de forma contundente en el período silente del modo de representación institucional. Además de los procedimientos generalizables a todo el lapso 1895-1926, como el uso de iris, el blanco y negro con virados, la tipografía de los títulos, el grano que se busca lograr en la textura de la imagen y el efecto de parpadeo de la misma, aparecen en estos tres videoclips ciertos rasgos que se condicen con los que Bordwell y Thompson determinan como distintivos del pasaje al modo de representación institucional, a partir de 1915.⁴⁷ Si bien todos se encuentran presentes en los tres “capítulos” que configuran la trilogía, cada uno de estos videoclips hace mayor hincapié en algunos de ellos. *Antes de*, que se presenta como el “Capítulo I” de este tríptico, se destaca por el uso de *raccords*, principalmente de dirección y de mirada, que generan una sensación de continuidad a través del montaje. Asimismo, la actuación de todos los personajes sigue el estilo característico de esta época del cine y la del protagonista en particular alude a la de Buster Keaton. No sólo por su modo de actuar, sino también por el vestuario, el maquillaje y la fisonomía, el personaje protagónico de este video musical se identifica con el afamado actor. En este sentido, entonces, a partir del uso que hace de estos elementos propios de los años silentes del modo de representación institucional, este videoclip se erige como un homenaje, no sólo a dicho período del cine, sino puntualmente a la figura de Keaton. En el caso de *Tu partir* el procedimiento que prima y nos permite asociar a este videoclip con el subperíodo mencionado es el uso privilegiado del primer plano, que permite observar en detalle

⁴⁷ BORDWELL y Thompson, *op. cit.*

la expresividad de los personajes, especialmente la del protagonista, que es el mismo del videoclip anterior y que nuevamente, a partir de su gestualidad, homenajea a Buster Keaton. Una ruptura está dada por la inclusión del fuera de cuadro, que pasa a formar parte del campo a través del ingreso a cuadro de unas manos que intervienen en el acicalamiento del personaje protagónico mientras es tomado en primer plano. En lo que respecta a *Ronda nocturna*, además del consabido hincapié y respeto de las reglas del *raccord*, que se apoyan sobre todo en este caso en el recurso del campo/contracampo, se observa la utilización de planos medios, primeros planos y planos detalle. Asimismo, se puede pensar como otro rasgo que el videoclip retoma del período silente del modo de representación institucional la clara apelación a los géneros. *Antes de* se constituye como una comedia, mientras que *Tu partir* se aproxima al melodrama y *Ronda nocturna* al terror. Los tres videoclips se instituyen como un tríptico⁴⁸ en la medida en que comparten personajes, continuidades estéticas y, en los dos primeros, locación, que es referida también en el último a partir de la inclusión de algunos planos del primero. Se podría hipotetizar, asimismo, una conexión entre los tres, considerando al Capítulo I como la realidad, al Capítulo II como un sueño y al Capítulo III como una pesadilla.

En los tres casos se trata de videoclips en los que se da una preponderancia, podríamos decir que absoluta, a lo narrativo por sobre lo performativo (en el Capítulo I y el III hay un personaje que durante un par de versos de la canción mueve sus labios a modo de *playback*, y esto es lo único que podría interpretarse como performativo en estos videos musicales).

En ninguno de los tres casos la puesta en escena representa lo que dice la letra de la canción, aunque hay algo del “clima” de las canciones que trasciende en las imágenes.

⁴⁸ En relación con este aspecto, agradecemos la observación de los evaluadores de este artículo, quienes nos hicieron notar cómo la división en capítulos propuesta en el caso de estos tres videoclips de Salandrú retoma la forma de seriales tempranos como *Fantomas* (Louis Feuillade, 1913), *Les vampires* (Louis Feuillade, 1915-1916) o *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919), que seguían una historia y debían contarse en forma ordenada hasta llegar al desenlace.

Podríamos pensar, de esta forma, que la lírica de la canción funciona como un comentario que amplía lo representado en la imagen.



Fotograma de *Antes de*, de Salandrú (Flavia Quartino, 2021). Fuente: You Tube.

Consideramos que los procedimientos de los que echa mano *Cuando nos volvamos a encontrar*, sobre la canción del cantante colombiano Carlos Vives y el cantautor puertorriqueño Marc Anthony, también encuadran a este videoclip entre aquellos que refieren al período silente del modo de representación institucional. Más allá de algunos rasgos que remiten a todo el período silente, como el uso del blanco y negro, la intencionalidad por brindar un aspecto de película antigua a la imagen y los títulos de apertura que emulan desde su estilo y tipografía a los de la época, hay elementos que nos llevan a particularizar su ubicación en los primeros años del modo de

representación institucional, como es el caso del vestuario y el diseño de arte en su conjunto, que remite a la década de 1920.

A modo de relación transtextual no explicitada, en la relación que establecen los personajes interpretados por Vives y Anthony se puede esbozar una alusión al dúo cómico compuesto por Laurel y Hardy. De modo más explícito, hay una referencia a *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985) cuando el personaje femenino, desde la pantalla cinematográfica, primero interpela al exterior y luego la abandona, incorporándose a “la realidad” en colores. Cabe destacar que el film de Allen, a su vez, estaba haciendo referencia a una película silente, *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Jr.*, Buster Keaton, 1924), en la que el personaje interpretado por Keaton, en una escena onírica, recorre el camino inverso: desde el espacio de la sala hace ingreso, atravesando la pantalla, al mundo ficcional.



Fotograma de *Cuando nos volvamos a encontrar*, de Carlos Vives ft. Marc Anthony. (Felipe Montoya, 2014). Fuente: You Tube

Una particularidad de este videoclip es que la duración del mismo excede a la de la canción, dado que se incluye una secuencia introductoria no musicalizada. En este

sentido, la diégesis ficcional que remite al período silente está enmarcada por otra, que se presenta como real/documental: vemos, en colores, a los artistas Carlos Vives y Marc Anthony, como ellos mismos, en el tiempo contemporáneo a la realización del videoclip, primero viendo la película y luego interpretando la canción en vivo con músicos. Tanto en la parte ficcional en blanco y negro como en la parte a color en la que los artistas no interpretan un rol, se incluyen segmentos narrativos y performativos. Mientras que en la diégesis que se ubica en la contemporaneidad y que enmarca a la película que remite a los primeros años del modo de representación institucional, lo narrativo y lo performativo se encuentran separados (la parte que antecede al film en blanco y negro es narrativa y la que lo sucede es performativa), en la parte que remite al silente, lo performativo y lo narrativo conviven, se mixturán. Si bien las imágenes no van narrando lo que expresa la letra de la canción, hay una cierta compatibilidad entre ambas.

Otro videoclip que también puede emparentarse con esta etapa temprana del modo de representación institucional es *Milonga del marinero y el capitán*, del grupo musical hispano-argentino Los Rodríguez. Encontramos una estructura narrativa lineal, sustentada en el uso de intertítulos y una actuación gestual de los personajes. La historia aquí narrada ilustra la letra de la canción prácticamente sin pérdidas.

Hay una clara distinción entre las secuencias narrativas y las performativas, que van alternándose a lo largo del video. Los personajes de la historia no son los miembros de la banda, quienes aparecen tocando instrumentos y cantando en secuencias paralelas. Esta distinción se profundiza a partir de una diferenciación cromática: mientras que la historia es contada en blanco y negro la actuación de los artistas aparece en colores. Sin embargo, entre ambas hay ciertos componentes de continuidad. Se observan algunas tomas de Andrés Calamaro líder de la banda visualizando un View-Master, el montaje de los planos del artista sucedidos por otros

donde se desarrolla la historia, conectan la secuencia performativa con la narrativa. Asimismo, el espacio y los decorados donde suceden ambas acciones son los mismos.

Es necesario considerar, asimismo, otros rasgos de este videoclip que pueden vincularlo con el modo de representación vanguardista. Los decorados pintados evocan algunas características del expresionismo alemán, suponen deformaciones de las perspectivas tradicionales, el mobiliario y los objetos poseen una concepción antinaturalista y la iluminación subraya las luces y sombras. Podríamos decir que de alguna manera los personajes se integran plásticamente a su contexto, por el diseño de los vestuarios caricaturescos, artificiosos, donde abunda la utilización de formas geométricas y la exageración.

Víctor Aparicio, director del videoclip, realiza una operación muy interesante al entrecruzar recursos propios del cine silente más tradicionales y otros más vanguardistas con el lenguaje propio del video musical que se caracteriza por la exhibición y lucimiento de las estrellas.

Como anticipamos, *El gabinete del doctor Caligari* es un film que se destaca en relación a las influencias ejercidas sobre nuestro corpus de estudio, como exponente del expresionismo alemán, que en líneas generales también demuestra ser el movimiento de vanguardia que mayores efectos ha tenido sobre los videoclips que analizamos. Desde la inspiración apreciable en la escenografía de *Milonga del marinero y el capitán* que ya hemos indicado hasta la intervención activa sobre los mismísimos decorados del film de Wiene, pasando por la reversión de los personajes del film y la inclusión de fragmentos de la propia película, las apropiaciones que los videos musicales hacen de esta y otras películas paradigmáticas del expresionismo cinematográfico son múltiples y diversas, como veremos a continuación.



Fotograma de *Milonga del marinero y el capitán*, de Los Rodríguez. (Víctor Aparicio, 1995).

Fuente: You Tube

Santa Fe, videoclip de la canción de la banda argentina Zero Kill (con la participación de la cantante Marilina Bertoldi), homenajea al film de Robert Wiene a partir de una serie de estrategias que combinan la utilización del fragmento (en aquel sentido del *copy-paste* que recuperamos de Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed)⁴⁹ con intervenciones originales que mixturan estéticas de orígenes y tiempos diversos. El resultado toma la forma de un pastiche que, por momentos, bordea la parodia. Las estéticas que se hibridan en el video musical dirigido por Lisa Cerati son la propia del expresionismo alemán cinematográfico (puntualmente del film *El gabinete del doctor Caligari*) y la de ciertos videoclips realizados en el umbral entre las décadas del '80 y '90 del siglo pasado. Esta mixtura se explicita desde el comienzo mismo de la obra, que inicia con unas placas de título cuyo marco y tratamiento de la imagen remiten al cine silente,

⁴⁹ RONCALLO DOW y Uribe-Jongbloed. *op cit.*

mientras que la tipografía (y el color y los efectos de presentación de la misma) resultan notoriamente más contemporáneos y asociados a la tecnología digital. La apuesta estética del videoclip de Cerati es así prontamente presentada y se fortalecerá a medida que avance el relato. Como sucede en la película de Robert Wiene, este videoclip se divide en actos, presentados, al igual que en el film, a través de intertítulos. También se incluyen otros con textos que, a nivel narrativo, brindan información complementaria a la otorgada por la letra de la canción. Vestuario, maquillaje y registro de actuación identifican prontamente a Benito Cerati interpretando, alternativamente, a personajes inspirados tanto en César como en el Doctor Caligari, protagonistas del film de Wiene. La peculiaridad radica en que el vestuario no se propone establecer una referencia fidedigna, sino que se mixtura con ciertos elementos que invitan al espectador a leerlos a partir del cruce de sus competencias sobre cultura masiva: si la capa y la galera que viste el personaje interpretado por Benito remiten a Caligari, los lentes aluden al Willy Wonka de *Charlie y la fábrica de chocolates* (*Charlie and the Chocolate Factory*, 2005) de Tim Burton (lo cual, a su vez, conduce a una reinterpretación de los dos elementos de vestuario anteriormente mencionados, que ambos personajes comparten).⁵⁰ De modo similar, el registro de actuación de Cerati, como protagonista del videoclip, recupera en parte la exacerbación de los movimientos y gestos propios de la interpretación expresionista, pero los exagera hasta tal punto que alcanza a producir un efecto paródico sobre los mismos. Otra estrategia de apropiación y mixtura está dada por la utilización de los decorados de la película de Wiene, sobre los cuales se superimprime la interpretación de los distintos personajes, a modo de collage audiovisual. Un elemento más a tener en cuenta es el uso del color, que emula el efecto de teñidos, virados y su combinación, recursos profusamente utilizados en el periodo silente. Es interesante que a la coloración que aporta la película de Wiene se le superpone la del artista en otros tonos (blanco y negro, amarillos, rosas). El diálogo entre la estética propia del expresionismo alemán y la de ciertos videoclips de fines de

⁵⁰ Y aquí, asimismo, cabría pensar en las fuertes influencias que el expresionismo alemán en general y esta película de Wiene en particular han tenido sobre la obra de Burton.

la década de 1980 y principios de 1990 se va estableciendo y tensionando a lo largo de todo el relato hasta que en el último segmento, como una ensoñación de Césare/Caligari mediada por una bola de cristal, se da ingreso de forma más pura a la última de las estéticas mencionadas.⁵¹



Fotograma de *Santa Fe*, de Zero Kill ft. Marilina Bertoldi. (Lisa Cerati, 2020). Fuente: You Tube

En lo que respecta a la articulación entre lo narrativo y lo performativo, ambos segmentos se encuentran claramente diferenciados: la primera parte del videoclip, que es la que trabaja sobre las referencias a la película de Wiene y cuya acción se desarrolla sobre los mismos decorados del film, se condensa lo narrativo (en un breve momento se incorpora el *playback* de Cerati, personificado), mientras que en la segunda parte, que retoma más fuerte y exclusivamente la estética de videoclip ya descrita, se concentra lo performativo (los miembros de la banda que habían interpretado anteriormente personajes secundarios de la historia aparecen tocando instrumentos y Cerati bailando).

⁵¹ Aunque las referencias podrían ser múltiples, traemos como ejemplo el video de la canción *Groove is in the Heart*, de Deee-Lite, realizado en 1990 por Hiroyuki Nakano. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=etviGfiuWlg>>.

En lo que respecta a la historia que se narra a través de las imágenes y la que cuenta la letra de la canción, no se identifica en este caso una coincidencia, sino que cada una parece ir por su lado. Esta disyunción, de todos modos, no funciona a modo de contraste. Los intertítulos, por su parte, funcionan como comentarios que colaboran en la comprensión de la diégesis que se desarrolla a nivel narrativo.

La estética propia del expresionismo alemán se hace presente con más fuerza que en ningún otro de los videoclips de este corpus en *Baticano* (sobre la canción del cantante puertorriqueño Bad Bunny), a través de: la distorsión óptica de los decorados; el contraste entre luces y sombras, claros y oscuros; la tipografía del título; los movimientos mecánicos de los personajes; el maquillaje; y, por sobre todas las cosas, las referencias directas a algunos de los films más representativos de dicho movimiento vanguardista. Bad Bunny, quien asume un papel protagónico en el videoclip, interpreta a dos personajes, notoriamente inspirados en *Nosferatu* (de la película homónima, dirigida por F.W. Murnau en 1922) y Césare (de la ya mencionada *El gabinete del doctor Caligari*).⁵² Además del homenaje que se desarrolla en torno a ambos personajes (y que se logra a través del maquillaje, el vestuario, la gestualidad y el movimiento corporal) también se representan escenas paradigmáticas de ambos films: la sombra de Bad Bunny/Nosferatu sube las escaleras y ataca a la desprotegida doncella, así como también despierta en un ataúd (referencia ésta que se superpone con *Caligari*, dado que Césare también descansaba en un féretro) y Bad Bunny/Césare se para al borde de un precipicio. El actor Steve Buscemi, por su parte, interpreta a un doctor/científico que trae a la vida al personaje protagónico del videoclip, cruzando en un único personaje características propias del doctor Caligari y del doctor Frankenstein.⁵³ Asimismo, *Baticano*, a través de las imágenes de un cementerio en el

⁵² Ya habíamos notado cómo en el caso de *Ela disse adeus*, en la interpretación de una misma actriz se aunaban los roles de dos personajes del film al que el videoclip hace referencia, por lo cual este tipo de mixtura parece ser una estrategia propia de los videos musicales.

⁵³ Si bien *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931) es ya una película sonora y producida en el sistema de estudios de Hollywood por Universal Pictures, no deja de ubicarse en una zona

que los muertos se levantan de sus tumbas y donde también se ejecuta una escenografía, rinde homenaje a uno de los videoclips más significativos de la historia que, a su vez, se erigía como un homenaje al cine de terror: *Thriller* (realizado por John Landis en 1983, sobre una canción de Michael Jackson). Hay también algunas alusiones que exceden los límites del cine silente, como las referidas a la obra de Alfred Hitchcock, evidenciadas en la imagen de una silueta blandiendo un puñal que se observa proyectada en un televisor, y que alude a *Psicosis* (*Psycho*, 1960), y la sobreimpresión de ojos multiplicándose, que se corresponde con el diseño que Salvador Dalí hizo para *Cuéntame tu vida* (*Spellbound*, 1945).



Fotograma de *Baticano*, de Bad Bunny. (Stillz, 2023). Fuente: You Tube

fronteriza entre el silente y el sonoro (por la novedad de este último) y entre el modo de representación institucional y el vanguardista, a partir de la influencia ejercida por el expresionismo alemán sobre el film. Otra asociación posible con esta película puede identificarse en la alusión que el logo de apertura del videoclip establece con el de Universal en la década de 1920, al emularlo (ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=Nz8YnnVkCkg>>).



Fotograma de *Baticano*, de Bad Bunny. (Stillz, 2023). Fuente: You Tube

La duración del videoclip excede a la de la canción, debido a que se incluye una suerte de epílogo que es netamente narrativo, en el que se desarrolla una escena, con diálogos, entre Bad Bunny/Nosferatu y el doctor/inventor interpretado por Buscemi. En este sentido, todo el videoclip es narrativo, aunque se incluyen distintos momentos performativos, a partir del *playback* de Bad Bunny, mientras está caracterizado como un personaje, y diversas coreografías. El relato no es lineal y más que contar un argumento con principio, desarrollo y desenlace, ofrece un concepto, un clima. Se incluye un intertítulo también conceptual, que no brinda un sentido unívoco para la comprensión de la historia. En lo que respecta a la canción, si bien las imágenes no representan en absoluto lo que expresa la letra, sí hay un vínculo sustancioso entre la música y el videoclip, ya que la misma incorpora acordes que remiten al terror y, asimismo, establece el ritmo del montaje.

El videoclip de la canción *Sin letras*, de la banda uruguaya Exilio Psíquico, también establece relaciones transtextuales con *El gabinete del doctor Caligari*, aunque de un modo diferente a los hasta aquí mencionados. El video musical dirigido por Alejandro Escuder cita al film de Wiene, incorporando fragmentos de la película en un relato que se distancia por completo de la estructura clásica. Las imágenes del film también se incluyen a través de la proyección de la película sobre la pared que sirve de fondo a la acción de los personajes y del reflejo de un televisor que las reproduce. Tanto el uso del blanco y negro y el sepia como el vestuario y el maquillaje de los protagonistas, también aproximan al film a las experiencias cinematográficas de este movimiento de vanguardia. Pero no es sólo la referencia al celeberrimo exponente del expresionismo alemán lo que asocia a este videoclip a las vanguardias, sino también la composición de los planos y unas estrategias de montaje que no siguen los dictámenes de la continuidad y que tienen como resultado una obra de carácter no narrativo. En este sentido, entonces, lo que se representa no pone en imagen lo que dice la letra de la canción. De todos modos, y como ya hemos expresado anteriormente, hay algo de la esencia de la misma que se traduce en el videoclip y, al igual que sucede en *Baticano*, el ritmo del montaje se asocia al de la música. En lo que refiere al aspecto performativo, se incluye a músicos tocando aleatoriamente instrumentos, pero no hay *playback*.

Alejados de la corriente del expresionismo alemán, pero inmersos en el modo de representación vanguardista pueden comprenderse, a partir de los lazos que establecen con el cine silente, a los videoclips de la canción *Mujer gala*, del grupo colombiano Aterciopelados, y de *Ella es mi novia*, de la banda uruguaya Otro Tavella & Los embajadores del buen gusto. Al igual que sucede en el caso de *Sin letras*, estamos en estos casos ante videoclips que podrían considerarse como no narrativos, en cuanto las imágenes se asocian de forma poética más que causal. De esta forma, el resultado es más experimental y, a partir del privilegio de determinados procedimientos del lenguaje audiovisual, pueden asociarse a las vanguardias

cinematográficas que se desarrollaron con antelación al surgimiento del cine sonoro. El video musical dirigido por Emilio Oscar Alcalde combina dos tipos de registro: por un lado, uno más cercano a lo ficcional, que es el que remite a una estética asociada al período silente del cine (por el tratamiento de la imagen, el uso de iris, los objetos y el vestuario), y otro más bien documental que, también en blanco y negro, registra a mujeres que caminan por las calles de una ciudad. El nexo entre ambos registros se establece asociativamente a partir del título de la canción. La asociación que establecemos puntualmente con el modo de representación vanguardista está dada por el tipo de tratamiento de la imagen, sobre todo a partir del montaje: se producen cambios de plano en los que se conserva el mismo emplazamiento de cámara mientras que en la imagen lo que varía es el vestuario de una de las dos mujeres que se encuentran al interior del cuadro y que sostienen siempre la misma posición; también hay un plano que se repite consecutivamente tres veces; y se establecen manipulaciones de la imagen de diverso tipo, que producen asimismo efectos de repetición. Asimismo, se produce un efecto de parpadeo de la imagen, a partir de la apertura y cierre de iris muy rápida, y el clip finaliza con un beso a cámara que deja la marca del labial sobre la lente. *Ella es mi novia*, por su parte, se asocia doblemente a las vanguardias cinematográficas de la segunda década del siglo XX: no sólo por el trabajo que realiza sobre las imágenes sino, sobre todo y particularmente, por las imágenes con las que trabaja, ya que el relato se compone a través de la manipulación de fragmentos de *Ballet Mécanique* (Fernand Léger y Dudley Murphy, 1924). Pensando en la asociación con el modo de representación vanguardista que hemos asignado puntualmente a los tres últimos videoclips analizados, a los que comprendemos como no narrativos, *Sin letras* combina procedimientos de *Mujer gala* y *Ella es mi novia*, en el sentido de que, mientras el último sólo trabaja con imágenes provenientes de un film vanguardista y el de Alcalde se estructura a partir de registros propios, el de Escuder combina fragmentos de *El gabinete del doctor Caligari* con imágenes registradas para la confección del videoclip. Así, a través de diversas estrategias, los tres se configuran

como videoclips anarrativos (en términos de Sedeño Valdellós)⁵⁴ a partir de la apropiación de procedimientos y/o fragmentos del cine vanguardista europeo de la década de 1920.

Encontramos en *Todo sea por el rocanrol*, videoclip de la canción interpretada por la banda mexicana El Tri, varios de los elementos recurrentes ya mencionados que nos remiten al periodo silente: el uso de intertítulos y la coloración en tonos blanco y negro, sepías y azules, sumado a la intención de generar, mediante el grano de la imagen, la sensación de una película que ha atravesado el paso del tiempo.

Si bien podemos afirmar que el video se enmarca en la categoría de videoclips narrativos, la estructura es bastante compleja. La historia comienza a ser narrada antes de que empiece a desarrollarse el tema musical. En primer lugar, escuchamos acordes de órgano que generan una atmósfera tenebrosa y un intertítulo que comenta los primeros pasos de la historia. Enseguida comienzan a descubrirse las primeras imágenes que conformarán la secuencia narrativa. De modo similar a lo que ocurre en *Milonga del marinero y el capitán*, en este caso en líneas generales, las secuencias performativas y narrativas se alternan. La banda toca y canta en las secuencias performativas mientras que no forman parte de las narrativas. En las partes encabezadas por la banda se destaca una estética afín a los videos rocanroleros de los años '90, donde los grupos musicales hacen gala de un espíritu desbocado y rebelde. Volviendo a la estructura compleja, hacia el final del clip, Alex Lora, *frontman* de El Tri, también desempeña un papel, aunque parece ser en una línea paralela a la historia. La comprensión de la trama se apoya necesariamente en la asistencia de los intertítulos, sin los cuales sería casi imposible interpretarla ya que la letra de la canción realiza otras exploraciones y las imágenes no poseen una organización motivada.

⁵⁴ SEDEÑO VALDELLÓS, 2001, *op. cit.*

Todo sea por el rocanrol se destaca por un montaje frenético y ágil en el que los planos se encuentran prácticamente en movimiento constante. Es un montaje discontinuo que se asemeja a las vertientes vanguardistas donde no prima la causalidad. En concordancia con esto, es posible encontrar una manipulación en el tiempo de la imagen que se da a partir de aceleraciones, repeticiones y sobreimpresiones. La parte narrativa está intervenida por grafismos cuya tipografía homenaja a la de *El gabinete del doctor Caligari*. Estas inscripciones subrayan a destiempo palabras sueltas de la letra de la canción (infierno, temer, amargura, etc.) y si bien no aportan al desarrollo de la historia sí profundizan en el tono oscuro de la misma. Aunque entre la letra de la canción y las imágenes no parece haber coincidencias, en algunos casos se da una cierta correspondencia. Cuando la letra menciona frases como “pidiendo limosna” y “verme sangrar”, entre otras, en imagen vemos una representación libre de estas ideas. Sobre el final se repite el procedimiento inicial: la canción concluye y da paso a los acordes que escuchamos en el arranque y a algunas imágenes que se configuran como una coda del video musical. Por el tratamiento del montaje, la intervención sobre las imágenes, y la narración inconexa es posible pensar este ejemplo entre aquellos que se relacionan con los movimientos cinematográficos vanguardistas del principio de siglo.

Iris de cierre

La constatación de la existencia de un considerable número de videoclips latinoamericanos realizados de las últimas tres décadas que no sólo se valían en la construcción de sus relatos de procedimientos estéticos y estrategias narrativas propios del período silente, sino que, en ciertos casos, también proponían claras referencias a algunos films paradigmáticos de aquella época incluyendo en ocasiones fragmentos de los mismos nos llevó a preguntarnos si determinados rasgos propios de cada uno de estos lenguajes no conducían a un ineludible encuentro entre ambos. En función de esto, en las primeras páginas de este artículo, nos ocupamos de indicar

cómo la atracción característica de los primeros años del cine y el fragmento propio del videoclip se intersectan y establecen tensiones y filiaciones con la idea de narración.

Como nuestro principal interés residía en identificar los procedimientos propios del cine silente que se hacían presentes en los videoclips, determinando asimismo las particulares apropiaciones que de ellos se ejercían en cada caso, nos encargamos luego de listar los rasgos más característicos de este cine. Al hacerlo, dimos cuenta de la especificidad de estas características en función de momentos y movimientos específicos al interior del gran período 1895-1926, distinguiendo al modo de representación primitivo⁵⁵ con la diferenciación interna propuesta por Gaudreault entre “sistema de mostración de atracciones” y “sistema de integración narrativa”⁵⁶, a la fase silente del modo de representación institucional⁵⁷ y al modo de representación vanguardista. Esto nos permitió, al momento del análisis de los videos musicales, asociarlos puntualmente a algunas de estas subfases o movimientos estilísticos, haciendo hincapié también en los modos de apropiación de los procedimientos identificados, poniendo en juego lecturas que tuvieron en cuenta los usos del montaje, de la atracción, del fragmento y la relación letra de la canción e imagen, atendiendo a niveles transtextuales.

Hemos intentado reflexionar acerca de cómo las obras aquí analizadas hacen dialogar a los lenguajes del cine silente y del videoclip. De acuerdo a Jennifer Rodríguez-López, este último asume rasgos característicos de la posmodernidad, en tanto es “heredero del tiempo que lo creó”.⁵⁸ Ana María Sedeño Valdellós por su parte, identifica en él “una cita renovadora, un ejercicio de desplazamiento semántico consistente, en palabras de Calabrese, ‘en dotar el hallazgo del pasado de un

⁵⁵ BURCH, *op. cit.*

⁵⁶ GAUDREULT, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁷ BURCH, *op. cit.*

⁵⁸ RODRÍGUEZ-LÓPEZ, *op. cit.*, p. 28.

significado a partir del presente o en dotar el presente de un significado a partir del hallazgo del pasado”.⁵⁹ Y un poco así es cómo los videoclips analizados en estas páginas se erigen no sólo como herederos del tiempo en que fueron creados, sino también de un tiempo remoto, el de los albores del cine, constituyéndose como habitantes y constructores de un tiempo en el que confluyen todos los tiempos.

Bibliografía

- BENET, Vicente José. *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 1999.
- BORDWELL, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1991.
- CARO OCA, Ana María. “Cómo los vídeos musicales cuentan historias: Elementos narrativos en el videoclip de los primeros diez años de la MTV”, *Admira*, n. 3, 2011, pp. 132-154.
- FOSSATI, Giovanna. “Session 1”. En: HERTOGS, Daan y Nico de Klerk (eds.). *Disorderly Order: Colours in Silent Film. The 1995 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996.
- GAUDREAU, André. “Del ‘cine primitivo’ a la ‘cinematografía-atracción’”, *Secuencias. Revista de historia del cine*, n. 26, 2007, pp. 10-28.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- KORSGAARD, Mathias Bonde. *Music Video after MTV. Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. Oxon / New York: Routledge, 2017.
- RODRÍGUEZ-LÓPEZ, Jennifer. “El vídeo musical como formato postmoderno: La ruptura de los códigos audiovisuales a través del clip”, *Doxa comunicación*, n. 21, mayo de 2016, pp. 13-30.
- RONCALLO DOW, Sergio y Enrique Uribe-Jongbloed. “La estética de los videoclips: propuesta metodológica para la caracterización de los productos audiovisuales

⁵⁹ Calabrese apud. SEDEÑO VALDELLÓS, 2007, *op. cit.*, p. 754.

musicales”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 12, n.1, enero - junio de 2017, pp. 79 -109.

SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María. *Lenguaje del videoclip*. Málaga: UMA Editorial. Universidad de Málaga, 2001.

_____. “El videoclip musical como formato audiovisual publicitario”. En: *Comunicação e Cidadania - Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação*, septiembre de 2007, pp. 750-759.

Videos analizados

Antes de, de Salandrú (Flavia Quartino, 2021). Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=ZShasPX_VLw

Baticano, de Bad Bunny. (Stillz, 2023). Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=QCqc3koTzbs>

Cuando nos volvamos a encontrar, de Carlos Vives ft. Marc Anthony. (Felipe Montoya, 2014). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GeqmpqotjNU>

Ela Disse Adeus, de Os Paralamas do Sucesso. (Andrucha Waddington, Breno Silveira y Tony Vanzollini, 1998). Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=XpXctQXJhIE>

Ella es mi novia, de Otro Tavella & Los embajadores del buen gusto. (Virginia Arigón, 2017). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=W8Dpnc7ZyUM>

Limón y sal, de Julieta Venegas (Picky Talarico, 2006). Disponible en

<https://www.youtube.com/watch?v=tIpzfs5tBJU>

Milonga del marinero y el capitán, de Los Rodríguez. (Víctor Aparicio, 1995). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=49xpviNoBO4>

Mujer gala, de Aterciopelados. (Emilio Oscar Alcalde, 1993). Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=TBSyFKk6lNQ>

Reírme más, de Leo García ft. Miranda!. (Claudio Divella, 2003). Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=XwDrBaO9Ziw>

Ronda nocturna, de Salandrú ft. Alberto Mandrake Wolf. (Flavia Quartino, 2022).

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wdLTdWA4G-Q>

Santa Fe, de Zero Kill ft. Marilina Bertoldi. (Lisa Cerati, 2020). Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=RmgpE7oKGOE>

Sin letras, de Exilio Psíquico. (Alejandro Escuder, 1995). Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=jDKxwnhZ3JE>

Todo sea por el rocanrol, de El Tri. (s/d, 1996). Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=AdXdhUyPLDw>

Tu partir, de Salandrú. (Flavia Quartino, 2021). Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=O54gIuT8JIM>

Fecha de recepción: 14 de noviembre de 2023

Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2023

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/2cgoaubpo>

Para citar este artículo:

CASTRO AVELLEYRA, Anabella y María Constanza Grela Reina. “Ecos del más allá Reverberaciones del cine silente en el videoclip latinoamericano contemporáneo”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 79-117. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/471>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Anabella Castro Avelleyra** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Docente de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Fue becaria doctoral UBACyT y actualmente es becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Investigadora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), radicado al interior del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la FFyL, UBA. Forma parte del comité editorial de *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. E-mail: anabella.castro.a@gmail.com.

** **María Constanza Grela Reina** es licenciada en Artes y profesora en Educación Media y Superior de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesora de las materias Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales e Introducción a los Lenguajes de las Artes Combinadas de la carrera de Artes, FFyL, UBA. Integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA. E-mail: constanzagrela@gmail.com

Muñequita porteña y el encuentro con la historia del cine argentino

Pablo Ceccarelli*

Resumen: El presente artículo examina los casos de *Muñequita porteña* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1932), proyectada con música y doblaje en vivo, y el cortometraje *Sombras | Espejos* (Argentina, Pablo Ceccarelli, 2022), dos experiencias que pueden enmarcarse bajo la modalidad de “investigación-acción”, en tanto el momento reflexivo-evaluativo se integra con el de la intervención y los actores forman parte tanto del objeto como del sujeto de investigación. A partir de estas producciones se reflexiona sobre una serie de problemáticas alrededor del estudio y la enseñanza de la historia del cine argentino —en particular el período silente y su transición al sonoro— y las tensiones presentes en el cruce entre las disciplinas audiovisual (cinematográfica) y escénica (teatral).

Palabras clave: historia del cine, Argentina, transición al sonoro, teatro, archivo

Muñequita Porteña and the Encounter with the History of Argentine Cinema

Abstract: This article examines the cases of *Muñequita porteña* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1932), screened with live music and dubbing, and the short film *Sombras | Espejos* (Argentina, Pablo Ceccarelli, 2022), two experiences that can be categorized under the mode of “action research”, as the reflective-evaluative moment is integrated with that of the intervention and the actors are part of both the object and the subject. Based on these productions, we reflect on a series of problems surrounding the study and teaching of Argentina’s film history—particularly the silent period and its transition to sound—, and the tensions produced by the intersection between the audiovisual (film) and scenic (theatrical) disciplines.

Keywords: film history, Argentina, transition to sound, theater, archive

Muñequita porteña e o encontro com a história do cinema argentino

Resumo: Este artigo examina os casos de *Muñequita porteña* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1932), exibido com música e dublagem ao vivo, e do curta-metragem *Sombras | Espejos* (Argentina, Pablo Ceccarelli, 2022), duas experiências que podem ser enquadradas na modalidade de “pesquisa-ação”, pois o momento reflexivo-avaliativo está integrado ao da intervenção e os atores fazem parte tanto do objeto quanto do sujeito da pesquisa. A partir dessas produções, refletimos sobre uma série de problemas que cercam o estudo e o ensino da história do cinema argentino —particularmente o período mudo e sua transição para o som— e as tensões presentes na intersecção entre as disciplinas audiovisual (cinematográfica) e performática (teatral).

Palavras chave: história do cinema, Argentina, transição para o som, teatro, arquivo

Dime qué has hecho para preservar la tradición y te diré qué tan renovador eres. [...]

Dime qué has hecho para renovar la tradición y te diré que tan buen transmisor eres.

Paulo Antonio Paranaguá, 2015.

Entre 2019 y 2022 formé parte, como adscrito, de la cátedra de Historia del cine 1 (Facultad de Artes de la UNLP). Durante esos años, en paralelo, colaboré de manera cercana con Galpón Momo Teatro, un grupo independiente de investigación y producción en artes escénicas de La Plata.¹ No solo llevé a cabo el registro, asistencia de producción, difusión y/o exhibición de sus producciones desde la disciplina audiovisual, sino que también desarrollé un proyecto de largometraje documental sobre sus actividades delante y detrás de escena. Estos dos caminos, el de la cátedra y el del grupo, se encontraron en dos prácticas artísticas: la primera, la proyección de *Muñequita porteña* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1931) con música y doblaje en vivo en el 10° Festival REC (Festival de Cine de Universidades Públicas de La Plata)² y, la segunda, el cortometraje *Sombras | Espejos* (Argentina, Pablo Ceccarelli, 2022),³ pieza audiovisual que se convirtió en la entrega final de mi proyecto de adscripción a la materia. Estos antecedentes, a su vez, desembocaron en lo que es actualmente mi proyecto de Beca Doctoral de la UNLP, titulado *Operaciones del audiovisual en el teatro. Estudio de experiencias convivial, tecnovivial y liminal en un corpus de producciones del grupo Galpón Momo Teatro de La Plata (2018-2021)*.⁴ Debido a esto, ambas experiencias pueden enmarcarse bajo la modalidad de la “investigación-acción”,

¹ Para mayor información sobre sus actividades, se puede visitar el sitio web <https://gmomoteatro.wixsite.com/gmomoteatro> [Fecha de consulta: 31 de Julio de 2023]

² Disponible para su visionado en <https://youtu.be/8cn7aCj-ZQc>.

³ Disponible para su visionado en <https://vimeo.com/754986225>.

⁴ El mismo tiene como tema principal el estudio sobre la intervención del dispositivo audiovisual en un conjunto de producciones teatrales realizadas entre 2018 y 2021 por este grupo de artes escénicas de la ciudad. El período elegido para la investigación coincide, como mencioné previamente, con mi participación en estas producciones, tanto en el contexto pre-pandémico de 2018-2019 como el pandémico de 2020-2021.

donde el momento reflexivo-evaluativo se integra con el de la intervención y “los actores forman parte tanto del objeto como del sujeto de investigación”.⁵

Este artículo se detendrá a examinar estos dos casos con el objetivo de reflexionar sobre una serie de problemáticas alrededor del estudio y la enseñanza de la historia del cine argentino, en particular el período silente y la transición al sonoro, y las tensiones presentes en el cruce entre la disciplina audiovisual (cinematográfica) y la escénica (teatral).

1.



Proyección de *Muñequita porteña* de 2019 en el auditorio de Sede Central de la Facultad de Artes de la UNLP. Fotografía del autor.

⁵ YNOUB, Roxana. *Cuestión de método. Aportes para una metodología crítica*. México: Cengage Learning, 2015, p. 129.

La proyección de *Muñequita porteña* de 2019, impulsada desde la cátedra de Historia del cine ¹, podría haberse tratado de cualquier actividad, si no fuera por dos razones: La primera es que se trata del primer film “enteramente hablado” del cine argentino. La segunda, paradójicamente, es que esas voces, junto con toda la banda sonora contenida en discos Vitaphone,⁶ se encuentran (hasta la fecha) perdidas. Por otra parte, esta no fue la primera vez que se realizó este evento: en el año 2017, ochenta y cinco años después de su estreno original, el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken organizó la proyección de la copia preservada en el marco del 19° BAFICI (Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires) con música de Fernando Kabusacki y Matías Mango y doblaje de Rosario Bléfari, Javier Drolas, Vanesa Maja y Pato Aramburu, ambos en vivo, a partir de diálogos reinventados por Santiago Loza y Ariel Gurevich.⁷ Este nuevo guión no buscaba replicar de manera sincronizada los posibles parlamentos de los personajes, sino construir con humor e ironía una polifonía de voces donde se parodien estereotipos sociales y epocales (roles de género y de familia, el tango, la ciudad de Buenos Aires, la figura del inmigrante, etc.) y también se introduzcan pasajes reflexivos metadiscursivos sobre la llegada del sonoro al cine argentino y el destino que le tocó al sonido de este largometraje en el futuro.

Para realizar nuevamente esta experiencia, dos años después en el 10° Festival REC,⁸ se decidió desde la cátedra que tanto el doblaje como la música fueran ejecutados por artistas pertenecientes al ámbito local platense. Fue así que se convocó, por un lado, a músicos provenientes del Conservatorio de Música Gilardo Gilardi, mientras que el doblaje corrió a cargo de los integrantes de Galpón Momo Teatro, conformado por Julián Poncetta (director del grupo en ese entonces), Rocío Passarelli, María Eugenia Bifaretti, Agustín Lostra, Gisela Campanaro, Germán Cuello y Carolina Vega.

⁶ Que convivió en los primeros años de la transición con el sistema Movietone, que llevaba incorporada la banda sonora en el celuloide.

⁷ Disponible para visionar en <https://youtu.be/IJhaZvZCtxI>.

⁸ Previamente, en septiembre de 2017, se repitió el evento con el mismo elenco en el 24° *Festival de Cine Latinoamericano de Rosario*.

La nueva versión presentó algunas variaciones respecto a la función original del BAFICI: en cuanto al espacio elegido, se pasó de una sala de cine con butacas en disposición escalonada a un auditorio con tarima y un escenario donde la pantalla se erigía elevada y destacada. Por otra parte, mientras que los actores y actrices en 2017 se encontraban frente al público pero dándole la espalda, en 2019 estos se situaron en un sector lateral con una orientación de perfil hacia los espectadores. Sumado a esto, se utilizó un vestuario de carácter más formal, casi de gala, frente a uno más casual, logrando que su presencia en el espacio tenga mucha más predominancia a la hora del doblaje. En contraposición, los músicos en la nueva versión se vieron forzados, por cuestiones edilicias, a ubicarse detrás de la pantalla. Esta invisibilización de la fuente instrumental produjo, curiosamente, que el acompañamiento musical tuviera una mayor integración a la imagen proyectada. Sin embargo, en sentido contrario, la diferencia más significativa con respecto a la proyección de 2017 fue la incorporación de una pieza de baile ubicada al costado de la pantalla, en la secuencia donde el personaje de Esther canta *Pero yo sé* de Azucena Maizani, otorgándole así un carácter más escénico y “expandido” a esta nueva versión. Por ende, más que una “restitución”, en esta versión podemos encontrar una reunión, un “encuentro” con este film desde el contexto contemporáneo.

Es importante destacar que uno de los principales objetivos de este espectáculo, en el marco de un festival destinado, en mayor medida, a un público universitario local y con una propuesta de carácter interdisciplinar, fue acercar a estudiantes, docentes y público en general a uno de los temas desarrollados en el programa de Historia del cine 1:⁹ la transición del cine mudo al sonoro en Argentina (y otros países) entre fines de la década del 20 y principios del 30.

⁹ Que abarca desde los antecedentes previos al cinematógrafo Lumiere en Francia en 1896 hasta finales de la década del 1930, con el inicio de la segunda guerra mundial.



Secuencia de baile durante la proyección de *Muñequita porteña* de 2019. Fotografía del autor

En las clases, a la hora de abordar este período, se hace especial hincapié en algunas aclaraciones: en principio, se menciona que antes del estreno de films (supuestamente) inaugurales del sonoro, como *Muñequita porteña* en nuestro país o *The Jazz Singer* (*El cantante de Jazz*, EE. UU., Alan Crosland, 1927), hubo varias experiencias con sonido sincronizado tanto en cortometrajes como largometrajes de manera parcial, añadiendo música y/o efectos sonoros o introduciendo figuras populares de la música interpretando canciones. En el caso particular de Argentina, podemos encontrar ejemplos en las *actualidades* o en el film *Mosaico criollo* (Argentina, Eleuterio Iribarren, 1929). Por esto mismo, y como indica su afiche, la película de Ferreyra sería el primer largometraje argentino completamente hablado mediante la sincronización de discos Vitaphone. A su vez, se menciona como el cine mudo nunca fue del todo silente, ya que

Las películas nunca se proyectaban en silencio, sino con distintos acompañamientos musicales, efectos sonoros, actores que recitaban diálogos detrás de la pantalla, cantantes que interpretaban canciones e incluso en los primeros años, un narrador que acompañaba el film para facilitar su comprensión y que habitualmente realizaba comentarios cómicos.¹⁰¹¹

Producir este encuentro de los estudiantes (y otros espectadores en general) con el período del cine mudo y la transición al sonoro en Argentina sirve también para remover del olvido una etapa que, en ocasiones, se considera “un mero prelude a la historia ‘real’ que llega con el sonido sincrónico”.¹² Así, por ejemplo, “en la *Historia del cine argentino* de Domingo Di Nubila [...] el período silente se denomina ‘Pre-historia’, mientras que el cine sonoro, tratado con mucho mayor detalle, se denomina ‘historia’”.¹³ Un caso más reciente es el del escocés Mark Cousins, autor del libro *Historia del cine*, que sirve a su vez como base para la serie documental *The Story of Film: An Odyssey (La historia del cine: Una odisea, Reino Unido, Mark Cousins, 2011)*. Más allá de su valioso rescate del cine realizado en el continente africano y asiático, salta a la vista una declaración en la introducción de su libro que reza:

Si el trabajo de los cineastas de un determinado país o continente no aparece en ningún capítulo no es porque nos hayamos olvidado de él, sino que puede deberse a dos razones: que no se hayan producido películas en el mismo durante ese período, o bien que los filmes realizados respondan a meras fórmulas repetitivas sin interés.¹⁴

¹⁰ LEVINSON, Andrés. “La imagen presente”. En: Cappa, Carolina del Valle (ed.). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, 2019, p. 32.

¹¹ Sin embargo, muchas veces los estudiantes, en sus trabajos prácticos, analizan la música de las películas del periodo silente como un elemento de su propuesta estética. Por lo cual es necesario hacer una aclaración sobre la aclaración: se debe diferenciar, por un lado, lo que es un análisis en torno al dispositivo de proyección de esta época, y por otro, un análisis del lenguaje de las obras, donde la música incluida en las copias no forma parte del *texto* en sí, ya que estas han sido incluidas con posterioridad. Una excepción a esto sería, por ejemplo, el cortometraje *Disque 957* (Francia, Germaine Dulac, 1928), elaborado a partir del Preludio N° 5 y N° 6 de Chopin.

¹² DE LOS REYES, Aurelio y David M.J. Wood. “Introducción”. En: De los Reyes, Aurelio y Wood, David M.J. (coord.). *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardias y transición*. México D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015, p. 11.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ COUSINS, Mark. *Historia del cine*. Barcelona: Blume, 2005, p. 16

¿Repetitivas con respecto a qué y a quiénes? ¿Bajo qué criterio estas carecerían de interés? ¿Eso implica el descarte instantáneo de una etapa y una región como la del cine de Argentina y Latinoamérica? Con esta formulación, Cousins práctica no sólo una declaración falaz cuando habla de “ausencia de producción”, de un “desierto” habitado (o conquistado) posteriormente, sino también una visión totalmente sesgada cuando habla de “fórmulas repetitivas sin interés”, en un estudio de principios del siglo XXI que se auto-adjudica como original, renovador y/o corrido de las historias del cine tradicionales.¹⁵

2.

Para proceder a analizar las tensiones al interior del cruce entre cine y teatro, es necesario retomar algunas categorías propias de la filosofía del teatro y desarrolladas, principalmente, por Jorge Dubatti, que propone tres tipos de experiencias, culturas y/o paradigmas: “convivial”, “tecnovivial” y “liminal”. La primera de estas se define como la “reunión de dos o más personas de cuerpo presente, en presencia física, en la misma territorialidad, en proximidad, a escala humana”¹⁶ mientras que la segunda sería “la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica”.¹⁷ Esta categoría puede subdividirse a la vez en un tecnovivio interactivo, en el cual se produce el vínculo o conexión entre dos o más personas a distancia (como en el caso de las conversaciones por teléfono, *chat* o videollamada), y uno monoactivo, donde no

¹⁵ Solo para agregar un caso de incoherencia aún más reciente y local: con el lanzamiento de la *Encuesta de cine argentino*, organizada por las publicaciones *Taipei*, *La vida útil* y *La tierra quema*, salieron una serie de notas en distintos medios. En una de ellas, publicada en el portal *Infobae*, el autor comenta que *La Ciénaga* (Argentina, Lucrecia Martel, 2001) se convirtió en “la mejor película argentina de todos los tiempos que, se sabe, en el caso del cine en general se remontan a la llegada del siglo XX y a la Argentina en particular a 1933, cuando se estrenó *¡Tango!* (sin contar el cine mudo anterior)” [Las cursivas son mías]. <https://www.infobae.com/cultura/2022/11/18/buenas-noticias-para-el-cine-la-mejor-pelicula-argentina-es-de-lucrecia-martel-y-scorsese-regreso-a-la-pantalla-grande/> [Consulta el 27 de julio de 2023].

¹⁶ DUBATTI, Jorge. “Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos”, *Rebento*, n. 12, enero/junio de 2020, p. 14.

¹⁷ DUBATTI, Jorge. “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”, *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, n. 9, 2015, p. 46.

se establece diálogo de ida y vuelta sino la relación con una máquina o con el objeto producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado (como el libro, el cine, la televisión o la radio). Finalmente, la experiencia liminal es aquella donde se registran “cruces, hibridez y mezcla, yuxtaposición, intercambio o comunidad entre convivio y tecnovivio [...]”,¹⁸ que se expresa, por ejemplo, en la presencia cotidiana de los aparatos tecnológicos digitales en las reuniones con otras personas, los viajes retratados en redes sociales o los eventos multimediales en vivo.

Según Dubatti, la base ontológica del teatro está determinada por la existencia de convivialidad. De allí que:

En tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede y, en tanto cultura viviente, no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos. Como la vida, el teatro no puede ser apresado en estructuras in vitro, no puede ser enlatado; lo que se enlata del teatro –en grabaciones, registros filmicos, transmisiones por internet, u otros– es información sobre el acontecimiento, no el acontecimiento en sí mismo.¹⁹

Más allá de ciertos cuestionamientos, algunas de estas concepciones de la filosofía del teatro son útiles para despegarnos de determinadas nociones provenientes de estudios canónicos de la historia del cine. Una de ellas, por ejemplo, es la del “teatro filmado”, que vincula lo teatral al uso de la cámara fija, el encuadre general y la equivalencia del plano a la escena en el cine silente de ficción de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Esta caracterización construye un punto de vista fijo del espectador desde la posición frontal “a la italiana”, dejando de lado otras disposiciones del público con respecto al espacio escenográfico. El término, además, retorna con la caracterización de algunas de las primeras películas sonoras donde, a partir de las limitaciones técnicas de registro, se presenta un uso excesivo de diálogo,

¹⁸ DUBATTI, Jorge. “Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)”, *Avances*, n. 30, 2021, p. 316.

¹⁹ DUBATTI, *op. cit.*, 2015, p. 45.

el estatismo de la cámara (que abandona la experimentación de la década del 20) y la puesta en escena concentrada en estudio. De forma tal que, como menciona Santiago González Cragolino, “el tradicional insulto cinéfilo es injusto con la infinita variedad de expresiones teatrales”,²⁰ como pueden ser las vanguardias soviéticas de principios de siglo, cuyas teorías sobre el cine y el montaje fueron influenciadas en parte por experiencias teatrales, o también otras rupturas como las de Brecht, Piscator o Meyerhold, que fueron contemporáneas al conformación del cine sonoro. A pesar de esto, el cine de los 30 dirigió su mirada a aquellas formas más tradicionales.

Jorge Sala, en su libro *Escenas de ruptura: relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta*, comenta cómo, al revisar nuevamente la tradición de estudios sobre el cine argentino, encuentra que

cuando las investigaciones se enfrentan al problema de la relación entre dos artes lo hacen interesados mayoritariamente en el lugar destinado al examen de las transposiciones que el cine efectuó sobre un conjunto de *obras dramáticas*. [...] subsumir los intercambios teatrales y cinematográficos a operaciones de este tipo implica comprimir aquello que se reconoce como parte de lo teatral exclusivamente al universo de piezas pautadas por la formulación de textos dramáticos. La visión parcial de lo teatral elimina un conjunto de prácticas carentes de una dramaturgia de tipo literaria o en la que estos constituyen un dato secundario con relación a la supremacía que asume la puesta en escena, el espectáculo.²¹

El autor determina tres momentos donde se asumieron con mayor intensidad los cruces de ambas disciplinas:

1. los primeros años del siglo XX, en los que el cine se hallaba formulando a tientas sus propios mecanismos de representación.
2. la década del treinta, con la llegada del sonoro, en los prolegómenos de la gestación del modelo clásico-industrial de producción.

²⁰ Expresado en su artículo “Los premios: 1951”. Disponible en: <http://www.conlosojosabiertos.com/los-premios-1951/> [Acceso: 31 de julio de 2023]

²¹ SALA, Jorge. *Escenas de ruptura: relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2020, pp. 19-20.

3. los años inmediatamente posteriores a la crisis de este modelo, los mismos que representan los primeros pasos de la modernidad cinematográfica.²²

En el primero de estos momentos, el cine era despreciado por las élites culturales, que lo veían como un mero divertimento o una curiosidad científica. Para buscar su legitimidad dentro del universo artístico, la industria buscó en el teatro (al igual que en la literatura) una tradición preexistente donde asentarse para la producción de sus primeras ficciones. Por una parte, adaptando obras teatrales consagradas y tomando como modelo el género del *Film d'art* europeo, pero también obras del teatro de variedades u otros géneros populares.

La llegada del cine sonoro tendría como consecuencia la entrada a las películas de estrellas del teatro, la música y la radiodifusión. En esta etapa, cinematografía y radiofonía consolidaron una alianza donde compartieron géneros, personalidad y profesionales, siendo casi “un subproducto de estrellas, argumentos y programas radiofónicos”²³ y donde una productora como Lumiton fue fundada por pioneros de la radiodifusión. Pero además de esta unión productiva, la consolidación de los principales géneros, como el melodrama y la comedia, parten de la tradición teatral latinoamericana, apropiando y nacionalizando ciertos elementos e incorporando la música, como el tango y el bolero, que funciona como factor de transculturación donde se absorbe la cultura de la canción popular. De esta manera, tanto en *Muñequita porteña* como parte de la filmografía de Ferreyra, el tango fue “lo que el expresionismo o el romanticismo fueron al cine mudo alemán: un universo homogéneo, con identidad propia y, sobre todo, representativo de un ‘estado del alma’, de un sentir porteño”.²⁴

²² *Ibid.*, pp. 34-35.

²³ PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003, p. 87.

²⁴ PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos. 2012, p. 25.

El tercero de estos momentos de cruce disciplinar en Argentina y Latinoamérica se diferencia de los otros a partir de una lógica de *legitimidad horizontal*, donde los cineastas observaron a sus colegas teatrales como pares y no como *hermanos mayores*, provocando así una trama de asociaciones, préstamos y reciprocidades interdisciplinarias entre ambos universos:

Tanto el teatro nacionalista como las obras de Nelson Rodrigues alimentan el *Cinema Novo* brasileño. Las novedosas dramaturgias del teatro independiente porteño estimulan el Nuevo Cine Argentino. En Cuba, la búsqueda dramática del cine posrevolucionario encuentra sus antecedentes en Teatro Estudio (1958), así como los balbuceos prerrevolucionarios se habían inspirado en figuras del viejo Teatro Alhambra. En Venezuela, Román Chalbaud, precursor del auge productivo de los setenta, tiene un pie en el teatro y el otro en el cine, así como José Ignacio Cabrujas está entre la nueva dramaturgia teatral y la invención de una dramaturgia televisiva. En Colombia, el Teatro Experimental de Cali, dirigido por Enrique Buenaventura, crece en el mismo ambiente que el cineclub del crítico y escritor Andrés Caicedo (integrante del TEC) y los cineastas Luis Ospina y Carlos Mayolo. En cambio, en México, las dificultades de renovación de la pantalla quizás tengan correlación con el escaso o tardío dinamismo en las tablas.²⁵

Pero más allá de las particularidades de cada etapa, el factor común es que los cruces disciplinares aparecen en momentos de crisis, de “cimbronazos en las transformaciones tecnológicas, económicas y estéticas”.²⁶ Lo que da pie al siguiente caso, ubicado en otro momento de fractura ocurrido en el presente inmediato.

3.

Sombras | Espejos fue la conclusión, la síntesis de dos procesos atravesados por la pandemia y el aislamiento: por una parte, el accidentado e inconcluso proyecto de largometraje documental sobre Galpón Momo Teatro, y por otro, la adscripción a la cátedra de Historia del Cine 1, siendo este *ensayo audiovisual* parte del informe final de esta etapa en la materia.

²⁵ PARANAGUÁ, *op. cit.*, p. 77.

²⁶ SALA, *op. cit.*, p. 39.



Fotograma de *Sombras | Espejos* (Argentina, Pablo Ceccarelli, 2022)

Este comienza, efectivamente, con las imágenes de un ensayo: los integrantes del grupo en 2019 recitan los diálogos del nuevo guión de Loza y Gurevich para *Muñequita porteña* frente a la proyección en una habitación a oscuras, mientras los músicos, en fuera de campo, improvisan con bandoneón, guitarra y percusión. Los actores y actrices leen en voz alta, hacen gestos, se ríen entre ellos y se conmueven al darle una nueva voz a esas imágenes del pasado forzadas a quedar mudas. De repente, la imagen se detiene con el sonido de un teclado. Un fotograma distorsionado de una de las actrices queda congelado en la pantalla y Eugenia Bifaretti,²⁷ una de las integrantes del grupo, se convierte en este instante en la protagonista de la película.

Suena el *ringtone* de un celular y, a continuación, los chirridos de una silla y los roces de los movimientos de una persona que agarra el artefacto. Unos mensajes de texto se imprimen sobre la imagen aún detenida junto a una fecha: 31 de marzo de 2021. Euge (tal como aparece su nombre en las líneas de diálogo escritas) se disculpa por no haber

²⁷ María Eugenia Bifaretti es actualmente becaria doctoral (Conicet, UNLP) y compañera dentro del Grupo de Estudios en Artes Escénicas (GEAE, IHAAA, FDA, UNLP). Su proyecto de investigación *Discursos para una historia de las artes escénicas platenses: archivos personales, afectos y formas documentales* aborda la problemática sobre las formas posibles de historizar, recuperar y/o archivar las prácticas escénicas en tanto acontecimientos efímeros. A ella le agradezco su generosidad para compartir el texto que dio origen al cortometraje *Sombras | Espejos*, los intercambios alrededor de algunos puntos en contacto de nuestros temas de investigación y el aporte de material bibliográfico sobre performance y su documentación para mi investigación.

enviado sus audios para el documental de Galpón Momo Teatro. Le cuesta contestar las preguntas. La “fractura”²⁸ del grupo, aquel que veíamos al comienzo, aún es demasiado reciente. Sin embargo, ella se ofrece a relatar en un mensaje de voz lo sucedido con una escena que hizo el año anterior. Esta escena a la que hace referencia Eugenia es una de las que forman parte de *Trasnoche*, una serie de unipersonales breves transmitidos a la medianoche por vivo de Instagram a mediados de 2020, en el medio de la pandemia.²⁹



Fotograma de *Sombras / Espejos* (Argentina, Pablo Ceccarelli, 2022)

²⁸ A principios del año 2021, durante la realización del largometraje documental y el cortometraje, la conformación del grupo que integró Galpón Momo Teatro desde 2018 se disolvió sin haberse difundido públicamente. Los dos miembros fundadores del colectivo en 2013, Julián Poncetta y Rocío Passarelli, retomaron esta marca identitaria en 2022, generando nuevas producciones con otros integrantes. Estos cambios en la conformación del colectivo durante la producción del cortometraje hizo que en este diálogo, parcialmente ficcionalizado, se cambiara la palabra “disolución” por “fractura” para representar mejor la inestabilidad de estos años.

²⁹ La pandemia y las medidas de aislamiento plantearon todo un desafío para la actividad teatral, que debió prescindir del convivio entre público y artistas mencionado por Dubatti. En este momento de crisis mundial, el teatro debió buscar al audiovisual para poder continuar con sus actividades para el público. En el caso particular de Galpón Momo Teatro, el ciclo *Trasnoche* fue una manera de adaptar los recursos actorales y escénicos al formato multimedial de las redes sociales a partir del uso de los dispositivos móviles de los propios actores y actrices en sus espacios domésticos. A su vez, al momento de la transmisión, el público podía interactuar desde el *chat*, insertando comentarios tanto en el desarrollo de la escena como al final durante el saludo y los comentarios del/la actor/ actriz. Inicialmente, estas iban a estar disponibles solo durante 24 horas en las historias de Instagram para luego desaparecer, pero finalmente se decidió que se incluyera, para verse en diferido, dentro del mosaico de publicaciones del grupo en su *feed*.

A partir de esto, el cortometraje va reconstruyendo y entrelazando una serie de sucesos azarosos. Eugenia realiza su actuación a través de un vivo de Instagram y, en un afán compulsivo por las grabaciones de pantalla durante la pandemia (ya sea por resguardo o por pura intención pirata) y a pesar de que el video iba a quedar luego publicado, el evento es grabado por mi parte desde una computadora de escritorio mediante el software OBS Studio. Al día siguiente, como venía sucediendo con las anteriores presentaciones del ciclo, el video aparece en el *feed* de la cuenta de Galpón Momo Teatro. Sin embargo, lo que se observa en la previsualización es que la imagen se encuentra invertida. Esto que en un principio parecía un detalle curioso, termina cobrando relevancia cuando un tiempo después, a partir de una conversación personal con otros miembros del grupo, ellos revelan que Eugenia había realizado y grabado la escena una segunda vez porque la transmisión en vivo no había podido guardarse. Por ende, en ese disco de almacenamiento, por más o menos destacado que pudiera ser para la historia de los archivos, por más ingenuo que fuera el desafío a las lógicas fugaces y provisorias de las redes sociales, lo que se estaba conservando era un material que se consideraba perdido.

De esta manera, las imágenes de *Muñequita porteña* (con su sonido ausente) conviven en la (multi)pantalla con esta escena recuperada de *Trasnoche*, mientras la voz de Eugenia relata las memorias de este extravío y lo que ella denomina, como impulso para realizar por segunda vez la escena, “archivo de la acción”. Uno de los principios rectores que articula todos estos elementos es la idea de la “interrupción”: de los lazos, de proyectos, películas o paradigmas. A su vez, también funciona como recurso formal dentro del montaje, que separa por corte directo y de manera brusca secuencias, planos, diálogos, sonidos, estructuras, formatos y encuadres. Y con toda interrupción, lo que se produce es el “desvío”, el volantazo: la película (el proyecto original y el propio cortometraje) comienza teniendo un protagonista colectivo (el grupo) que luego se convierte en una individual, transformándose así en el intercambio entre una actriz-investigadora con un realizador-montajista en la isla de

edición. Lo que comienza siendo un registro transparente pasa a revelar su dispositivo: en una primera instancia, un montaje que se construye a medida que avanzan los eventos de la película, y luego, en el final, una grabación dentro de otra grabación. Un teatro de sombras en crudo que muta, como la tachadura de su título, en un juego de espejos, en sintonía con la imagen del OBS que aparece en ese auto-pirateo final. Y en este proceso se manifiesta también el acto de “desdoblamiento”, de original y copia, de múltiple versión que se repite, pero nunca es igual: las versiones de *Muñequita porteña* de 1931, la del BAFICI de 2017 y la del Festival REC de 2019, las dos escenas de *Trasnoche*, la canción *Pero yo sé* de Azucena Maizani, interpretadas en esta ocasión por Rosario Bléfari y Gisela Campanaro (del grupo de artes escénicas).

La “interrupción”, el “desvío” y el “desdoblamiento” se conjugan en la obra bajo la órbita de la “fragmentación”: de los cuerpos y las pantallas en pandemia, de imagen visual y sonora, de actriz y público. Pero también bajo la órbita de la “ausencia”. De cómo recuperar, aunque sea por unos instantes y de manera diferente, aquello que se encuentra (o alguna vez estuvo) perdido. Las voces de *Muñequita porteña*, la *performance* de Eugenia, el fallecimiento de personalidades como Rosario Bléfari, los grupos que se disuelven o los eventos presenciales suspendidos temporalmente durante el período más estricto de aislamiento.

De esta manera, *Sombras | Espejos* se sostiene bajo la idea de crisis que expresa Rick Altman, quien afirma que no se deben considerar las interrupciones y los desvíos como “casos especiales en espera del restablecimiento del reposo”,³⁰ sino que “hay que partir de la crisis, ver en ella el modelo a través del cual todo el sistema debe ser comprendido”.³¹

³⁰ ALTMAN, Rick. “Otra forma de pensar la historia (del cine). Un modelo de crisis”, *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n. 22, 1996, pp. 8.

³¹ *Ibid.*

4.

A partir de lo desarrollado, se pueden barajar algunas reflexiones sobre la documentación y el archivo dentro del cine y el teatro desde la órbita de la *performance*. Desde un punto de vista ontológico, la *performance* no solo se da por “la co-presencia corporal de los actores y espectadores, mediante su encuentro e interacción”,³² sino también porque lo que sucede en la misma es transitorio y efímero. El teatro está integrado al cuerpo en vivo y “en la medida en que es performativo, parece resistirse a los restos”.³³

Sin embargo, el cine, invento que surge en la “época de la reproductibilidad técnica”,³⁴ también posee un carácter efímero en relación a su condición de espectáculo, de acontecimiento. De allí que podamos establecer un nuevo puente entre las representaciones performáticas actuales y el denominado cine de atracciones. Esta categoría fue impulsada en la década de 1970 por Noel Burch, Tom Gunning, Barry Salt y Andre Gaudreault, quienes cuestionaban la idea de un cine primitivo o pre-cine, marcando la importancia de “volver a mirar esos films desde una perspectiva historicista y no evolutiva, ya que el cine, señalaron, no nació necesariamente para contar historias [...] aunque haya sido esta forma la que se impuso a lo largo del siglo XX”.³⁵ De esta forma, y “a diferencia de lo que sucedería más adelante, donde cada proyección replica la precedente y la posterior, en la época muda cada una era única e irrepetible porque en definitiva se trataba de un espectáculo en vivo que desplegaba todo su potencial en el momento de la presentación”.³⁶

³² Cit. en AYERBE, Nerea. “Documentando lo efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, n. 3, 2017, p. 554.

³³ SCHNEIDER, Rebecca. “El performance permanece”. En: Taylor, Diana, y Marcela Fuentes (eds.). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica de México, 2011, p. 224.

³⁴ BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproducción técnica”. En: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 15-58.

³⁵ LEVINSON, *op. cit.*, p. 30.

³⁶ *Ibid.*, p. 32.

En el teatro y las artes escénicas, al estudiar la captura de un acontecimiento que desde su concepción tiene una condición efímera, se debe desplegar un conjunto de estrategias para la reconstrucción del “hecho escénico originario”,³⁷ que incluye el relevamiento de fuentes primarias y secundarias: documentos escritos, referencias visuales y bibliográficas, guiones literarios, registros tanto fotográficos como audiovisuales de ensayos y obras, reseñas, entre otras. De igual manera, los historiadores del cine han tenido que recurrir a este mismo conjunto de estrategias, investigando la documentación no-fílmica, sobre todo a la hora de estudiar gran parte del período mudo en Argentina y Latinoamérica, “consumido por el fuego y el tiempo o transformado en peines”.³⁸

No obstante, hay una exigencia cada vez mayor no solo por acceder al visionado de las películas, sino por restaurarlas para acercarlas lo más posible a su formato original, junto con las posibilidades que ofrece el digital para ver, rever y detener los films para su análisis:

Aunque la historiografía integre las diversas dimensiones del fenómeno cinematográfico, el acceso a las películas sigue siendo percibido a la vez por los especialistas y por los simples espectadores como el medio privilegiado de conocimiento. Es más: para el investigador, el acceso implica no ya una sola visión, sino la disponibilidad para volver al mismo filme cada vez que sea necesario. Resulta un atrevimiento escribir en base a viejos recuerdos u opiniones de terceros. En lugar de una gira, como en tiempos de Georges Sadoul, exigimos repetidos viajes; en lugar de un pase, sentimos la necesidad de disponer de una copia.³⁹

En una entrevista realizada durante la pandemia a Fernando Martín Peña,⁴⁰ el historiador y archivero discute la implementación de normas de derecho de autor y dominio público para la transmisión de películas en Youtube a partir de su

³⁷ RADICE, Gustavo. “Caja de herramientas: investigación en artes escénicas”, *El Anzuelo*, n. 4, 2021, pp. 93-100.

³⁸ PARANAGUÁ, *op. cit.*, p. 35.

³⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁰ Disponible para su visionado en la cuenta de youtube de Fancine: <https://youtu.be/A12C8RQ9JQA>

experiencia dentro del ciclo *Filmoteca Online*. Allí Peña afirma que las películas no se han perdido por culpa de los coleccionistas y los piratas. Todo lo contrario, se han salvado gracias a ellos. Para demostrar esto, toma el ejemplo de *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu*, Alemania, Friedrich W. Murnau, 1922), ya que en su momento se ordenó destruir el negativo porque sus autores plagiaron la historia original de *Drácula*, la novela de Bram Stoker de 1887, cambiando los nombres de los personajes. Ante esto, y a partir de la pérdida de un juicio, se ordenó destruir el negativo. ¿Cómo es que hoy en día podemos ver este film fundamental del cine mudo alemán? Porque un pirata realizó una copia sin autorización. Esto mismo sucedió con el caso de varias empresas que, con la llegada del sonoro y la convicción de que ya eran obsoletas, desecharon su catálogo de films silentes. En definitiva, fueron los coleccionistas y piratas, que ilegalmente se quedaron con copias de las películas, los responsables de resguardar parte del patrimonio cinematográfico que tenemos hasta el día de hoy.

Nunca es tarde para repetir, una y otra vez, que Argentina no posee, hasta la fecha, una Cinemateca Nacional donde no solo se puedan conservar los films, sino también poder acceder al visionado de los mismos. La pérdida y el olvido de nuestro patrimonio cinematográfico ha sido una causa compartida tanto por las dictaduras como por los gobiernos democráticos, “aquellas por su vocación de suprimir el disenso y éstos por la incapacidad para poner en práctica políticas de largo plazo en materia de preservación”⁴¹. La ausencia de una auténtica cinemateca provoca, en consecuencia, las iniciativas de una “cinemateca clandestina” desperdigada que sostiene, a partir de la acumulación y distribución películas en discos duros, plataformas de streaming y servidores de almacenamiento en la nube, una precaria pero necesaria preservación y difusión de nuestro patrimonio cinematográfico por vías alternativas para visibilizar esa deuda.

⁴¹ PEÑA, *op. cit.*, pp. 11-12.

5.

Las experiencias compartidas en este artículo, bajo la modalidad de la investigación-acción, son también un aporte para este patrimonio. Una manera de actuar performáticamente sobre la historia del cine. De conversar con el archivo para darle nuevamente cuerpo y presencia en el presente. Para revelar que donde algunos ven un desierto en la historia, una cinta de película velada sin información, en realidad hay una imagen latente capaz de recuperarse bajo el compromiso y el deseo de que nos hable nuevamente.

Que el cine, como experiencia tecnovial, sea reproducible, no quiere decir que sea permanente o inmutable. Por el contrario, su materialidad (ya sea fílmica, magnética o digital) tiene asimismo una condición inestable y efímera que tiende a su pérdida y su degradación. Debido a esto, podemos también considerarlo un acontecimiento, un acto fantasmal. Y por ello, en los casos mencionados, el archivo cinematográfico se nos presenta no como información sobre el acontecimiento, sino como propulsor para un “encuentro fenomenológico”⁴² con la historia del cine argentino.

La memoria no es lo mismo que la recuperación instantánea del pasado. Es el proceso mismo de re-presentación del pasado, es un proceso de conocimiento, es una experiencia en el sentido más profundo del término. Existe memoria cuando los instrumentos de preservación de lo efímero son capaces de devolvernos la experiencia o al menos el discurso que la experiencia contiene. Existe memoria cuando se establece un diálogo en el presente con el discurso o la experiencia del pasado. Ese diálogo sólo es posible desde la práctica.⁴³

Si parte del cine producido en Argentina fue marginado por la historiografía hegemónica, olvidada su importancia por su propia nación y perdido su patrimonio tanto por dictaduras como por negligencia democrática, lo que se debe hacer es

⁴² Cit. en AYERBE, *op. cit.*, p. 565.

⁴³ SÁNCHEZ, José Antonio. “La documentación y la memoria de lo efímero”, ponencia presentada en el *Encuentro Iberoamericano de Archivos de Artes Escénicas*, Plataforma y Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas, Centro Cultural Teatro Solís / IMM, Montevideo, 19 de noviembre de 2008, p. 10.

reavivar su fuego interno. Y volver a sentir el calor de su voz en una gran fogata, un ritual que vuelva a reunirnos colectivamente con su historia.

6.

A modo de posfacio, durante el proceso de finalización de este artículo en el mes de noviembre de 2023, dos sucesos irrumpen en la escritura: el primero, la victoria electoral en Argentina de un proyecto conservador neo-fascista, que ya anticipa sin asumir sus intenciones de ajustar, recortar y suspender una gran mayoría de avances conseguidos desde el estado, promoviendo además un panorama de violencia frente a cualquier reclamo o disidencia hacia su plan social, cultural y económico. Una propuesta, como sucedió a finales de 2015, que se disfraza de cambio, pero que simplemente planea retomar (de manera más rápida y despiadada) viejas políticas ya aplicadas, incluso con rostros conocidos pero disimulados bajo nuevas máscaras. De más está decir que toda expectativa por el futuro del patrimonio cinematográfico argentino será aún peor que en la actualidad.

La segunda noticia, un poco más estimulante, es que en una de las revisiones (a ciegas) para este artículo, la persona encargada de la evaluación comentó que en una charla reciente el investigador Sebastián Yablón (integrante del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken y uno de los responsables de la investigación que resultó en la exhibición de *Muñequita Porteña* en el BAFICI 2017) sostuvo que los discos del film se encuentran alojados en la Fundación Cinemática Argentina, aunque nunca se ha podido acceder a ellos.

Los tiempos de entrega de este artículo y el contexto actual imposibilitan cualquier iniciativa profunda de mi parte para comprobar la existencia de los mismos y la predisposición de la institución para su consulta. Pero en el hipotético caso de que esto sea efectivo, de que los discos que se creían perdidos salieran a la luz, ¿eso significa que las experiencias producidas (la proyección con doblaje en vivo y el

cortometraje) y las reflexiones desarrolladas en este texto perderán vigencia y carecerán de todo sentido?. De ningún modo.

Simplemente será, como ocurrió con la escena de *Trasnoche* que repitió Eugenia Bifaretti, una suerte de nueva pieza en el relato de *Sombras | Espejos*, que se continuará montando en tiempo real. Una prueba, vista desde el futuro, de las convicciones, iniciativas y reclamos que se impulsan para mantener vivo el encuentro con la memoria del arte y la cultura incluso en condiciones adversas.

Porque a pesar de todos los avances y retrocesos que ocurrieron (y seguirán ocurriendo) en la historia de nuestro país, nada será en vano.

Nada está perdido.

Referencias bibliográficas

- ALTMAN, Rick. “Otra forma de pensar la historia (del cine). Un modelo de crisis”, *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n. 22, 1996, pp. 6-19.
- AYERBE, Nerea. “Documentando lo efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, n. 3, 2017, pp. 551-572.
- BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproducción técnica”. En: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 15-58.
- COUSINS, Mark. *Historia del cine*. Barcelona: Blume, 2005.
- DUBATTI, Jorge. “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”, *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, n. 9, 2015, pp. 44-54.
- _____. “Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos”, *Rebento*, n. 12, enero/junio de 2020, pp. 8-32. Disponible en:

<https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503>

[Acceso: 31 de julio de 2023]

_____. “Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)”, *Avances*, n. 30, 2021. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33515> [Acceso: 31 de julio de 2023]

DE LOS REYES, Aurelio y David M.J. Wood. “Introducción”. En: De los Reyes, Aurelio y Wood, David M.J. (Coord.). *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardias y transición*. México D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015, pp. 9-19.

LEVINSON, Andrés. “La imagen presente”. En: Cappa Carolina del Valle (ed.). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, 2019, pp. 29-46.

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

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

RADICE, Gustavo. “Caja de herramientas: investigación en artes escénicas”, *El Anzuelo*, n. 4, 2021, pp. 93-100.

SALA, Jorge. *Escenas de ruptura: relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2020.

SÁNCHEZ, José Antonio. “La documentación y la memoria de lo efímero”, ponencia presentada en el *Encuentro Iberoamericano de Archivos de Artes Escénicas*, Plataforma y Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas, Centro Cultural Teatro Solís / IMM, Montevideo. 19 de noviembre de 2008.

SCHNEIDER, Rebecca. “El performance permanece”. En: Taylor, Diana, y Marcela Fuentes (eds.). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica de México, 2011.

YNOUB, Roxana. *Cuestión de método. Aportes para una metodología crítica*. México: Cengage Learning, 2015.

Fecha de recepción: 1 de agosto de 2023

Fecha de aceptación: 26 de noviembre de 2023

ARK CAICYT:

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

Para citar este artículo:

CECCARELLI, Pablo. “Muñequita porteña y el encuentro con la historia del cine argentino”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 119-141. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/451>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Pablo Ceccarelli** es Licenciado y Profesor en Artes Audiovisuales (FDA, UNLP). Trabaja actualmente como Becario Doctoral en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA, FDA, UNLP). Se ha desempeñado como docente entre 2016 y 2022 en el curso de ingreso dentro de la materia Introducción a las Artes Audiovisuales (FDA-UNLP) e integra actualmente la cátedra Historia del cine 1 (FDA-UNLP) como ayudante diplomado. Dentro de la crítica y la investigación ha participado en publicaciones digitales y en papel como *Arkadin*, *Tram[p]as*, *Taipei*, *Pulsión* y *La Cueva de Chauvet*. Ha participado también en proyectos de extensión y *Calle 52* (2019), su tesis de grado, ha participado en diversos festival de cine de Argentina y Latinoamérica. E-mail: pablo.ceccarelli90@gmail.com

Calambres en el alma

Marginalidad juvenil, primer plano y “portación de rostro” en la etapa silente de Raúl Perrone

Victoria Lencina *

Resumen: El estreno de *P3ND3JO5* (Argentina, 2013) supuso la inauguración de una novedosa etapa experimental en la filmografía de Raúl Perrone. En ella el director retoma recursos formales característicos del cine silente (ausencia de la palabra hablada, intertítulos, sobreimpresiones, iris, primeros planos) para saturar y trastocar el estereotipo del joven marginal. El uso del primer plano y del iris le permiten problematizar el modo en que los adolescentes se vuelven objetos de detención por “portación de rostro” mientras que el empleo de la sobreimpresión le posibilita exculparlos, mostrando un estado de gracia. Para ilustrar esta hipótesis, se analizarán los recursos formales mencionados y la configuración de personajes (jóvenes y policías) en dos películas de Perrone: *P3NDEJO5* y *Ragazzi* (Argentina, 2014).

Palabras clave: primer plano, Raúl Perrone, cine silente, marginalidad juvenil, estereotipos

Cramps in the Soul. Youth Marginality, Close-up, and “Having the Wrong Face” in Raúl Perrone’s Silent Phase

Abstract: The premiere of *P3ND3JO5* (Argentina, 2013) marked the beginning of a new experimental phase in Raúl Perrone's filmography. In this film, the director takes up formal elements typical of silent cinema (such as the absence of spoken words, intertitles, superimpositions, irises, and close-ups). These techniques serve to saturate and disrupt the stereotype of youth marginality. The use of *close-up* and iris shots allows the director to problematize how adolescents become subjects of police arrests for 'having the wrong face' while the use of superimposition allows for their exoneration. To illustrate this hypothesis, we analyze the aforementioned formal resources and the portrayal of characters (young people and police officers) in two films by Perrone: *P3NDEJO5* (2013) and *Ragazzi* (Argentina, 2014).

Keywords: close-up, Raúl Perrone, silent cinema, youth marginality, stereotypes

Cãibras na alma. Marginalidade juvenil, close-up e “ter a cara errada” na fase silenciosa de Raúl Perrone

Resumo: A estreia de *P3ND3JO5* (Argentina, 2013) marcou a inauguração de uma nova etapa experimental na filmografia de Raúl Perrone. Nele o diretor retoma recursos formais característicos do cinema silencioso (ausência de palavra falada, intertítulos, sobreposições, íris, close-ups) para saturar e romper o estereótipo da juventude marginalizada. O uso do *close-up* e da íris permite-lhe problematizar a forma como os adolescentes se tornam objetos de detenção por “terem a cara errada”, enquanto o uso da sobreposição permite exonerá-los, mostrando um estado de graça. Para ilustrar esta hipótese, serão analisados os referidos recursos formais e a configuração dos personagens (jovens e policiais) em dois filmes de Perrone: *P3NDEJO5* e *Ragazzi* (Argentina, 2014).

Palavras chave: *close-up*, Raúl Perrone, cinema silenciosa, marginalidade juvenil, estereótipos.

Introducción

Una frase de Roland Barthes resuena: “el estereotipo es ese lugar del discurso donde falta el cuerpo, donde estamos seguros que éste no está”.¹ El mayor desafío de una investigación no implica circunscribirla a una perspectiva de análisis, sino desde las lecturas disputar y desviar sentidos que parecían fijos y anquilosados. Apuntar a los dilemas encarnados en los cuerpos es, ante todo, ingresar en una zona de riesgo. El estereotipo tiene una cualidad epidérmica en tanto ofrece un supuesto saber sobre el otro. Decimos “supuesto” porque lo que predomina allí es una ficción, un recorte de lo real que se generaliza, una creencia sobre los otros que se categoriza y divulga como un hecho dado. El estereotipo es rígido y funciona como un narcótico que obtura angustias y ansiedades sociales. Pensar el estereotipo con la herramienta de las preguntas hace temblar las fronteras de la convención. ¿Qué cuerpos son cristalizados y prejuizados? ¿De qué modo se institucionaliza el estereotipo del joven marginal? ¿Cómo interceden las fuerzas de seguridad y sus *modus operandi* en esa esquematización? ¿Por qué se insiste en el primer plano del rostro? En definitiva, ¿qué significa “portar un rostro”?

En Argentina, la relación rostro-marginalidad es de larga data y se alimenta principalmente de los libros de malvivientes del siglo XIX. La *Galería de ladrones de la Capital* (1887),² escrita por el ex comisario de pesquisas, José Sixto Álvarez, bajo el seudónimo de Fray Mocho, es un libro de carácter institucional publicado por la Imprenta del Departamento de Policía de la Ciudad de Buenos Aires. Como señala Geraldine Rogers: “el libro [...] estaba destinado a un objetivo institucional muy concreto: fijar, por medio de la fotografía y la palabra, la identidad de doscientos ladrones, con el fin de que pudieran ser reconocidos en la calle por todos los agentes

¹ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Paidós, 1978, p. 98.

² ÁLVAREZ, José Sixto (Fray Mocho). *Galería de ladrones de la Capital*. Buenos Aires: Imprenta del Departamento de la Policía, 1887.

de policía”.³ La piedra angular de la galería la conformaban inmigrantes y pobres. Cada fotografía iba acompañada de un texto que contenía datos sobre la descripción física, ocupación, alfabetización, ingresos a la comisaría, costumbres y grado de peligrosidad del delincuente. A su vez, la revista *Caras y caretas* también ofrecía periódicamente a los lectores clasificaciones morfológicas de los rostros de algunos ladrones. Por otra parte, la fotografía nos conecta a otro recurso que se encuentra históricamente asociado a dicho soporte: los edictos policiales. Este tipo de contravenciones servían para instilar, reforzar y regular, por medio del control policial, normas de respetabilidad y comportamiento burgués entre las clases bajas. Las definiciones más utilizadas eran “portación y uso de armas”, “ebriedad”, “desórdenes y escándalo”, “bailes públicos” y “músicos”.⁴ Los códigos y edictos que definían contravenciones policiales rigieron en Buenos Aires desde el año 1870 aproximadamente. Los sospechosos eran retenidos durante quince días en las comisarías, les tomaban unas cuantas fotografías y luego los liberaban. Esas imágenes pasaban a integrar el archivo policial y sobre esa base se planificaba la defensa civil. El retrato fotográfico de los pobres y marginados, y su inclusión en el “libro de malvivientes”, fue reglamentado en el Decreto N°1019 del año 1967, firmado durante la dictadura de Juan Carlos Onganía. El mismo establecía que la fotografía debería obtenerse en oportunidad de fichar al procesado y debería actualizarse cada cinco años. De ahí en adelante, fue utilizado de un modo absolutamente discrecional y sin ningún tipo de control judicial.

El estereotipo del marginal encuentra, por un lado, su germen en libros y documentos pertenecientes a las instituciones de seguridad y sanción y, por otro

³ ROGERS, Geraldine (ed.). *La Galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2009, p. 4.

⁴ RODRÍGUEZ ALZUETA, Esteban. “Pobres, feos y peligrosos. ‘Dime qué rostro tienes y te diré quién eres’. El uso de la fotografía y las carpetas modus operandi en la policía bonaerense”, *Memoria académica* (página web), 2005, p. 8. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6747/ev.6747.pdf> [Acceso: 29 de octubre de 2023].

lado, su reproducción masiva en dossiers de diarios y revistas de la época. En el siglo XIX emerge un esquema: la institucionalización del estereotipo. Ahora bien, ¿dónde está la piedra del escándalo? ¿Qué imágenes siguen organizando nuestro presente? ¿Qué imágenes siguen organizando nuestro saber sobre la marginalidad? Hay una insistencia en los modos de retratar que empleaba –y emplea– la policía: primer plano del rostro recortado sobre un fondo blanco. Es el tipo de plano que se utiliza para la toma de fotografías del Documento Nacional de Identidad (DNI). Es un procedimiento que permite identificar a una persona siguiendo ciertos rasgos de rostrosidad. Acerca del recurso del primer plano Roland Barthes puntualizaba: “tengo ganas de ampliar ese rostro para verlo mejor, para comprenderlo mejor, para conocer su verdad”.⁵ Un semblante recortado sobre fondo blanco encuadra una problemática: la desterritorialización. Se lo abstrae de las coordenadas espaciotemporales. Ese cuerpo puede estar en cualquier lado y a cualquier hora. Se lo aísla del contexto y se le traza un prejuicio. El ojo se adelanta a imaginar dónde puede encontrarlo, es decir, en qué barrio, en qué locación, en qué calle. No sólo el primer plano permite identificar un rostro, sino también preconcebirlo.

Un joven de la localidad de Moreno del conurbano bonaerense⁶ es registrado por las cámaras del programa televisivo *Policías en acción*⁷ (Argentina, Gustavo Hazán, 2004-

⁵ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2015, p. 152.

⁶ Región de la provincia de Buenos Aires integrada por 24 municipios que rodea a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El modo habitual de representación mediática reproduce diariamente la frontera que distingue y contrapone a dos entidades, donde el conurbano aparece como la alteridad que amenaza el orden —político, social, sanitario y/o ambiental— de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Esta representación, de larga data, se fundamenta en el denominado “relato de la doble fractura”. GORELIK, Adrián. “*Terra incognita*. Para una comprensión del Gran Buenos Aires como Gran Buenos Aires”. En: Kessler, Gabriel (dir.) *El Gran Buenos Aires. Historia de la provincia de Buenos Aires*, n. 6. Buenos Aires: Edhasa/Unipe: editorial universitaria, 2015, p. 22. Por un lado, se muestra al Gran Buenos Aires como una cintura amenazante de la ciudad capital concebida como su antítesis y pensados como mundos exactamente invertidos; y por otro, se alude a la fractura que atraviesa al propio Gran Buenos Aires como una cesura entre dos polos extremos del arco sociourbano que son, por un lado, la pobreza y los peligros de las villas miseria y, por otro, la riqueza y la tranquilidad de los *countries*.

2021) mientras intenta evadirse de un arresto. Es el año 2004, Argentina surfea los efectos de la crisis económica del 2001⁸ y por el patio de atrás se producen unitarios, películas y noticieros⁹ que advierten sobre un nuevo tipo peligroso para la sociedad: el *pibe chorro*.¹⁰ El episodio del programa televisivo mencionado se titula “Alan, el retobado”. Mediante el uso de la cámara en mano y una estética documental que

⁷ Creado y producido por ENDEMOL, este programa emitido en la televisión abierta argentina ficcionalizaba materiales documentales de la policía bonaerense. Siguiendo el formato del *reality-show*, las cámaras televisivas registraban recorridos policiales y las editaba recortando y rearmando secuencias, agregando sonidos y música, incorporando carteles al estilo del *comic*, que explicaban o comentaban la situación en pantalla.

⁸ A comienzos de diciembre de 2001, el Fondo Monetario Internacional (FMI) decidió interrumpir el flujo de capitales hacia la Argentina. Como consecuencia, Domingo Cavallo (Ministro de Economía, por esos tiempos) anunció la medida económica “Corralito” que impedía la extracción de dinero en efectivo y obligaba a la bancarización forzosa de la economía. A finales de ese mes, el presidente Fernando de la Rúa anunciaba el estado de sitio a modo de respuesta a los saqueos de supermercados que se volvían moneda constante. La insurrección popular se produjo el 20 de diciembre de 2001, en el que una multitud de personas se reunían en las calles, esquinas y plazas y se movilizaban hacia Plaza de Mayo, el Obelisco, Callao y Corrientes (en el caso de Buenos Aires). Esta sublevación masiva es conocida también como “Argentinazo” o “Cacerolazo” debido a que los ciudadanos salían a las calles golpeando de manera rítmica sus cacerolas y sartenes, cantando: “que se vayan todos”.

⁹ Se estrenaron producciones que complementaban rasgos de la crónica policial con un sentimiento de inseguridad y reproduciendo un esquema dualista de atributos opuestos: buenos/malos; héroes/villanos; policías/delincuentes. Se destacan los unitarios *Okupas* (Argentina, Bruno Stagnaro, 2000), *Tumberos* (Argentina, Adrián Caetano, 2002), *Cartoneros* (Argentina, Matías Bertilotti, 2017); las películas *El bonaerense* (Argentina, Pablo Trapero, 2002), *El polaquito* (Argentina, Juan Carlos Desanzo, 2003), *Elefante blanco* (Argentina, Pablo Trapero, 2012); los programas *Policías en acción* (Argentina, Gustavo Hazán, 2004-2021) y *Esta es mi villa* (Argentina, Mariana Montero, 2018) y los noticieros *En síntesis* –presentado por Santo Biasatti y emitido por Canal 13 en el período 1996-2011 –, *Día D* –conducido por Jorge Lanata a través de la señal América desde 1996 a 2003– y *Hora clave* –presentado por Julio Grondona en distintos canales abiertos de la televisión argentina durante el período 1989-2015. Para los vínculos entre el Nuevo Cine Argentino y la marginalidad juvenil véase: LENCINA, Victoria Julia. “Seres disfuncionales. La representación de lo marginal en la Trilogía de Raúl Perrone: *Labios de churrasco* (1994), *Graciadio*’ (1997) y *5 pal’ peso* (1998)”, *Argus-a*, n. 23, 2017, pp. 1-30. Disponible en: <<https://argus-a.org/archivos-dinamicas/seres-disfuncionales.pdf>> [Acceso: 11 de noviembre de 2023].

¹⁰ La crisis del 2001 dotó de una novedosa visibilidad a las villas miserias e inmediatamente en los medios masivos de comunicación surgieron nuevos estereotipos asociados a este territorio: el transa (el traficante de drogas), el tumbero (el preso), el cartonero (el que recorre la ciudad buscando cartones entre la basura para venderlos) y el pibe chorro (delincuente). El estereotipo habitual que circula de este último es el de varones jóvenes que visten gorra con visera, ropa y zapatillas deportivas de segunda marca.

transfiere la idea de un registro en vivo y en directo, se muestra a un joven que tambalea y viste ropa deportiva. Su rostro está pixelado. Sin embargo, el primer plano permite inferir que su tez es trigueña, su cabello es corto y moreno, y lleva puesta una gorra con visera. La imagen del rostro es borrosa, no la vemos con nitidez, y aun así esos tres rasgos no pasan desapercibidos. Son tres marcas que pueden reconocerse en cualquier hombre que transite por la calle. El adolescente tiene 17 años, es menor de edad y no puede ser detenido. El joven mira a cámara y espeta: “¿y vos por qué me filmas?” La policía lo arroja al piso, lo esposa y lo arresta luego de que su madre en varios intentos infructuosos no logre que permanezca en el hogar. Un cartel con la estética de una viñeta de cómic señala: “Art. 222. Permite un allanamiento sin orden cuando hay una persecución”.

¿Cuál es la pregunta informulable? ¿Cuáles son los “calambres en el alma”¹¹ de la Argentina? La respuesta retorna a la institucionalización del estereotipo, a los paisajes de la pobreza, a los rostros de la marginalidad. En el tiempo presente la flecha del moralismo no apuntará únicamente hacia los rostros de los inmigrantes, sino también a los de los nacidos en territorio nacional. Se trata de varones jóvenes, de identidad marrón, que portan gorra con visera. En el caso de *Policías en acción* el uso del píxel no es azaroso. Si bien es cierto que se lo emplea para preservar la identidad de las personas, también lo que queda en evidencia es un borramiento de la imagen. Un rostro que se nubla ante nuestros ojos y que se pretende “eliminarlo”. Se busca anular ese rasgo identitario del otro que se considera amenazante. A su vez, aparece el filtro a través del cual inferimos la realidad. ¿Realmente son delincuentes o se preconice que pueden llegar a serlo? Formulamos preguntas donde solo había certezas.

¹¹ Frase perteneciente a la canción “Promesas sobre el bidet” del músico argentino Charly García: “porque me tratas tan bien/ Me tratas tan mal/ Sabés que no aprendí a vivir/ A veces estoy tan bien/ Estoy tan down/Calambres en el alma/Cada cual tiene un trip en el bocho/ Difícil que lleguemos a ponernos de acuerdo”. El tema integra el disco *Piano Bar* del año 1984.

Una inquietud: lo que sucede en las películas argentinas contemporáneas cuando se representa a la marginalidad juvenil. El estereotipo asoma, se evidencia, se delata y se reconoce a él mismo. El operativo es poner en acto su presencia escandalosa. Su justificación es la saturación. Un antecedente: el documental *Estrellas* (Argentina, 2007, Federico León y Marcos Martínez) que narra la historia de Julio Arrieta, un vecino de la Villa 21 de Barracas, que tiene una agencia de *casting* para cine y televisión. En innumerables ocasiones se repite un comentario: el villero tiene “portación de cara”. El protagonista señala que siempre es mejor contratar a un vecino de la villa para hacer de “chorro” –ladrón– antes que a un actor profesional. Al respecto, Gonzalo Aguilar menciona que “el mayor capital que poseen estos actores es lo que se ha configurado como su estigma: el hecho de ser morochos, ‘gronchos’ y de aspecto sospechoso”.¹² En la película de León y Martínez se tensionan las fronteras entre actuar y ser. Los villeros actúan los estereotipos de la villa y, al hacerlo, evidencian cómo funcionan al interior de la industria del espectáculo y el entretenimiento. Ahora bien, en el cine argentino contemporáneo de ficción no deja de ser llamativo el tratamiento de la imagen que realiza Raúl Perrone en los films *P3NDEJO5* (Argentina, 2013) y *Ragazzi* (Argentina, 2014). Allí retoma recursos formales característicos del cine silente (intertítulos, sobreimpresiones e iris) para saturar y trastocar el estereotipo del joven marginal. La ausencia de la palabra hablada en ambas películas rememora el funcionamiento de las carpetas *modus operandi* de la policía. Visualizamos rostros descontextualizados y carentes de voz como si revisáramos o consultáramos un álbum de fotografías –o, mejor dicho, un libro de malvivientes–. El uso del primer plano y el procedimiento del iris le permiten al realizador problematizar el modo en que los adolescentes se vuelven objetos de detención por “portación de rostro” y el empleo de la sobreimpresión le posibilita exculparlos mostrando un estado de gracia. Para ilustrar esta hipótesis, se analizarán

¹² AGUILAR, Gonzalo. *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 209.

los recursos formales mencionados y la configuración de personajes (jóvenes y policías) en dichas películas.

Cicatrices: estigmas y fantasmas de la marginalidad

Carl Theodor Dreyer imaginó *La Passion de Jeanne d'Arc* (*La pasión de Juana de Arco*, Francia) para ser escuchada, pero eso aún no era posible en 1928.¹³ Entonces, pensó en el primer plano y en la dinámica del plano-contraplano como recursos para representar un proceso judicial. En la película nunca vemos los decorados, la totalidad del encuadre lo ocupan los rostros de María Falconetti y los clérigos que la juzgan. Unos rostros excesivos y desbordados. Una geografía capilar que afinca tensiones sociales. La razón moral y punitiva, por un lado, los cuerpos y el pueblo, por el otro. Un binomio congelado. A lo largo de una hora y media, los espectadores vemos a Juana de Arco sollozar y elevar la mirada hacia el cielo. Su rostro se recorta sobre un fondo blanco al igual que las fotografías que se toman para el DNI y para los libros de malvivientes de la policía argentina. Un cuerpo identificado, interrogado, juzgado y condenado. Ponemos en acto un cruce de épocas y de naciones con el objetivo de hacer crujir una dicotomía. Por una parte, una mujer que sufre y se expresa mediante el llanto. Por otra parte, una institución que exige transformar y regular comportamientos sociales: Juana no debe vestir como varón, ni llevar el cabello corto, ni autoperibirse como hija de Dios. El enjuiciamiento a los cuerpos cobra la forma de un *close up*. Lo que se pone bajo la lupa es el disciplinamiento y sus efectos. Como señala Florencia Angilletta en *Zona de promesas: Cinco discusiones fundamentales entre los feminismos y la política*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2021, p. 114.

¹³ VILLAIN, Dominique. *El encuadre cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós, 1997.

¹⁴ ANGILLETTA, Florencia. *Zona de promesas: Cinco discusiones fundamentales entre los feminismos y la política*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2021, p. 114.

del proceso inquisitorial de *La Passion de Jeanne d'Arc* es una caja de resonancia de otras películas que refractan en ella y memoran genealogías de cicatrices sociales vinculadas a la razón punitiva.



Fotograma de *La Passion de Jeanne d'Arc* (*La pasión de Juana de Arco*, Francia, Carl Theodor Dreyer, 1928)

En *Ragazzi*, Raúl Perrone recurre a la cita explícita de la escena judicial de la película de Dreyer y no lo hace mediante el recurso del *insert*, sino que replica el orden, la dinámica y la disposición de tipos de planos, angulaciones y movimientos de cámara que estaban presentes en el film del director danés. En principio, se observan sombras en una pared circunscriptas bajo la estela de un iris. Este plano general muestra a un policía parado de pie y a un joven arrodillado. Ambas figuras están atravesadas por cuatro líneas que parecerían ser los barrotes de una celda carcelaria. Inmediatamente, los rostros se develan –con la dinámica del plano-contraplano y el primer plano– y los espectadores confirmamos nuestra inferencia. El joven se levanta e intenta escapar de la comisaría. La resistencia corporal desanuda otra cita audiovisual, una más contemporánea y nacional, que es la de “Alan, el retobado” de

Policías en acción. Dicho plano general con angulación en picado y circunscripto en un iris enfatiza el modo punitivo en que el adolescente es arrojado al piso, aprisionado, maniatado y golpeado por los efectivos policiales. Acto seguido, se intercalan primeros planos de los hombres que componen un tribunal de justicia con los del adolescente que eleva la mirada hacia el cielo y llora. Las lágrimas que caen de su rostro coinciden con el sufrimiento de María Falconetti.

Un procedimiento que se retoma y reconfigura: el pasaje del primer plano al plano general. O, mejor dicho, el tránsito de un rostro recortado sobre fondo blanco a un plano de situación específico: el arresto. Lo que se habilita y se expone allí es el funcionamiento del estereotipo como “proceso de categorización y de generalización, [que] simplifica y recorta lo real; [que provoca] una visión esquemática y deformada del otro [y] que conlleva prejuicios”.¹⁵ En *Ragazzi*, es el rostro de un varón joven, de cabellos crespos y morenos, de dientes torcidos, de cejas gruesas, de cicatrices en la piel, el que se pone en primera plana. Y será ese rostro el destinatario de prescripciones, moralismos y castigos. Hay un asunto punzante imbricado en el pasaje del *close-up* al plano general: la equivalencia entre “portar un rostro” y “portar un delito”. Se traza y perfora una colección de ansiedades sociales –casi como si se tratara de un álbum de figuritas. Se recorta un semblante con una tijera y se lo pega en el “libro de malvivientes” o en las carpetas *modus operandi* de la policía argentina. La generalización de un rostro como portante de una amenaza funciona a modo de anestésico que aplaca, reduce y alivia el dolor de una de las deudas de la democracia: la inseguridad.¹⁶ La organización de los saberes sobre la delincuencia sigue teniendo

¹⁵ AMOSSY, Ruth y Anne Herschberg Pierrot. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2015, p. 32.

¹⁶ En Argentina, entre mediados de la década del noventa del siglo pasado y comienzos del nuevo milenio, se viene afirmando el tema de la seguridad e inseguridad urbana, que aparece asociado a delitos que ocurren en el espacio público y ponen en riesgo la vida de las personas. “En torno a las cronologías hay distintos puntos de vista. Suele afirmarse que el tema se abrió durante la gobernación de Eduardo Duhalde en la Provincia de Buenos Aires, a mediados de 1990 y con el asesinato del periodista José Luis Cabezas. A partir de allí, el problema de la “maldita policía” asociada en principio a la policía de la Provincia de Buenos Aires, mostró uno de los temas

base, al igual que en el siglo XIX, en la morfología de las facciones. Como expresa Esteban Rodríguez Alzueta: “La estigmatización puesta en juego con los prontuarios, las carpetas de malvivientes, el olfato policial, produce al delincuente antes que al delito. La construcción del delincuente precede al delito, no solo porque es anterior, sino porque la policía presiona para volver delincuentes a un sector de la población excluida, sobre todo a aquellos que no se resignan a aceptar lo que les tocó”.¹⁷ Lo que se acarrea y se traslada de un lugar a otro, entonces, es un estigma social.

John Berger plantea que “lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas. Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia. Toda imagen encarna un modo de ver”.¹⁸ Intervenir el modo de representar es también intervenir el modo de ver de una época. La escena del arresto en *Ragazzi* inicia *in medias res*, es decir, la narración no ofrece información sobre cómo el joven llegó a la comisaría ni tampoco si cometió un acto delictivo. Sólo se explicita la dinámica de un estereotipo, una analogía entre rasgos faciales y condena policial. La escala de planos no es gradual, sino radical. El modo de ver a la juventud se representa como un pasaje de un primer plano –suposiciones, hipótesis, conjeturas, rumores– a un plano general –categorías y certezas condicionantes–. Se evidencia que el funcionamiento del estereotipo en el imaginario social es un procedimiento que evade preguntas, grises y matices.

Activar y sacudir la organización de los imaginarios es habitar un conflicto. Y, sobre todo, dar un debate. ¿Qué tensiones, negociaciones y escisiones puede representar el

pendientes de y en democracia: la reforma de las policías. Se abrió entonces un nuevo problema y una red conceptual que se le fue asociando: el de la seguridad e inseguridad en democracia”. Véase LESGART, Cecilia. “Seguridad e inseguridad en democracia. Niveles analíticos y conceptuales en el abordaje de un problema actual”, *Estudios*, n. 32, 2014, p. 191. Disponible en: <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/11590>> [Acceso: 31 de octubre de 2023].

¹⁷ RODRÍGUEZ ALZUETA, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸ BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 13.

procedimiento del iris? ¿Dónde están vivas las marginalidades juveniles? Hay un factor que se resalta con letras de neón: la marginalidad como concepto escapa a la precisión teórica. Cuando hablamos de márgenes pensamos en lugares que no están ni en un sitio ni en otro, que son eclécticos, heterogéneos, que se deslizan *entre* la integración y la exclusión alternativamente. El iris como recurso cinematográfico trae a colación también el asunto de los bordes del encuadre. Delimita en una imagen las zonas llagadas y las zonas radioactivas, una fluctuación *entre* lo integrado y lo excluido. Un tipo de plano detalle que se asemeja a la experiencia de estar viendo la vida a través de la cerradura de una puerta. Una condición de espías para los espectadores, pero también una manía por ver lo que sucede en un *entre* dos. El iris nos aproxima a la fisura de un binomio, va más allá de lo apocalíptico y lo incluido, se imbrica en la frontera donde chorrea la *doxa*. Florencia Angilletta precisaba: “una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión del mundo”.¹⁹ Y una mirada desde el iris puede ser una visión de la marginalidad juvenil.

Es habitual encontrar en las lecturas una denominación de lo marginal como todo sujeto que por diversas razones no está incluido en las redes sociales de su comunidad.²⁰ La definición es reduccionista en tanto no considera los motivos por los cuales una persona puede ser estigmatizada y segregada. Ana Inés Rodríguez Giles señala que es inherente a la marginalidad no ser integrada ni comprendida y que “los pobres que acatan las pautas sociales no son marginales sino, por el contrario, un ejemplo de sumisión”.²¹ Siguiendo a la autora, consideramos como marginalidad un espacio difuso *entre* lo que es incluido socialmente y lo que es temido y separado. A su

¹⁹ ANGILLETTA, *op. cit.*, p. 23.

²⁰ Véase GARCÍA PARDO, Manuela. “Los marginados en el mundo medieval y moderno”. En: Desamparados Martínez San Pedro, María (coord). *Almería 5 a 7 de noviembre de 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses/ Diputación de Almería, 2000, p. 13-24 y CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo. “Marginación social y criminalización de las conductas”, *Medievalismo*, n. 13, 2004, pp. 293-322.

²¹ RODRÍGUEZ GILES, Ana Inés. “Problemas en torno a la definición de marginalidad”, *Trabajo y Comunicaciones*, n. 37, 2011, p. 207. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5415/pr.5415.pdf> [Acesso: 29 de octubre de 2023].

vez, Rodríguez Giles distingue tres características: a) una transgresión a las normas que rigen a la comunidad; b) una condición itinerante en el seno de una sociedad sedentaria; c) una estigmatización desde los discursos de los centros de poder. Una obsesión: quien atente contra la estabilidad de la sociedad será sancionado y etiquetado como marginal.

Regresemos a la secuencia inquisitorial de *Ragazzi*. Luego de la escena del arresto viene el proceso judicial. Se intercalan alternativamente primeros planos del joven acusado y de los jueces que conforman el tribunal de justicia. El iris es el procedimiento que enmarca la acción. No hay apertura y cierre, sino una rendija desde la cual observamos lo que sucede. El binomio se conforma, al igual que en el film de Dreyer, con la dinámica del plano-contraplano. Por un lado, la expresividad agresiva de hombres que gritan, fruncen el ceño, levantan el dedo índice, exhalan bocanadas de humo, escupen y hacen muecas de disgusto. Por otro lado, un adolescente que eleva la mirada hacia el cielo, solloza, se frota los labios con los dedos, se tapa la cara con las manos, abre lentamente la boca y sufre. A diferencia de *La Passion de Jeanne d'Arc*, aquí no hay intertítulos que transcriban los diálogos. Sin embargo, se mantiene un factor: la mirada de los espectadores se ubica en la rendija que habilita el iris. No estamos ni en un lado ni en otro, sino que oscilamos por ambos sitios a la vez. El iris permite apretar y tensionar el nudo del desacuerdo: *entre* las instituciones y las marginalidades juveniles hay una cicatriz. La misma se devela con un *insert* que muestra una golpiza. No vemos los rostros de los participantes, sólo vemos el desarrollo de la acción. El *insert* marca una interrupción en la secuencia judicial. Se trata de una escena que transcurre en otro tiempo, en otro lugar y probablemente con otros protagonistas. Y, sin embargo, también provoca una asociación ya que luego se retoma la secuencia del tribunal y vemos a los jueces gritar y al adolescente llorar. Nuevamente se produce el pasaje de un plano general a un primer plano. Sólo que esta vez observamos un crimen y luego el rostro de un hombre adulto vociferar y levantar el dedo acusador. El adolescente siente la condena, padece

el prejuicio. Por sus gestos pareciera que es inocente. Un primerísimo primer plano expone los excesos que brotan de su piel: lágrimas, poros, lunares y protuberancias. Y los recursos formales que se emplean para representar esas expresiones también adquieren un tinte excesivo: *close-up*, iris, planos inclinados, *travelling*, angulaciones en picado –justicia– y contrapicado –joven–. La imagen se vuelve escandalosa en tanto el exceso de lo epidérmico coincide con el exceso de lo cinematográfico. Es una imagen que desearíamos excluir, pero que no podemos dejar de ver. La insistencia en el sufrimiento del joven se magnifica desde los procedimientos audiovisuales. Un asunto se acorrala, se satura y se estruja: lo que el estereotipo provoca –horror, persecución y detención– y lo que el punitivismo hace –condena social–. Un calambre en el alma que no cesa de tironear.

La secuencia inquisitorial de *La Passion de Jeanne d'Arc* también se recupera en una película anterior de Raúl Perrone denominada *P3ND3JO5* (2013). Filmado íntegramente en blanco y negro y en formato 4:3 –pantalla cuadrada, propia del cine silente– el film narra los actos cotidianos de un grupo de adolescentes *skaters* de la localidad de Ituzaingó. A lo largo de dos horas y cuarenta minutos de metraje, el director va hilvanando distintas historias de jóvenes que comienzan y terminan en una escena. Se tira de la cuerda y tensiona los modos en que las instituciones de seguridad intervienen y modifican la vida común. El empleo de intertítulos devela diálogos entre padres e hijos, compañeros de secundario y vecinos del barrio, en definitiva, entre adultos y jóvenes. Reclamos de una generación a otra: terminar la escuela, conseguir un trabajo, no andar en *skate* todo el día y tener cuidado con la policía. Se traza un mapa que amplifica la transgresión a las normas y la “corrección política”. El iris no enmarcará únicamente rostros, sino también un medio de transporte: el *skate*. Se organiza un nuevo imaginario que asocia el delito a jóvenes que se trasladan de un lugar a otro en patineta.



Fotograma de P3ND3JO5 (Raúl Perrone, 2013). Joven emulando la postura de María Falconetti en *La Passion de Jeanne d'Arc*

Ahora bien, ¿qué sucede cuando se pulsan los límites de lo posible entre las instituciones y las marginalidades? ¿Qué imbricaciones o edificaciones trae a colación *La Passion de Jeanne d'Arc*? En principio, a diferencia de lo que sucede en *Ragazzi*, la cita al film de Dreyer es explícita. Dos varones adolescentes se encuentran conversando en un *skate park* y son interpelados por un policía vestido de civil. Se ha descubierto el asesinato de un *dealer* y las fuerzas de seguridad sospechan de los jóvenes por haberlos visto conversando con el difunto días atrás. Uno de los muchachos va al cine con su novia y la afición del primer plano se despliega una vez más. La operación se complejiza ya que no observamos a la pareja ver *La Passion de Jeanne d'Arc*, sino a un espectro femenino ingresar y sentarse en una sala cinematográfica vacía. El fragmento que mira es uno de los más inquietantes: cuando el personaje interpretado por Antonin Artaud le pregunta a María Falconetti por su liberación y ella responde “la muerte”. En el contraplano se observa una sobreimpresión de un primerísimo primer plano de una joven con los ojos colmados de lágrimas. Una cita dentro de otra cita. En este caso, de *Vivre sa vie* (*Vivir su vida*, Francia, Jean-Luc Godard, 1962) en la que Anna Karina se conmueve ante las

imágenes excesivas del semblante de Falconetti. En *P3NDEJO3* los espectadores no vemos a un ser vivo mirar una proyección fílmica, sino a un fantasma afligirse.

Gilles Deleuze precisa: “el primer plano hace del rostro un fantasma y lo entrega a los fantasmas”.²² Hay asuntos solapados en las imágenes, imbricaciones que hacen chirriar convenciones, son los pendientes sociales que golpean la puerta y contemplamos desde el marco de la cerradura. El iris vuelve a enmarcar sobreimpresiones y primeros planos. El iris, como una lupa insistente, vuelve a magnificar aquello que devela: portar un rostro, portar un delito y portar una muerte. Narrar y representar al fantasma social es hacerle lugar a lo incómodo, a lo que nos deja a tuestas, al tembladeral que pone todo en cuestión. La abertura de la persiana americana es, entonces, la zona donde fluctúa lo instituyente y lo instituido. Al finalizar la escena de la proyección cinematográfica, Perrone regresa al mundo de los vivos y retoma a la pareja amorosa. El adolescente se aleja de su amada y al salir del cine un plano general muestra a un patrullero de la policía bonaerense. La persecución es inminente y el joven debe escapar.

Una melodía de electro-cumbia se escucha en la banda sonora. Un baño público es el sitio de reunión de los varones acusados por el crimen del *dealer* barrial. Por escaleras y pasadizos descienden las fuerzas de seguridad hacia los sótanos de un edificio. Lo que se activa es la catábasis característica del *film noir*, “un viaje por las alcantarillas y el submundo urbano donde se explayan como sinécdoques, crimen y castigo, deseo y culpa”.²³ ¿Los adolescentes son autores del delito? La narración no lo esclarece y, al excluirlo, pone en juego el esencialismo del estereotipo y sus efectos. Como lo define Roland Barthes: “la palabra repetida fuera de toda magia [...]: que pretende la consistencia, pero ignora su propia insistencia”.²⁴ Lo que persiste son los primeros planos de las fisonomías juveniles recortadas sobre fondo blanco –ojos grandes, gorra

²² DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Buenos Aires: Paidós, 2011, p. 147.

²³ NEGRONI, María. *Film noir*. Buenos Aires: la marca editora, 2021, p. 12.

²⁴ BARTHES, Roland. *El placer del texto y lección inaugural: de la cátedra de semiología literaria del College de France*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, p. 58.

con visera, camperas con capucha, *piercings*, cejas gruesas, marcas en la piel–, semblantes que interceptan múltiples afectos e imaginaciones. A propósito de ese tipo de desterritorialización del rostro, Dominique Villain señala: “sin las referencias habituales de conjunto, sorprendemos detalles, fragmentos, pedazos, nos arriesgamos, entre otras cosas, a que nos horroricen”.²⁵ Si los adolescentes son inocentes o responsables del asesinato poco importa en tanto hay algo más convocante: son culpables de portar un rostro que horroriza y por eso se los persigue. Si *La Passion de Jeanne d’Arc* finalizaba con la protagonista muriendo en la hoguera, en *P3ND3JO5* se expone una de las angustias y ansiedades sociales más agudas, el calambre que tironea el alma argentina: el *gatillo fácil*.²⁶

La emboscada se produce en la puerta del baño público. La secuencia contiene referencias implícitas a la escena final de *The Third Man* (*El tercer hombre*, Reino Unido, Carol Reed, 1954), película perteneciente al *film noir*, en la que Orson Welles es perseguido y acorralado por distintos grupos de efectivos policiales. Ambas películas comparten una resolución narrativa: un disparo certero y seco. En ninguno de los casos vemos al “fugitivo” caer, sólo se muestra un plano general de los comisarios apuntar y tirotear con el arma. La banda sonora revela el resto: dos disparos que se combinan con una melodía de electro-cumbia, en el caso de *P3ND3JO5*, y un disparo

²⁵ VILLAIN, *op. cit.*, p. 132.

²⁶ Expresión originalmente acuñada por organismos de derechos humanos en Argentina para designar a las muertes de jóvenes de sectores populares producidas a manos de las fuerzas de seguridad, especialmente policiales. Si bien la metáfora refiere al uso y empleo de armas de fuego, concierne globalmente a todos los asesinatos cometidos por las instituciones de seguridad, sanción y control del Estado. Esta práctica violatoria de las garantías mínimas de un Estado democrático es presentada ante la opinión pública como enfrentamiento o accidente, encubriendo así que se trató de un asesinato policial. “Su adopción por parte de los medios de comunicación hegemónicos ha tendido a restarle fuerza política, en la medida en que el uso banalizado del sintagma oculta la dimensión de responsabilización policial en la producción de un delito. En ese orden, algunos autores retoman la categoría ‘homicidio policial’ propuesta por la socióloga argentina Alcira Daroqui para designar sin eufemismos que se trata de un delito de sustracción de la vida y que su autoría corresponde a uno o más policías”, BONVILLANI, Andrea. “Polítizar el recuerdo: la experiencia de perder un hijo por ‘gatillo fácil’ en Córdoba, Argentina”, *Artigo*, n. 30, 2021, p. 69. Disponible en: <https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/58161> [Acceso: 31 de octubre de 2023]

que encuentra su eco en las aguas de las alcantarillas suburbanas, en el caso de *The Third Man*. En las dos sendas hay sujetos que se desvían del horizonte de expectativas sociales, alteran las normas establecidas y amenazan la estabilidad y orden sociales. La marginalidad que, con su presencia impertinente e intimidante, no se deja encasillar ni disciplinar. Ignacio Lewkowicz plantea que las instituciones en Argentina y a partir de la década del noventa presentan una cualidad entrópica y autodefensiva respecto del exterior, de lo extraño, de la diferencia. El autor habla de “la zona incierta de la pura expulsión”.²⁷ En otras palabras, lo difuso necesita ser regulado y normativizado ya sea por la vía de la inclusión o de la exclusión. Y es ahí donde emerge el estereotipo como narcótico intentado encauzar a los sujetos que se desvían de las pautas sociales, procurando traer certezas donde sólo predomina lo incierto. Así el imaginario de rostros que se portan como quien carga un arma en una cartera deviene anestésico efectivo contra el dolor de la inseguridad.



Fotograma de *P3ND3JO5* (Raúl Perrone, 2013).

²⁷ LEWKOWICZ, Ignacio. *Pensar sin estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires: Paidós, 2006, p. 51.

En *The Third Man* y en *P3ND3JO5* los personajes transitan por los bordes de la moral, pasando por etapas de integración y de exclusión alternativamente. Orson Welles coquetea con lo clandestino e ilegal al tiempo que negocia con policías; los jóvenes de Perrone pactan acuerdos con los *dealers* e instituciones de control a la vez. Habitar el iris es habitar la zona del riesgo, la zona de peligro, la zona donde lo instituyente se empasta con lo instituido. La fisura del binomio es la presencia escandalosa del estereotipo y su ácido corrosivo es el *gatillo fácil*. Un plano detalle de *P3ND3JO5* lo sintetiza: las zapatillas deportivas de los adolescentes asesinados por las fuerzas de seguridad.

Curitas: sobreimpresión y exculpación

¿Qué hacemos con lo que el estereotipo hace? ¿Cuál es el refugio que queda? ¿Cómo lidiar con esa producción de subjetividades? Una frase del músico argentino Charly García no deja de pulsar: “pegaba las canciones con curitas/ Hay algo sangrando/ Hay algo que sangra”. El verso pertenece a la canción “Curitas” que integra el álbum *Filosofía barata y zapatos de goma* del año 1990. La idea de la banda adhesiva que contiene una gasa de tela en el centro y se pega sobre una herida para protegerla resulta un alivio. Pero, el cuerpo no cesa en su insistencia de hacerse presente. Hay lesiones profundas y extensas que reverberan paradojas, contrastes y contradicciones. A veces, se necesita de una reconciliación o de una nueva oportunidad y no de una “curita”. El diminutivo es irónico y refiere también al estereotipo. Alexandra Kohan define a este último como “‘colmos de arteficio’, ‘colmos de naturaleza’ a ser consumidos como sentidos innatos, funcionan para detener la chorrera de enigmas que se desprenden de lo inabarcable, de lo inconmensurable, de lo que nos hace vacilar”.²⁸ La curita funciona porque hace de las cosas algo que funciona. Una curita puede ser el estereotipo, pero también puede ser una

²⁸ KOHAN, Alexandra. *Un cuerpo al fin*. Buenos Aires: Paidós, 2022, p. 290.

exculpación. Una práctica o hábito que tienda un puente *entre* dos polos: la anestesia y la llaga.

El recurso cinematográfico de la sobreimpresión ensaya la zona contaminada, donde dos imágenes provenientes de tiempos y espacios distintos se juntan, se mezclan, se pisan, se cruzan. Jacques Aumont y Michel Marie lo especifican de la siguiente manera: “un monstruo visual, porque el ojo ve que en cada punto del cuadro se le ofrecen dos posibilidades concurrentes de leer lo que percibe, según lo refiera a una u otra de las dos imágenes de conjunto”.²⁹ Un monstruo es configurado como una otredad terrorífica que altera órdenes establecidos. Representar al monstruo es representar los conflictos y no estar afuera de ellos. En *P3ND3JO5*, Raúl Perrone emplea la sobreimpresión para representar un estado de gracia de los jóvenes que luego serán acusados de cometer un crimen. Una de las escenas transcurre en un local de venta de colchones. Un grupo de cuatro adolescentes corren, ríen, brincan sobre los resortes acolchonados, se abrazan y se besan. La superposición de imágenes hace aparecer a los amigos como espectros y sus experiencias de felicidad y regocijo se pegan como curitas en una zona mancillada. Son fantasmas que emergen en un sitio despojado y carente de vida. El mismo procedimiento se efectúa en *Ragazzi*, una voz *off* nos devela que un muchacho murió ahogado en un río de la provincia de Córdoba. El narrador que comenta los hechos retoma estilos y tonalidades características de un noticiero televisivo y enfatiza un factor: el ingreso y circulación por el río estaba prohibida. En ese sitio del caudal los vecinos solían desechar basura, alambres, objetos cortantes y elementos tóxicos para el ser humano. Nuevamente, al igual que sucediera en *P3ND3JO5*, la transgresión a las normas finaliza con un deceso. Acto seguido, se exhiben primeros planos de rostros de varones y mujeres jóvenes que sonríen y se sobreimprimen al semblante de un adolescente nadando debajo del agua.

²⁹ AUMONT, Jacques y Michel Marie. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: la marca editora, 2001, p. 203.



Fotograma de *Ragazzi* (Raúl Perrone, 2014). Sobreimpresión de un rostro sobre otro

El asunto solapado no sólo tiene que ver con los fantasmas de una sociedad, sino también con sus “curitas”. Son los fallecidos o asesinados en democracia. Son las muertes que acarreamos a costas y se difunden y se analizan en los noticieros televisivos. Son los rostros de los márgenes. Son “nuestros” muertos, “nuestras” cicatrices, “nuestros” fantasmas. Decimos “nuestros” porque hay una pertinencia nacional empastada. Genealogías que se memoran como los desaparecidos, los héroes de Malvinas, las víctimas de gatillo fácil, las víctimas del malestar institucional. Una revisión por el archivo de la historia reciente argentina tracciona una falla en las placas tectónicas de las instituciones. Cuando se habla de *gatillo fácil* o de “violencia institucional” se refiere más a las posibilidades de éstas que al eje de la “violencia”. A este respecto, Lewkowicz precisa: “en la medida en que la institución deviene única instancia de producción de identidad o de existencia, la violencia extorsiva se multiplica o adentro o afuera”.³⁰

³⁰ LEWKOWICZ, *op. cit.*, p. 48.

Un verso de Charly García insiste: “hay noches que no puedo dormir sin curitas”. En la secuencia final de *Ragazzi*, Raúl Perrone busca explorar lo imposible: regresar el tiempo atrás. Un plano general del río y sobre él una superposición de imágenes espectrales de un conjunto de jóvenes saltando y nadando por sus aguas. Pero, sus acciones se ejecutan en reversa. Casi como un intento por impedir lo inevitable o bien por regresarlos a la vida. Así, vemos a los adolescentes salir uno a uno del afluente y no ingresar en él. Se escucha en la banda sonora un golpe seco de reloj que anuncia que el tiempo se acaba. Fundido a negro y la película ha finalizado. Una curita caprichosa, frenética y nostálgica se adhiere a las imágenes del río. Solapar escenas de cuerpos en estado de gracia mientras escuchamos una voz *off* que rememora al discurso de un noticiero televisivo es ponerle una “curita” a la opinión que circula en los medios de comunicación. Un modo de exculpar a los jóvenes y a la vez poner en discusión el funcionamiento de los estereotipos.

En contrapartida, la secuencia final de *P3ND3JO5* se titula “coda”. Un *travelling* sigue el recorrido de dos amigos andando en *skate* en el medio de la calle entre la vereda de libre circulación (lo integrado) y el alambrado que cerca las vías del tren (lo excluido). Carteles asoman en los postes de luz y anuncian: “cruce peligroso”; “prohibido estacionar”; “prohibido fijar carteles”. Vemos un plano general de una pista de *skate* y primeros planos de mujeres y varones jóvenes de narices angulosas, ojos grandes, cejas marcadas, gorras con visera, con delineador y labiales escandalosos, *piercings* y tatuajes. En la banda sonora se oye una melodía de electro-cumbia que comienza a cederle espacio a una sirena de policía. Como espectadores seguimos contemplando las escenas desde la cerradura de una puerta, es decir, desde el iris. Hay una amenaza que se aproxima y acecha. Los pibes están en peligro. Sin embargo, el repiqueteo de unas campanadas pareciera salvarlos. Un plano general de uno de los *skaters* en la entrada de una iglesia lo confirma. Perrone decide repetir seis veces un fragmento visual: plano americano del joven caminando con el *skate* en sus manos, sonriendo alegremente y escuchando música. De repente, un primerísimo primer plano del

adolescente elevando la mirada hacia el cielo y abriendo lentamente la boca. La angustia de María Falconetti en *La Passion de Jeanne d'Arc* vuelve a presentarse como una lectura afectiva de todo el film de Perrone. Aparecen intertítulos que reproducen un poema de Pier Paolo Pasolini: “todas las llagas están al sol y él muere bajo los ojos de todos, incluso su madre bajo el pecho, el vientre, las rodillas. Mira su cuerpo padecer”.³¹ Un plano general nos muestra al joven caído sobre el asfalto inerte, tieso, exánime. Tiene los brazos levantados y el *skate* cruza transversalmente por su torso. Es un Jesús crucificado en sus estigmas. Es un Jesús crucificado en su marginalidad. Nuevamente los intertítulos y el poema de Pasolini: “¿Por qué Cristo fue expuesto en la cruz? ¡Oh, sacudida del corazón al desnudo! Cuerpo del jovencito...atroz ofensa a su pudor crudo”. Un plano general del pasillo donde fueron asesinados por la policía los dos jóvenes acusados del crimen del *dealer*. Una “curita” se adhiere a esa imagen: superposición del rostro de una adolescente llorando y de jóvenes caminando con sus *skates* en las manos. Se le adosa una “curita” a la zona llagada del iris donde se produce un equivalente social: portar un rostro y portar un delito. La superposición como banda adhesiva que protege una herida es también otro modo de representar la exculpación. Sin embargo, los adolescentes sujetan con sus manos el estigma del *skate*. Hay un destino fatalista que no puede evitarse.

La superposición es un recurso formal que le permite a Perrone representar un estado de gracia de los jóvenes y exculparlos de los crímenes de los que son acusados. La superposición de imágenes funciona como curita y transmite la idea de un alivio. Al mismo tiempo, opera como reminiscencia de los fantasmas de una sociedad. Mientras no haya negociación o reconciliación posible entre las instituciones y las marginalidades esos espectros se seguirán evocando. Por eso, el final de *P3ND3JO5*

³¹ Tanto en *P3ND3JO5* como en *Ragazzi*, Raúl Perrone incorpora poesías y textos escritos por el director italiano, así como también incluye a un personaje masculino, de apariciones esporádicas, que lo representa. Las películas, en este sentido, homenajean a Carl Theodor Dreyer y a Pier Paolo Pasolini por partida doble.

resulta placentero e inquietante a la vez. Los amigos caminan con el *skate* en sus manos. El estigma sigue sangrando, aunque se le adhiera con pegamento una curita.

Palabras finales

A lo largo del presente trabajo, hemos ido desbrozando el funcionamiento del estereotipo al interior de una narración cinematográfica y de archivos estatales. Su institucionalización concretada en los libros de malvivientes del siglo XIX y su perpetuación en las carpetas *modus operandi* de la policía argentina a partir del decreto N°1019 del año 1967. La morfología de los rostros como portación de un delito es una idea que se retoma en las películas *P3ND3JO5* y *Ragazzi* de Raúl Perrone. Consideramos importante reconocer que el estereotipo existe en estas representaciones de la marginalidad juvenil y que analizarlo es una forma de disputar sentidos que parecían fijos y anquilosados. El hecho de que el director rinda homenaje a *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer y recupere recursos formales característicos del cine silente le permiten problematizar el modo en que los adolescentes son detenidos, demorados y juzgados por “portación de rostro”. El procedimiento del iris y el empleo de primerísimos primeros planos insisten en amplificar y magnificar los rasgos faciales que devienen excesivos: protuberancias, cicatrices, lágrimas, lunares, cabellos. El rostro recortado sobre fondo blanco acentúa la desterritorialización, el aislamiento en las coordenadas espaciotemporales y la generalización de un prejuicio. El énfasis en el semblante afligido del joven que emula al de María Falconetti es un exceso que, como espectadores, desearíamos excluir. Y que, sin embargo, no podemos dejar de contemplar. En este sentido, aparecen dos desbordes: por un lado, los rasgos identitarios que suscitan horror y escándalo en una sociedad y que se pretenden encauzar, normativizar o aleccionar desde las instituciones de control, seguridad y sanción; y por otro lado, las angustias y ansiedades sociales vinculadas al punitivismo y sus efectos aplicados sobre los cuerpos de los jóvenes. A su vez, el iris es un tipo de plano detalle que trae a colación

el asunto de los bordes de un encuadre y se aproxima a la experiencia de ver la vida desde la cerradura de una puerta. Si las narraciones de las películas analizadas están protagonizadas por adolescentes marginales y policías, el iris como procedimiento audiovisual permite representar la zona de conflicto entre ambos sujetos dramáticos. El iris habilita un *entre* dos que va más allá de lo incluido o excluido, acercándose al sitio donde lo instituyente se empasta con lo instituido. En ese *entre* fluctúa el estereotipo, trayendo contradicciones, conflictos, paradojas y tensiones. Una forma de curar esa herida que no cesa de sangrar, desde lo simbólico, es mediante la sobreimpresión. Perrone la emplea como quien coloca una “curita” en una sutura. Por una parte, devela un estado de gracia de los jóvenes que son acusados de cometer un delito; y, por otro lado, evoca al fantasma social asociado al *gatillo fácil* y la violencia institucional. En este sentido, si bien la curita aplaca el dolor, el calambre en el alma de la Argentina sigue tironeando: los jóvenes sostienen en sus manos un estigma –el *skate*– y, por tanto, un destino fatalista. Mientras el vínculo instituciones y juventud marginal continúe con interferencias, artificios y estereotipos, la herida seguirá sangrando.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo. *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- ÁLVAREZ, José Sixto (Fray Mocho). *Galería de ladrones de la Capital*. Buenos Aires: Imprenta del Departamento de la Policía, 1887.
- AMOSSY, Ruth y Anne Herschberg Pierrot. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2015.
- ANGILLETTA, Florencia. *Zona de promesas: Cinco discusiones fundamentales entre los feminismos y la política*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2021.
- AUMONT, Jacques y Michel Marie. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: la marca editora, 2001.

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Paidós, 1978.
- _____. *El placer del texto y lección inaugural: de la cátedra de semiología literaria del college de france*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- _____. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- BONVILLANI, Andrea. “Politizar el recuerdo: la experiencia de perder un hijo por ‘gatillo fácil’ en Córdoba, Argentina”, *Artigo*, n. 30, 2021, pp. 67-88. Disponible en: <https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/58161> [Acceso: 31 de octubre de 2023]
- CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo. “Marginación social y criminalización de las conductas”, *Medievalismo*, n. 13, 2004, pp. 293-322.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Buenos Aires: Paidós, 2011.
- GARCÍA PARDO, Manuela. “Los marginados en el mundo medieval y moderno”. En: Desamparados Martínez San Pedro, María (coord). *Almería 5 a 7 de noviembre de 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses/ Diputación de Almería, 2000, p. 13-24.
- GORELIK, Adrián. “*Terra incognita*. Para una comprensión del Gran Buenos Aires como Gran Buenos Aires”. En: Kessler, Gabriel (dir.). *El Gran Buenos Aires. Historia de la provincia de Buenos Aires*, n. 6. Buenos Aires: Edhasa/Unipe: editorial universitaria, 2015, pp. 21-69.
- KOHAN, Alexandra. *Un cuerpo al fin*. Buenos Aires: Paidós, 2022.
- LENCINA, Victoria Julia. “Seres disfuncionales. La representación de lo marginal en la Trilogía de Raúl Perrone: *Labios de churrasco* (1994), *Graciadio* (1997) y *5 pal’ peso* (1998)”, *Argus-a*, n. 23, 2017, pp. 1-30. Disponible en: <https://argus-a.org/archivos-dinamicas/seres-disfuncionales.pdf> [Acceso: 11 de noviembre de 2023]
- LESGART, Cecilia. “Seguridad e inseguridad en democracia. Niveles analíticos y conceptuales en el abordaje de un problema actual”, *Estudios*, n. 32, 2014, pp. 191-201. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/11590> [Acceso: 31 de octubre de 2023]

LEWKOWICZ, Ignacio. *Pensar sin estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

NEGRONI, María. *Film noir*. Buenos Aires: la marca editora, 2021.

RODRÍGUEZ GILES, Ana Inés. “Problemas en torno a la definición de marginalidad”, *Trabajo y Comunicaciones*, n. 37, 2011, pp. 203-219. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5415/pr.5415.pdf
[Acceso: 29 de octubre de 2023]

RODRÍGUEZ ALZUETA, Esteban. “Pobres, feos y peligrosos. ‘Dime qué rostro tienes y te diré quién eres’”. El uso de la fotografía y las carpetas modus operandi en la policía bonaerense”, *Memoria académica* (página web). Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6747/ev.6747.pdf
[Acceso: 29 de octubre de 2023]

ROGERS, Geraldine (ed.). *La Galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2009.

VILLAIN, Dominique. *El encuadre cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós, 1997.

Fecha de recepción: 31 de octubre de 2023

Fecha de aceptación: 1 de diciembre de 2023

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/ve7jjj93x>

Para citar este artículo:

LENCINA, Victoria. “Calambres en el alma. Marginalidad juvenil, primer plano y ‘portación de rostro’ en la etapa silente de Raúl Perrone”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 142-168. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/454> [Acceso dd.mm.aa]

* **Victoria Lencina** es Licenciada en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA). Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes y becaria doctoral por la Universidad de Buenos Aires. Su tema de investigación es la representación de la marginalidad juvenil en el cine del conurbano bonaerense (1994-2019). Se desempeña como crítica de cine en Radio Gráfica (FM 89.3) y en Hacerse la Crítica. E-mail: lencina.victoria@gmail.com.

Terror experimental argentino

Las huellas del cine de los primeros tiempos en dos cortometrajes contemporáneos

Valeria Arévalos *

Resumen: En las últimas décadas, el cine de terror argentino creció exponencialmente, explorando nuevos universos temáticos y nuevas maneras de narrar. Esta expansión se da de manera concreta y tangible en los cortometrajes experimentales, que recuperan recursos estilísticos del cine de los primeros tiempos, como la manipulación del fotograma, la métrica del montaje, el uso de intertítulos y el diseño sonoro, para lograr el efecto terrorífico. Este artículo propone revisar dos cortometrajes argentinos contemporáneos en donde el terror emerge desde la materialidad misma de la imagen. Estrenados en el año 2020, ambos films proponen una particular atmósfera fantástica desde donde irrumpe el horror. Ellos son: *Las sombras* (Paulo Pécora) y *Capilla del diablo* (Nicolás de Bórtoli).

Palabras clave: cine experimental, terror argentino, cine de los primeros tiempos, cortometraje, fantástico.

Argentine Experimental Horror. The Traces of Early Cinema in Two Contemporary Short Films

Abstract: In recent decades, Argentine horror cinema has seen significant growth, exploring new thematic universes and innovative ways of storytelling. The experimentation is particularly evident in short films, which utilize stylistic elements from early cinema, such as frame manipulation, montage metrics, intertitles, and sound design, to create a terrifying effect. This article aims to review two contemporary Argentinean short films released in 2020. Both films use the materiality of the image to create a fantastic atmosphere from which horror emerges. These films are *Las sombras* by Paulo Pécora and *Capilla del diablo* by Nicolás de Bórtoli.

Keywords: Experimental cinema, Argentine horror, early cinema, short film, fantasy.

Horror experimental argentino. Traços do cinema antigo em dois curtas-metragens contemporâneos

Resumo: Nas últimas décadas, o cinema de terror argentino cresceu exponencialmente, explorando novos universos temáticos e novas formas de narrar. Essa expansão se dá de forma concreta e tangível nos curtas-metragens experimentais, que recuperaram recursos estilísticos do cinema antigo, como a manipulação de quadros, a métrica da montagem, o uso de intertítulos e o design de som, a fim de obter um efeito aterrorizante. Este artigo se propõe a analisar dois curtas-metragens argentinos contemporâneos nos quais o terror emerge da própria materialidade da imagem. Lançados em 2020, os dois propõem uma atmosfera fantástica particular da qual emerge o horror. São eles: *Las sombras* (Paulo Pécora) e *Capilla del diablo* (Nicolás de Bórtoli).

Palavras-chave: cinema experimental, horror argentino, cinema antigo, curta-metragem, fantasia.

Introducción

El *hombre bestia o las aventuras del Capitán Richard* (Camilo Zaccaría Soprani, 1934) es considerada la primera película de terror en nuestro país.¹ En ella se relatan los avatares que debió atravesar un aviador que, tras accidentarse y vagar por años en la selva, deviene bestia al encontrarse con un sádico científico que lo usa para sus experimentos. En este mediometraje rosarino ya se vislumbra lo que sería uno de los ejes del género durante el período que va desde la década del treinta hasta finales de los noventa: la dicotomía civilización-barbarie. Hasta el año 1997, la cantidad de películas de terror estrenadas en el país no superaban los cuarenta títulos, mientras que, en la actualidad, ese número se disparó notablemente.²

En las últimas décadas, el cine de terror argentino creció exponencialmente, explorando nuevos universos temáticos y nuevas maneras de narrar. Aquello que durante el primer período se caracterizó por la dinámica de opuestos y por configurar al personaje antagonico como un ser realista, de motivaciones criminales y alejado del elemento fantástico³ se fue diversificando, hasta encontrar en la actualidad, un crisol de temáticas

¹ VARÉVALOS, Valeria. “La configuración mitológica regional en el cine de terror fantástico argentino”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 20, octubre de 2019, pp. 350-370. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/118>> [Acceso 21.12.2023]; RODRÍGUEZ, Carina. *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado 2000-2010*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2014.

² Tomo el año 1997 como año bisagra en la historia del cine de género en Argentina, ya que, desde el estreno de *Plaga Zombie* (Pablo Parés y Hernán Sáez) hasta la actualidad, el corpus de películas de terror se fue multiplicando año a año hasta superar los seiscientos títulos. Se considera a *Plaga Zombie* como una película faro de la filmografía de género en el país, por tratarse de un film hecho por adolescentes, con presupuesto casi inexistente y con un total aprovechamiento de las técnicas del reciclaje para los efectos especiales y las caracterizaciones, así como también de los adelantos tecnológicos tanto para la construcción de la película (cámaras) como para su difusión (internet).

³ Podemos pensar en los personajes negativos centrales de la filmografía de Carlos Hugo Christensen en películas como *La trampa* (1949), en donde Paulina Figueroa, interpretada por Zully Moreno, cae en una engañosa propuesta matrimonial con fines homicidas; o en *Si muero antes de despertar* (1952) en donde un pedófilo acecha en las inmediaciones de un colegio, asesinando niñas, temática que también se puede ver en *El vampiro negro* (Román Viñoly Barreto, 1953). Se puede pensar en el largometraje de José Martínez Suárez, *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1976), en donde tres

y estéticas que incluyen una idea de alteridad más plural, no tan anclada en un ser ominoso, sino en un abanico de otredades terroríficas que incluyen fantasmas, brujas, seres mitológicos, vampiros y hasta a la propia naturaleza o el patriarcado.⁴

Un ejemplo paradigmático de la experimentación en terror es el largometraje espejado de Gonzalo Calzada, *Nocturna* (2021). Se trata de la historia de un anciano en su último día de vida. Los recuerdos se mezclan con los miedos y la realidad se confunde con la imaginación. El film es espejado porque está dividido en una doble experiencia. Por un lado, el *Lado A, la noche del hombre grande*, en donde de manera realista se narra la historia. En contrapartida, el *Lado B, donde los elefantes van a morir*, representa la mente confundida y alucinada del protagonista. Mientras que la primera está filmada en digital, la otra se hizo en Super8 y 16mm, dándole una textura de imagen onírica y fantasmagórica a la vez que alude a la caducidad del registro fílmico en clara metáfora a las falencias de la memoria del personaje. Asimismo, ambas películas están pensadas para ser una el reflejo de la otra, generando la posibilidad de ir escena a escena observando el lado A y B de manera alternada, rescatando elementos de impacto sensorial y afectivo que enriquecen la trama.⁵

astutos ancianos se las arreglaban para ir eliminando a sus esposas una a una. Estos villanos, usualmente hombres, se correspondían con la impronta de lo siniestro freudiano, de aquello familiar que deviene irreconocible y aterrador. Esta configuración de la otredad en el primer período del terror argentino se centra en la idea del criminal como eje del conflicto.

⁴ Algunos ejemplos de esta variedad pueden ser: en el caso de los fantasmas, *Nocturna. Lado A, la noche del hombre grande* (Gonzalo Calzada, 2021) en donde un anciano pasa su última noche en compañía de su difunta esposa y del espectro de su vecina; brujas, como en el cortometraje *Durazno* (Francisco Ríos Flores, 2014), en donde los celos y la envidia entre comadres deviene en gualichos y maldiciones; seres mitológicos, como en el cortometraje formoseño *Los extraños* (Sebastián Caulier, 2008), en donde un grupo de jóvenes va desapareciendo tras escuchar el silbido característico del Pombero; vampiros, como en *El día trajo la oscuridad* (Martín de Salvo, 2013), en donde se desarrolla una historia de atracción lésbica en un entorno aislado y rodeado de enfermedad; naturaleza, como en *Pandemia* (Matías Ballistreri, 2019) en donde el paisaje patagónico se llena de peste o, patriarcado, como en *Muere monstruo muere* (Alejandro Fadel, 2018) en donde la violencia machista toma forma de un monstruo que acecha en el Valle de Uco.

⁵ Por análisis más extenso véase ARÉVALOS, Valeria. “Todo está escondido en la memoria”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 25, abril de 2022, pp.

En este artículo elijo detenerme en dos cortometrajes argentinos contemporáneos, que exploran el género de terror a partir de la recuperación de elementos estéticos provenientes del cine de los primeros tiempos. En estos films se puede observar un particular tratamiento sobre la imagen –solarizaciones, viñetados, sobreexposiciones, raspado del celuloide–, algunas alusiones a la estereoscopia– principalmente en lo vinculado a la búsqueda de la tridimensionalidad y a las *diableries*–, el tipo de montaje empleado conectado con el soviético, la incorporación de sonidos y música y la inclusión de intertítulos.

El corpus elegido lo componen *Las sombras* (Argentina, Paulo Pécora, 2020), trasposición del cuento de Lord Dusan “Donde suben y bajan las mareas”, en donde una vidente ermitaña es visitada por tres brujas que, a fuerza de engaños, la empujan a realizar un ritual que deviene en pesadilla eterna y *Capilla del diablo* (Argentina, Nicolás de Bórtoli, 2020), documental de ficción que toma una efeméride local y le impregna un aura demoníaca. A principios de siglo, Lorenzo Tomasella, tatarabuelo del director, construyó una capilla en la localidad de Carolina (Corrientes) y, en ella, figuras inspiradas en la *Divina Comedia* (Dante Alighieri, 1472). Al abrir las puertas al público, la gente sintió la presencia de la maldad en esas imágenes, en principio, paganas. Por tal motivo, si bien la capilla se concibió en homenaje a Nuestra Señora del Buen Consejo, para la población de Carolina no fue otra que la Capilla del diablo. Considero que, en ambas películas, la recuperación de las huellas del cine de los primeros tiempos funciona como canalizadora del efecto terrorífico, en una búsqueda narrativa y estética que pone el foco en lo sensorial y en la construcción de lo fantástico.

El cine breve

Antes de avanzar sobre el abordaje de los films, quisiera detenerme a repasar algunas cuestiones inherentes al metraje del corpus elegido. Si bien durante los primeros

313–319. Disponible en: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/867> [Acceso 21.12.2023]

tiempos, el cine era breve, esto se debía a las posibilidades físicas del dispositivo, es decir, a la cantidad de celuloide que cabía en una bobina y no a una cuestión de duración tal como lo entendemos en la actualidad.

En Argentina, el cortometraje es un formato privilegiado para las narraciones de terror. Por un lado, gran cantidad de films de corta duración surgen en el ámbito académico y luego encuentran diversas pantallas en el circuito de festivales específicos y vía internet. Por otro lado, la búsqueda de un efecto terrorífico se ve favorecida por la brevedad del relato. Al respecto, uno de los directores que tomaré en este trabajo, Paulo Pécora, sostiene que “[el] cortometraje es sólo la denominación institucional que se le dio desde entonces a una obra cinematográfica corta, pero su especificidad no está en su característica física más obvia, sino más bien en su carácter de refugio y espacio de resistencia”.⁶ Me interesa destacar esta idea de resistencia implícita en el formato para revisar cómo funcionaría en los dos ejemplos elegidos. En ambos existe una recuperación del cine silente, desde distintos elementos, quizás en búsqueda de aquel primer gran susto que quedó asentado como mito fundacional con *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (*La llegada del tren a la estación de La Ciotat*, Louis y Auguste Lumière, 1896) en donde los espectadores habrían salido de la sala por miedo a que los arrollara el tren.

Volviendo a Pécora, este señala que, en un primer momento de supremacía del largometraje en una clara predilección por el cine narrativo, el cortometraje quedó relegado a los márgenes, sobreviviendo por fuera de los límites del sistema.

En ese ámbito democrático, diverso y ajeno a las influencias de la institución y el sistema es donde encuentran su propio espacio todo tipo de ensayos, manifestaciones y experiencias cinematográficas. Es el lugar donde el cortometraje —entendido no como un género, tal

⁶ PÉCORA, Paulo. “Algunas reflexiones sobre el cortometraje”. En: Eduardo Russo (comp.), *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008, p. 380.

como lo quiere la industria, sino como una película con estéticas y valores propios — se desarrolló y sigue haciéndolo en múltiples direcciones.⁷

El autor destaca que el espacio del cortometraje se circunscribe a los suburbios del cine industrial, pero que, lejos de ser una limitación, esta característica lo dota de una libertad idónea para la experimentación: “Desde la periferia, el cortometraje rescata el espíritu cinematográfico primigenio e, intenta abrirse camino fuera de la norma, en el ámbito de la creación libre y personal”.⁸

Por su parte, Javier Cossalter, señala algunos ítems recurrentes en el guion de cortometraje. Estos son: un conflicto exhibido tempranamente, la presentación de los personajes a través de la acción, menos subtramas, pocos personajes, relaciones rápidas y concisas y diálogos cortos.⁹ Revisando el corpus elegido podemos ver que, en *Las sombras* el conflicto se expone inicialmente por medio de intertítulos, el sistema de personajes lo componen cuatro mujeres (tres brujas y una vidente) y la trama es una (la búsqueda de ayuda por parte de las brujas con posterior traición) que se desarrolla de manera rápida y breve. En el caso de *Capilla del diablo* el conflicto se explica con la placa negra inicial, el único personaje destacado es el del escultor (Lorenzo Tomasella), el resto es una masa indiscriminada, a diferencia del corto de Pécora, en este la trama no sigue un orden causal ni cronológico de los acontecimientos, sino que las imágenes se repiten, fluctúan, vuelven transformadas, rompiendo el tiempo lineal de la acción. En lo que sigue repasaré ambos films prestando especial atención al uso que se realiza de los diferentes elementos provenientes del cine de los pioneros.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 381.

⁹ COSSALTER, Javier. “En busca de la(s) especificidad(es) del cortometraje. El corto de ficción en la Argentina de los años sesenta”, *Revista Lindes*, n. 5, 2012, p. 3. Disponible en: <https://revistalindes.com.ar/contenido/numero5/nro5_art_cossalter.pdf>[Acceso 21.12.2023].

Una pesadilla interminable

Oriundo de Buenos Aires, Paulo Pécora es periodista, cineasta, fotógrafo y dibujante aficionado. En su obra se logran vislumbrar cada una de estas aristas, ya que el tratamiento artesanal de la imagen cumple un rol central. Estudió la carrera de periodismo en la Universidad del Salvador y dirección en la Universidad del Cine de Buenos Aires. Escribió, dirigió y produjo los largometrajes de ficción *El sueño del perro* (2008), *Marea baja* (2013), *Lo que tenemos* (2017); el documental *Amasekenalo* (2016); el medimetraje de terror *Las amigas* (2013) y más de una treintena de cortometrajes, entre los que se encuentra *Las sombras* (2020), realizado con el apoyo de una Beca de creación del Fondo Nacional de las Artes en 2018.

El cortometraje de dieciocho minutos, *Las sombras*, presenta al personaje de Susana Varela, una vidente ermitaña que vive escondida en medio de una selva y, un buen día, es visitada por tres brujas que le piden asistencia para convocar a un antepasado en un ritual espiritista. La verdadera pesadilla comienza cuando esta invocación transforma la vida de esa vidente en un *loop* eterno, un círculo ominoso del que resultará imposible escapar.

Las sombras es un ejemplo de cuando lo material se vuelve motor de lo artístico. Utilizando una cámara Bolex 16mm a cuerda, cuya temporalidad viene marcada por el mismo dispositivo, ya que no permite filmar más de treinta segundos de celuloide, Pécora pensó y ejecutó cada acción en función del tiempo permitido por la cámara. Observamos acá un punto de contacto con el cine de los precursores, ya que, por ejemplo, la cámara-proyector utilizada por los hermanos Lumière (el Cinématographe Lumière) podía grabar imágenes en movimiento a razón de dieciséis por segundo, el equivalente a dos giros de manivela, sobre una película de celuloide perforada a ambos lados y de diecisiete metros de largo.

Consecuentemente, el cortometraje carece de planos secuencia, así como también de largos desarrollos de cada acción. El tiempo se establece, desde las imágenes iniciales, como el vector en donde confluye lo fantástico. Los movimientos repetidos de las actrices, las llegadas y salidas de los personajes a través del río, las secuencias de acción que ejecutan cada una de las brujas en orden, dan la sensación de haber ingresado en un cronotopo fantástico en donde lo circular del tiempo tiene carga demoníaca.

En una entrevista ofrecida en el marco del XXXV *Festival Internacional de Cine de Mar del Plata*¹⁰, el cineasta cuenta que eligió filmar en 16mm por las posibilidades fotoquímicas, fotomecánicas y ópticas que ofrece el fílmico tanto en el momento de la toma como en el revelado de la película. Existe un fuerte interés en Pécora sobre la posibilidad tangible de la intervención del material “con las manos”, ya sea desde el momento de la filmación como en su posterior tratamiento en post producción. Esta posibilidad de modificar lo captado de manera artesanal, le ofrece al director una amplia gama de acciones sobre el negativo que lo ayudan a conseguir una textura de imagen vinculada a la ensoñación, a lo onírico. De este modo, el artista se vale de las limitaciones del dispositivo para resaltar la potencia implícita en esas mismas limitaciones.

En su libro *Super 8 argentino contemporáneo*, Pécora expresa esto último de la siguiente manera:

En varios casos, incluso, sus límites suelen convertirse en posibilidades. Las dificultades y escaseces técnicas o materiales propias de una tecnología que tiende a desaparecer no son necesariamente un obstáculo: muchos la interpretan como un impulso, un desafío o una forma de aprender algo nuevo. (...) En su poder de adaptación y en la intención de convertir sus limitaciones en una chance creativa más, un instrumento narrativo-formal potente y novedoso.¹¹

¹⁰ Se puede acceder a la entrevista completa en <https://www.youtube.com/watch?v=jzBmIBcTeNI>

¹¹ PÉCORA, Paulo. *Super 8 argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2023, p. 20.

El interés del cineasta por este tipo de formatos se presenta desde la década del noventa en adelante. Desde aquel entonces desarrolla su obra en fílmico con formatos de paso reducido, principalmente en 35mm, 16mm y Super 8mm, no solo por la potencia que aprecia en el material sino por la posibilidad de constante aprendizaje que encuentra en el mismo. Pécora toma el proceso de construcción de un film como un desarrollo íntegro de creatividad y evolución. La elección de la cámara Bolex, además de la limitación temporal que impone, posibilitó crear un ambiente fantástico y espectral, de límites desdibujados y brumosos, acorde a la situación mística que expone la trama. Al mismo tiempo, el objetivo del director fue emular la textura de imagen del cine de los primeros tiempos, objetivo que busca también con la incorporación de intertítulos informativos, decorados de modo tal que remiten a ese cine primigenio. (Fig. 1)

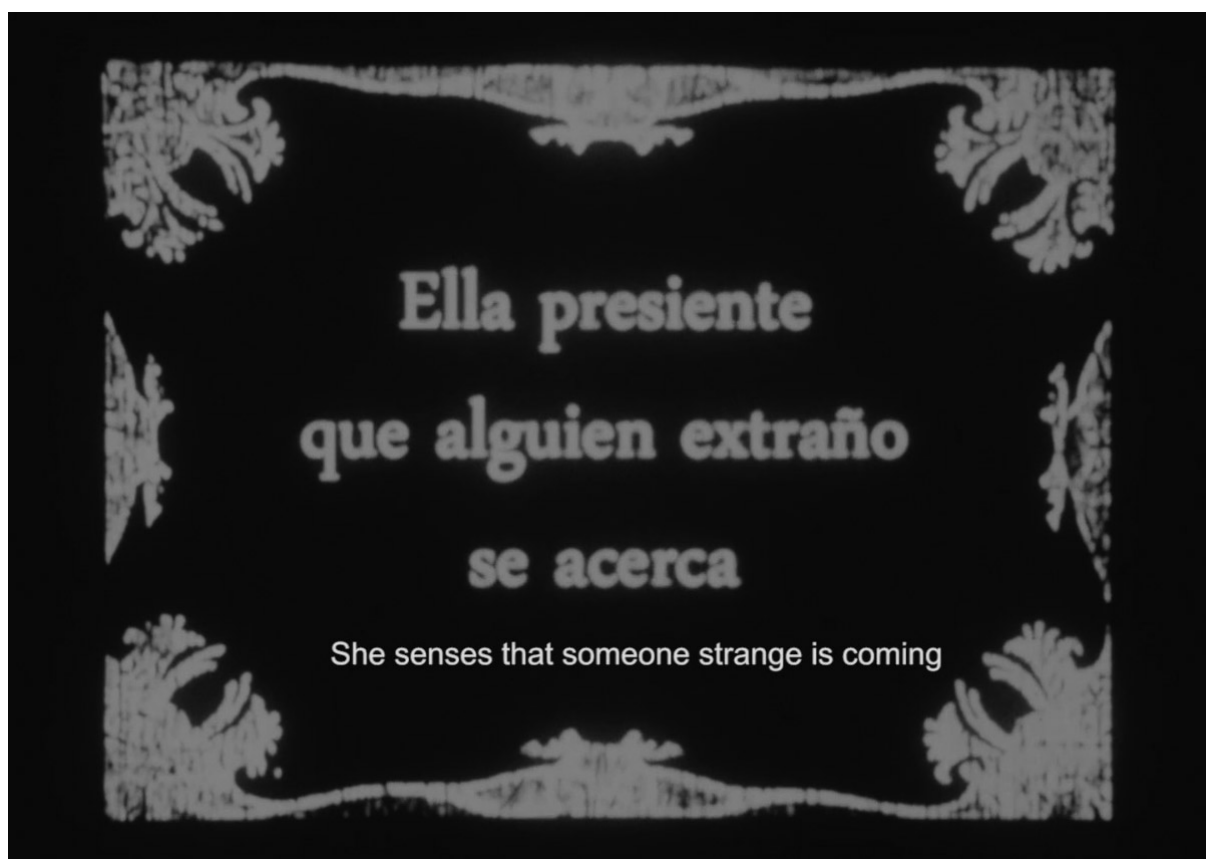


Fig. 1: Fotograma de *Las sombras* (Paulo Pécora, 2020). Intertítulo

Al igual que, como veremos, en *Capilla del diablo*, las voces de los personajes son eliminadas, siendo reemplazadas por sonidos de la naturaleza (en el caso de *Las sombras*) o una música ambiental tétrica (en el caso del cortometraje de de Bórtoli). Esta omisión de la voz funciona como facilitador del efecto terrorífico al mismo tiempo que remite a las sonorizaciones en vivo en las primeras proyecciones de films de principios del veinte. Si bien en un comienzo el objetivo de esas musicalizaciones no era otro que el de cubrir el ruido que hacían las bobinas al girar, luego se fueron convirtiendo en un elemento fundamental para la colaboración en la creación de climas. En *Las sombras*, los ruidos del motor de la lancha, los pájaros y el crujir de las hojas, construyen una atmósfera de naturaleza inhóspita y acecho.

También existe otra alusión al pre-cine y a los juguetes ópticos con la incorporación de un objeto estroboscópico (zootropo) como elemento de videncia del personaje central. La mujer observa las imágenes en movimiento y, a partir de ellas, imagina el futuro. La repetición del movimiento de las figuras dentro del aparato remite a los movimientos internos al plano que se sucederán con la llegada de las brujas: la lancha que atraviesa el río con ellas paradas, la manzana que vuela de mano en mano, el ritual que elaboran con un hilo marcando ángulos en la tierra. Todos los movimientos entran en una lógica de la repetición y de la sucesión de acciones, cuyo efecto narcotizante da la sensación de estar observando un tiempo fuera del tiempo.

El trabajo sobre el negativo se puede apreciar en distintos momentos del film, en una búsqueda poética de transformar cada vez más ese espacio en onírico y espectral. Así habrá sobreimpresiones, que vincularán a las figuras femeninas con el entorno salvaje, oscurecimientos e iluminaciones drásticas sobre la película. También el director hará uso de las solarizaciones, invirtiendo los claroscuros del fotograma dando una textura irreal y fantástica. (Fig. 2, 3 y 4)

Elizabeth Escobar Muñoz revisa las posibilidades de intervención del material fílmico en lo que denomina una especie de “cine hecho a mano”, en donde el material es tratado de manera artesanal como un gesto creativo:

[...] pintando, rascando, rayando, etc. También puede utilizar procedimientos químicos (lejía, vinagre, agua de mar, etc.) o simplemente reconfigurando la superficie de la imagen original con propuestas estructurales (re-filmaciones, re-encuadres, repeticiones, ralentis, aceleraciones, etc).¹²

La autora asegura que el impacto de la imagen modificada depende del nuevo aspecto visual, a lo que le agregaría el plus de sentido que actúa en pos de la creación de una atmósfera particular.



Fig. 2: Fotograma de *Las sombras* (Paulo Pécora, 2020). Oscurecimientos

¹² ESCOBAR MUÑOZ, Elizabeth. “El found footage y el reciclaje de la imagen”, Tesis de grado. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2010, p. 14.



Fig. 3: Fotograma de *Las sombras* (Paulo Pécora, 2020). Iluminaciones



Fig. 4: Fotograma de *Las sombras* (Paulo Pécora, 2020). Solarizaciones

Por su parte, Andrea Cuarterolo retoma la periodización realizada por Frank Kessler para pensar el cine de los primeros tiempos. En esta, el autor establece un primer período determinado por “la emergencia del cine como ‘dispositivo espectacular’, en el que la reproducción del movimiento y el paradigma de la captación/restitución propios de este medio constituyen la atracción principal del espectáculo fílmico”¹³ y un segundo momento, en el que existe un “predominio del cine como ‘dispositivo de lo espectacular’, en el que las atracciones materializadas en forma de trucajes, movimientos de cámara, montaje o puesta en escena, entre otros elementos, se convierten en el plato principal del espectáculo cinematográfico”.¹⁴ Nos interesa pensar estos cortometrajes en diálogo con las estrategias utilizadas en ese segundo período, en donde las atracciones destacaban la potencialidad espectacular del medio a partir de una serie de procedimientos de manipulación de la imagen. En el caso del film de Pécora vimos algunos de ellos, como los viñetados, el revelado inverso del negativo para invertir las luces, los ralentíes, las desapariciones, las sobreimpresiones, mientras que, cuando nos detengamos en el corto de de Bórtoli, veremos que se alude a otro tipo de trucajes, como el borramiento de la imagen, el agujereado del celuloide y la alusión a la cámara estereoscópica en búsqueda de la tridimensionalidad de la imagen.

El tipo de cámara utilizada para este cortometraje posibilitó la manipulación del obturador y, por consiguiente, de la cantidad y calidad de luz que impactara en el fotograma. De este modo, la exploración formal de la imagen le posibilita ahondar en la idea de la alucinación y la irrealidad que atraviesan los personajes y que caracteriza al texto origen en el que se basa el film. El cuento de Lord Dunsany, “Donde suben y bajan las mareas” (1910) es un relato gótico con una fuerte impronta de ensoñación y de continuo temporal, simulando una pesadilla interminable.

¹³ CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF, 2013, p. 49

¹⁴ *Ibid.*, p. 50

Una y otra vez hallaron mis huesos sepultura a través de los años, pero siempre al fin del funeral acechaba uno de aquellos hombres terribles, quienes, no bien caía la noche, venían, me sacaban y me volvían nuevamente al hoyo del fango. Por fin, un día murió el último de aquellos hombres que hicieron un tiempo la terrible ceremonia conmigo. Oí pasar un alma por el río al ponerse el sol. Y esperé de nuevo.¹⁵

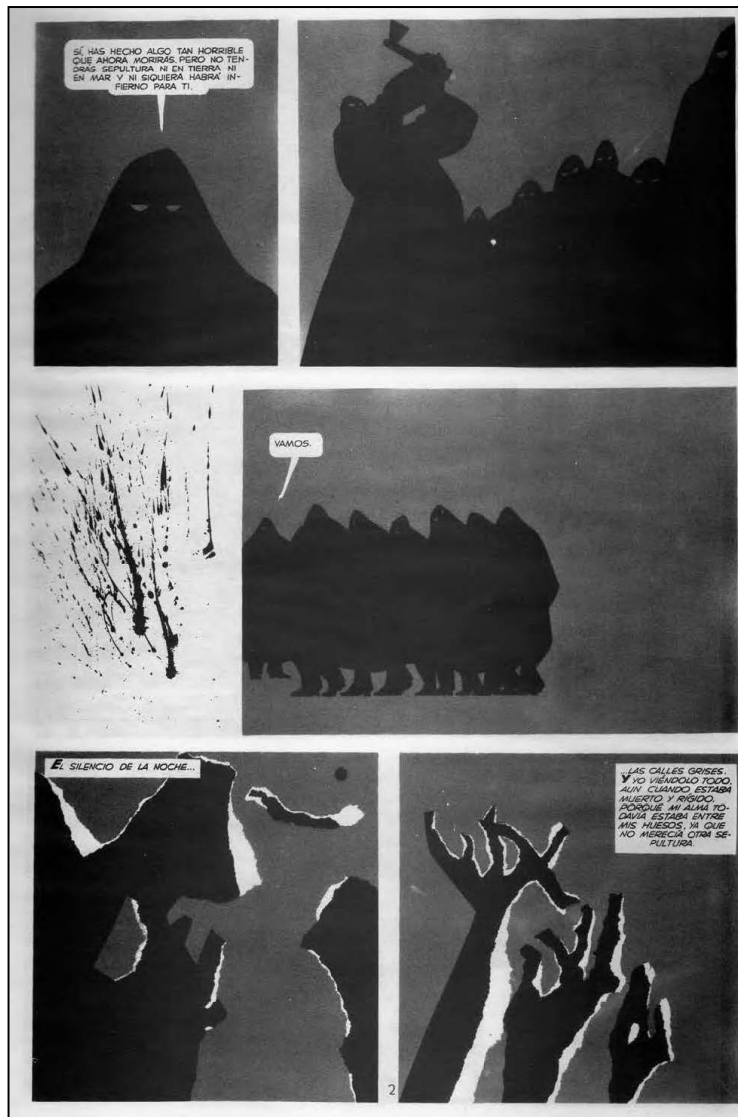


Fig. 5: “Donde suben y bajan las mareas”, *Breccia Negro* (1978)

Pécora toma, no sólo el cuento original de Dunsany, sino también la adaptación en novela gráfica realizada por el artista argentino Alberto Breccia y recuperada en su antología *Breccia Negro* (1978) en donde el uso de los claroscuros funciona como motor del elemento terrorífico en la narración. (Fig. 5) En ambas películas se aprecia una estética gótica en donde las penumbras, los ambientes oníricos y los seres espectrales ocupan el centro de la narración. Y, principalmente

en el caso de *Las sombras*, podemos ver que la inspiración de la obra de Breccia se vincula con ciertos elementos del cine expresionista alemán en cuanto al tratamiento de las formas y a la conformación de la atmósfera alucinada.

¹⁵ Se puede acceder al texto completo en <https://elespejogotico.blogspot.com/2009/03/donde-suben-y-bajan-las-mareas-lord.html>

Del cielo a la Salamanca

El otro ejemplo que elijo destacar es el cortometraje de ocho minutos, *Capilla del diablo*, de Nicolás de Bórtoli, por tratarse, al igual que el caso anterior, de un film de terror experimental en donde se apela al cine silente con una serie de intervenciones creativas sobre el fotograma, un uso particular del metraje encontrado, una alusión al cine de atracciones, una elección de técnica de montaje vinculado a las vanguardias de principios de siglo, una búsqueda de la tridimensionalidad de la imagen fija acorde a la imagen estereoscópica y una incorporación sonora que da por resultado una atmósfera enrarecida y alucinatoria.

A diferencia del caso de *Las sombras* que tomaba como fuente de inspiración un relato gótico y su posterior transposición en novela gráfica, *Capilla del diablo* recupera un fragmento de realidad que tiene al tatarabuelo del director, Lorenzo Tomasella, como protagonista. En marzo de 1899, el patriarca emprende un viaje en barco, junto a su familia, desde el puerto de Génova hacia lo que sería su nuevo hogar, Argentina. En medio del mar los ataca una tempestad de la cual Tomasella no creyó salir vivo, por lo que se encomienda a la Virgen María, en su advocación de Virgen del Buen Consejo, para que los ayude a llegar con vida a destino y, a cambio, se comprometió a construir una capilla en su nombre. Llegados a Colonia Carolina, partido de Goya (Corrientes), se le otorgaron unas hectáreas para que, junto con su familia, viviera y trabajara la tierra. Allí, en 1903, y con la bendición del obispo de aquel entonces, comenzó la construcción de la Capilla a Nuestra Señora del Buen Consejo en cumplimiento de su promesa. El día en que las obras comenzaron sucedió un episodio que fue considerado como un milagro más de la Virgen. La nieta de Tomasella, Luisa de un año, queda aplastada por la rueda de una carreta y, sin embargo, resulta ilesa. Este hecho no hace más que confirmar la fe de la familia para con la Virgen y el patriarca pinta un cuadro reproduciendo el accidente, cuadro que en la actualidad permanece en el interior de la capilla.

Ahora bien, al finalizar las obras de la construcción de la iglesia, era necesario contar con la bendición del párroco local para que el edificio funcionara como lugar sagrado. El sacerdote de aquel entonces se negó en reiteradas ocasiones a bendecir la capilla, con excusas vanas, situación que indignó a Tomasella, quien consideró el rechazo como una muestra de la maldad en el mundo. Maldad que, encerrado durante tres años en la capilla, se encargaría de representar gráficamente por medio de esculturas y pinturas inspiradas en la *Divina Comedia* del Dante. Al abrir las puertas al público, en 1912, los habitantes de Colonia Carolina se encontraron con una invocación del infierno más que con un espacio de veneración de la Virgen, por lo que a partir de ese momento se la dio a conocer como la Capilla del diablo.¹⁶ Años más tarde, su tataranieto, Nicolás de Bórtoli, recupera la anécdota familiar y construye una película en donde, partir de la utilización de material de archivo, lo documental y la ficción dialogan para recrear una atmósfera terrorífica y alucinatoria, en donde el trauma regresa una y otra vez y en donde la presencia de lo sagrado y lo profano conviven. Nicolás de Bórtoli nació en Goya y, actualmente, vive en Buenos Aires, donde estudió la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires. *Capilla del diablo* resultó ganador de CIBA Cilect Prize 2020 experimental y fue seleccionado en el Salón Nacional de Artes Visuales en 2021.

Al igual que en *Las sombras*, el intertítulo irrumpe con información esencial para la comprensión de la historia pero, a diferencia de la primera, se trata de una placa sin un diseño característico que remita a un tiempo pasado. Por el contrario, se trata de una pantalla negra con letras blancas que indican lo siguiente:

Mayo de 1903 – Tras emigrar de Italia junto a su familia, Lorenzo Tomasella comienza a construir la Capilla de La Virgen del Buen Consejo en Corrientes (Argentina), como promesa por haber llegado a salvo a su destino.

¹⁶ La historia de la construcción de la Capilla del diablo puede ser revisada en el siguiente link: <<https://corrientes.italiani.it/capilla-del-diablo-la-iglesia-inspirada-en-la-divina-comedia/>>.

Abril de 1909 – Un mes después de haberla finalizado, Lorenzo sufre una profunda depresión y se encierra tres años en su capilla con una gran cantidad de madera, prohibiendo el acceso a todos, incluida su familia.

1912 – Lorenzo abre las puertas de la capilla y convoca a sus hijos para mostrar lo que hizo: “Ahora van a ver lo que es el bien y el mal”.

El fotograma inmediatamente posterior destaca, en el mismo estilo, una cita de la *Divina Comedia*: “LASCIA TE OGNI SPERANZA, VOI CH’ENTRATE”.

Algunas consideraciones de este comienzo del film. Por un lado, el diseño utilizado para las placas negras, con fuente blanca y sin decorar, dan cuenta de que el director busca remitir a un elemento característico del cine de los primeros tiempos, pero no emularlo, ya que se trata de una placa moderna que no enmascara su actualidad. No existe un intento de imitar las viejas placas de intertítulos, ni desde el diseño de viñetado ni desde la textura de la imagen. El texto que abre la película ofrece toda la información importante para que el espectador construya una narrativa coherente y no necesite intertítulos durante el desarrollo de las escenas. Esto es importante porque, al igual que el otro film, la voz no ocupará lugar en la narración y será reemplazada por una música diseñada *ad hoc* por el propio cineasta y algunos sonidos ambientales que refuerzan el clima de creciente ominosidad. En este sentido, el pasado aparecerá como objeto del que se habla, pero no desde donde se habla. Mientras que el cortometraje de Pécora buscaba reproducir una idea de narración añeja, emulando el cine silente, el film de de Bórtoli declara su posición de enunciación desde un presente alejado de la acción. Luego, destacar la frase de ingreso al infierno en una placa especial y en mayúsculas, establece en donde estará puesto el acento del relato. Recordando la frase de su antepasado, el interés se depositará en la presencia del mal, no del bien. Asimismo, el uso de mayúsculas en la cita dantesca resulta agresivo, profundizando aún más la función imperativa de la frase. El director, de esta manera, nos advierte que estamos por ingresar al infierno.



Fig. 6: Fotograma de *Capilla del diablo* (Nicolás de Bórtoli, 2020). El mal en la mirada

Lo que el espectador verá de allí en más es una sucesión de imágenes que remite al derrotero de la familia Tomasella en su travesía hasta tierras argentinas. Las figuras nos muestran a un grupo de inmigrantes que llegó a estas tierras a principios de siglo XX, finales del XIX, hombres de mediana edad, con boinas y vestimentas de clase trabajadora, con la mirada cansada, temerosa y abatida por el desarraigo. (Fig. 6) En sus caras no se aprecia la esperanza ni la intuición de estar en camino a una vida mejor, por el contrario, hay un halo de desesperanza que los atraviesa. Los cuerpos cansados adquieren posturas incómodas, parecen estar a punto de desfallecer, pero algunos minutos luego, vuelven a aparecer, esos mismos rostros en esos mismos gestos fatigados. Son cuerpos que se mantienen en pie de milagro, quizás ese milagro al que Tomasella se encomendó y por el cual construyó la capilla.

En la sinopsis del film se puede leer “Imágenes intervenidas y un campo sonoro expandido construyen un relato de enigmática procedencia. ¿Archivo personal? ¿Material encontrado?”. Estas preguntas vuelven al espectador cuando, buscando respuestas en los créditos finales, sólo encuentra un vacío de información. Las imágenes de archivo no declaran su origen, sólo las que corresponden al interior de la capilla (tomas realizadas por de Bórtoli y especificado en los créditos). El resto, los rostros que interpelan al espectador, esos cuerpos que atraviesan el trauma una y otra vez, son anónimos. Este silencio en la declaración de la fuente invita al público a pensar(se) en esos rostros, a ubicar a sus propios antepasados en ese mar de miradas que un día llegó a nuestro país para transformarlo en su hogar. Asimismo, las imágenes de archivo utilizadas remiten a un tiempo pasado que vuelve a hacerse presente a partir de la revisión de la historia, pero, a su vez, se torna presente extrañado, alucinado, con la reiteración de planos, el reencuadre en determinadas secuencias (como en aquella que muestra unas manos entrelazadas en procesión, con planos cada vez más cercanos, en un paulatino reencuadre) y la inclusión de focos de luz.



Fig. 7: Fotograma de *Capilla del diablo* (Nicolás de Bórtoli, 2020). Brillo siniestro

Existe un recurso plástico reiterado en el film, es la irrupción de la luz en la imagen blanco y negro. Haces de luz que dañan el fotograma, lo agujerean y le agregan un plus de fantasmagoría a una escena recurrente en relatos de inmigración. De este modo, la intervención icónica (que estuvo a cargo de Nina Lamarque) transforma la atmósfera dramática y nostálgica, convirtiéndola en fantástica y terrorífica. ¿Qué une a esa masa a punto de arribar? ¿Qué es ese brillo en sus ojos? (Fig. 7) Este recurso nos remite a *Les diableries*, una serie de estereovistas o fotografías estereoscópicas publicadas originalmente en París durante la década del 1860. En ellas, unas escenas de arcilla esculpida representaban situaciones cotidianas de la “vida en el infierno”, no sin cierta cuota de humor. Luego, con una cámara estereoscópica, se tomaban las fotografías logrando una sensación de tridimensionalidad (Fig. 8).



Fig. 8: *Les diableries*, n°33. Corona de rosas a una mujer virtuosa

La serie utiliza la sátira para hablar de la corrupción y la decadencia de la vida burguesa en París durante el Segundo Imperio. En el caso de *Capilla del diablo*, la manipulación de la imagen transforma la escena y le da cierto tinte tenebroso, convirtiendo al grupo de inmigrantes en un conjunto de no muertos o posesos con un objetivo en común. También en relación con las imágenes estereoscópicas, existen una serie de escenas dentro del cortometraje, que buscan evidentemente la sensación de tridimensionalidad invadida, ingresando a la imagen como si se ingresara a una maqueta. Estas escenas se centran en la capilla, la primera de ellas es la imagen de la capilla desde afuera, un plano semicircular la rodea, revelando las dimensiones de ese espacio desde un ángulo levemente elevado para, posteriormente ingresar al recinto sagrado, como si una luz agresiva rompiera el fotograma hasta llegar al altar, como si la maldad irrumpiera en la casa de Dios.

Esta búsqueda de la tridimensionalidad del plano se asocia a las imágenes estereoscópicas ya anticipadas con la mención de *Les diableries*.

El estereoscopio, formalmente presentado al público ante la Sociedad Real de Gran Bretaña en 1838, consistía en un dispositivo óptico provisto de dos espejos centrados a cuarenta y cinco grados, que reflejaba una imagen a la izquierda y a la derecha de cada ojo produciendo un efecto de tridimensionalidad.¹⁷

Pensando en esa luz que se apresura al interior de la iglesia podemos remitir a lo que Cuarterolo menciona como “efecto tren” que es el que emerge en la búsqueda de la sensación de tridimensionalidad en el cine silente y destaca que “la presencia de objetos en movimiento dirigiéndose velozmente hacia la cámara fue un elemento clave del ‘cine de atracciones’ que buscaba despertar en el espectador sensaciones de asombro y de shock”.¹⁸ Tomando en cuenta el género en el que se enmarcan los dos films revisados, podríamos agregar el miedo a esas sensaciones mencionadas por la autora.

¹⁷ CUARTEROLO, *op. cit.*, p. 57.

¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

Las imágenes de archivo se dividen en pocos grupos: unas manos entrelazadas en primer plano, acompañadas de un caminar lento pero firme, quizás aludiendo a una procesión de fieles; escenas de la inmigración que incluyen a un gentío saludando alegre, otro grupo de personas arriba de un transatlántico, con actitud menos alegre y más expectante, intrigada, los cuerpos cansados, desmayados, asistidos, hacinados en una cubierta que casi no tiene espacio para un pasajero más; el agua, un barco luchando contra las olas, internado en aguas profundas; unos árboles recortados en el horizonte y luego, un hombre que los corta y los convierte en materia prima para las futuras esculturas, y ese mismo hombre levantando una pared ladrillo a ladrillo y otro, o quizás el mismo, tallando imágenes santas. (Fig. 9) Todos esos fragmentos se ven acompañados de una música entre sagrada y siniestra, una voz que corea sonidos inentendibles y unas notas tenues, pero constantes, que generan una atmósfera de ensoñación. Las manos entrelazadas irrumpen una y otra vez, en un caminar incansable que recuerda el compromiso de Tomasella para con la Virgen.



Fig. 9: Fotograma de *Capilla del diablo* (Nicolás de Bórtoli, 2020). Construyendo el templo

Resulta inevitable interpretar esos puntos de luz que se interponen en la imagen. No son elementos inocentes, crean sentido e invitan a una lectura profunda del film. El hombre que construye una pared de ladrillos porta un aura, una corona de luz que propone ser leída como símbolo de lo sagrado, como síntoma de una santidad en ejercicio. Ese hombre que, tras atravesar una tormenta en su tránsito al exilio, llega a destino y ofrece su cuerpo y tiempo a venerar lo sagrado. Entonces, si la configuración del personaje santificado está guiada por la manipulación lumínica del fotograma, es válido pensar que también existe una intención semántica en la intervención sobre los otros personajes. ¿Qué significan esos ojos iluminados? A pesar de generarse un instantáneo efecto alucinatorio y fantasmagórico en sus miradas, cabe considerar que esos ojos devenidos luz pueden canalizar la esperanza y el anhelo de un futuro promisorio.

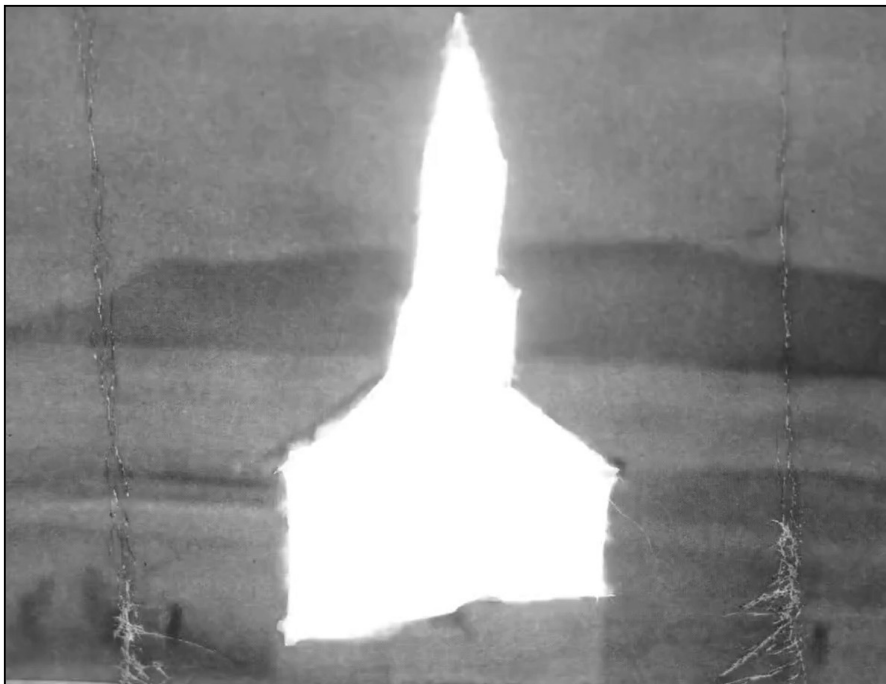


Fig. 10: Fotograma de *Capilla del diablo* (Nicolás de Bórtoli, 2020). Cambio en la luz

Asimismo, los puntos de luz se reflejan en el mar y en el barco luchando contra la tormenta a la vez que acompañan los movimientos de las herramientas en la construcción de la

capilla y, luego, dan paso a lo sagrado ingresando a ese espacio. Ahora bien, a partir de la imagen de la capilla terminada algo cambia, ya la luz no se presenta como haces o puntos lumínicos solamente, sino que una grieta, una fractura de luz comienza a invadir el plano. De este modo, la silueta recortada bruscamente de la iglesia, de los

cuerpos, de las piezas ornamentales al interior de la capilla, muestran figuras agresivas, llenas de vacío. (Fig. 10)

Esta manipulación de la imagen refiere a un recurso utilizado en el cine silente, en donde, a partir de la aplicación de algún abrasivo o del raspado del celuloide, se elimina parte del fotograma generando un espacio negativo dentro de la imagen. Escobar Muñoz tomó este procedimiento empleado sobre películas *found footage* para revisar cuáles son las nuevas significancias aportadas por el espacio en vacío. La autora se detiene en la obra *Removed* (Naomi Uman, 1999), en donde existe una apropiación de films pornográficos de los años setenta, removiéndoseles, a partir del raspamiento del fotograma, la imagen femenina, dejando al personaje masculino en un irrisorio acto de fornicación en soledad. De este modo, Uman propone una mirada feminista sobre un género dominado por el machismo. En el caso de *Capilla del diablo*, el recurso se presenta de manera resaltada, quitándole la impronta sagrada a los espacios (iglesia), a los cuerpos y a los objetos religiosos.

Desde que la luz ingresa de manera más determinante y agresiva al plano, el dinamismo entre escenas también cambia, se torna más veloz, errático y vertiginoso. Se puede vincular esta técnica de montaje a la utilizada por las vanguardias soviéticas de principios de siglo. En diálogo con la música la sensación es que algo se aproxima, amenazante, destructivo. Las imágenes que una y otra vez se repetían, entregándonos secuencias reconocibles y hasta tranquilizadoras, ahora se rompen, metamorfoseadas en recortes bruscos e inentendibles, algo pasó, algo cambió. Aquello que se inició motivado por el milagro y por la devoción, se modificó para dar paso a lo profano, al terror y a lo demoníaco.

Consideraciones finales

En este trabajo se abordaron dos ejemplos de terror experimental argentino contemporáneo que recurren a procedimientos del cine silente en su búsqueda del

efecto terrorífico. Por un lado, *Las sombras* de Paulo Pécora partió de una idea original proveniente de la literatura y de las artes gráficas, para crear un universo onírico y alucinatorio, en donde la magia negra se percibe en una atmósfera enrarecida, brumosa y tenebrosa, con claroscuros reforzados, cambios en las velocidades y metamorfosis de las texturas de las imágenes. Mientras que, en *Capilla del diablo*, Nicolás de Bórtoli dinamiza un fragmento de su historia familiar poniendo en juego lo sagrado y lo profano a partir del uso de la repetición, de la inclusión de la luz invasora y del oscurecimiento de lo sonoro en diálogo con la imagen. Ambos casos buscan crear una narrativa inteligible y en ambos la acción va de menos a más en términos de la intensidad del relato. No obstante, aunque el devenir textual resulta apoyado por la intervención de intertítulos informativos, hay un fuerte trabajo formal de la imagen en ambos cortometrajes, aportándole un plus de sentido a cada fotograma.

En ambos se destaca la experimentación con la materialidad y la creación de una atmósfera fantástica a partir de ese agregado plástico en la imagen. Observamos como en el caso de *Las sombras*, la utilización de una cámara Bolex le permitió al director recrear algo de las limitaciones/potencialidades del dispositivo emulando los procedimientos del cine de los primeros tiempos. En su caso, se realiza un despliegue analógico de diversos métodos de manipulación creativa tanto en el momento de la toma, jugando con el obturador de la cámara y con la iluminación en el espacio, como al momento de revelar el negativo y aplicarle distintas técnicas como la solarización, las profundizaciones de claroscuros y los viñetados. Este último, un recurso muy utilizado en el cine pionero en función de destacar objetos o rostros, lo que luego devendría en primer plano.¹⁹ A su vez, el director hizo uso de diversas técnicas de exposición múltiple y sobreexposición, reforzando la sensación alucinatoria y onírica del film.

¹⁹ CUARTEROLO, *op. cit.*, p. 66.

Pécora sostiene que no existe una dicotomía real entre analógico y digital en cuanto a la experimentación audiovisual refiere y que no debe plantearse que “una cosa es buena y otra es mala, sino que todas las herramientas son válidas e incluso hay hibridaciones y mixturas”.²⁰ En este sentido, el trabajo de de Bórtoli se vale de herramientas digitales, pero coincide con Pécora en el antecedente de referencia: el cine silente. En *Capilla del diablo*, a diferencia de *Las sombras*, no hay un sistema de personajes preestablecido y la construcción de la ficción se da a partir de la reversión del metraje encontrado. De esta manera, un fragmento del pasado es reconstruido a partir de la reutilización de imágenes de archivo que no declaran su procedencia. En este film el agujereado del fotograma y la introducción del espacio vacío otorgan una pluralidad de sentidos a las imágenes.

El cortometraje se evidencia como el formato ideal para este tipo de experimentaciones sobre el fotograma y, en este artículo, se vio cómo en dos ejemplos distintos, las potencias de la exploración plástica son inagotables.

Bibliografía

AGENCIA TELAM. “Al rescate de lo artesanal, Paulo Pécora presentó ‘El pensamiento analógico’, 2023. Disponible en: <<https://www.telam.com.ar/notas/202311/645965-rescate-artesanal-paulo-pecora-pensamiento-analogico-festival.html>> [Acceso 21.12.2023]

ARÉVALOS, Valeria. “Todo está escondido en la memoria”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 25, abril de 2022, pp. 313–319. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/867>> [Acceso 21.12.2023]

_____. “La configuración mitológica regional en el cine de terror fantástico argentino”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 20, octubre de 2019, pp. 350-370. Disponible en:

²⁰ Se puede acceder a la nota completa <<https://www.telam.com.ar/notas/202311/645965-rescate-artesanal-paulo-pecora-pensamiento-analogico-festival.html>>

<<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/118>>

[Acceso 21.12.2023]

COSSALTER, Javier. “En busca de la(s) especificidad(es) del cortometraje. El corto de ficción en la Argentina de los años sesenta”, *Revista Lindes*, n. 5, 2012, pp. 1-14. Disponible en: <https://revistalindes.com.ar/contenido/numero5/nro5_art_cossalter.pdf>

[Acceso 21.12.2023]

CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF, 2013.

ESCOBAR MUÑOZ, Elizabeth. “El found footage y el reciclaje de la imagen”, Tesis de grado. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2010.

PÉCORRA, Paulo. “Algunas reflexiones sobre el cortometraje”. En: Russo Eduardo (comp.), *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

_____. *Super 8 argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2023.

RODRÍGUEZ, Carina. *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado 2000-2010*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2014.

Fecha de recepción: 1 de noviembre de 2023

Fecha de aceptación: 7 de diciembre de 2023

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/8ezre6bd6>

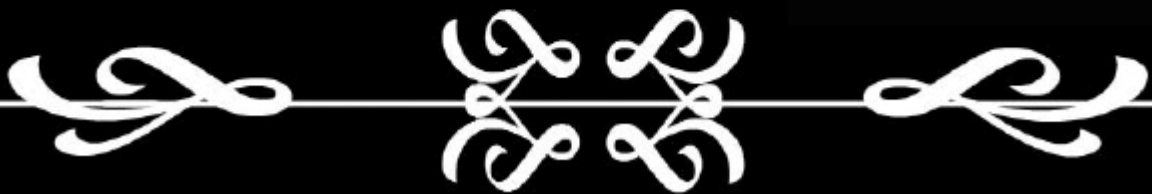
Para citar este artículo:

ARÉVALOS, Valeria. “Terror experimental argentino. Las huellas del cine de los primeros tiempos en dos cortometrajes contemporáneos”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 169-195. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/461>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Valeria Arévalos** es Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes, Licenciada en Artes Combinadas y Profesora en Educación Media y Superior en Artes (UBA). E-mail: arevalosvaleria@gmail.com.



ARTÍCULOS DE
INVESTIGACIÓN



Música y sonidos del cine temprano en Chile

(1907-1932)

Martín Farías *

Resumen: Este artículo presenta los primeros hallazgos de una investigación cuyo propósito es analizar la actividad musical y los sonidos aplicados al cine temprano en Chile. Mediante el estudio de fuentes hemerográficas como diarios, periódicos, revistas misceláneas y especializadas, y con una comprensión interconectada del fenómeno musical-cinematográfico, se busca comprender cómo era ser músico de cine en el Chile de aquellos años. Con este objetivo, nos concentramos en algunos ejemplos significativos de Santiago y el gran Valparaíso para delinear las particularidades de ese trabajo, sus estrategias y preferencias en términos de instrumentación y estilos. Asimismo, se procura comprender cuáles eran los requerimientos por parte de los cines, qué es lo que se buscaba de la música y los músicos, y cómo esto era visto por parte de la crítica y el público.

Palabras clave: cine temprano, música, sonidos, orquestas, efectos sonoros.

Music and Sounds of Early Cinema in Chile 1907-1932

Abstract: This article presents the first findings of a research whose purpose is to analyze the music and sounds applied to early cinema in Chile. Through the study of periodical sources such as newspapers, periodicals, miscellaneous and specialized magazines, and with an interconnected understanding of the musical-cinematic phenomenon, the aim is to understand what it was like to be a film musician in Chile in those years. With this aim, this paper concentrates on some significant examples from Santiago and Valparaíso to outline the particularities of this work, musicians' strategies and preferences in terms of genres, instrumentation, and styles. It also seeks to understand what the requirements of the cinemas were, what they were looking for from the music and the musicians, and how this work was viewed by critics and audiences.

Keywords: early cinema, music, sounds, orchestras, sound effects.

Música e sons do início do cinema no Chile 1907-1932

Resumo: Este artigo apresenta os primeiros resultados de uma pesquisa cujo objetivo é analisar a atividade musical e os sons aplicados ao cinema silencioso no Chile. Por meio do estudo de fontes periódicas, como jornais, periódicos, revistas diversas e especializadas, e com uma compreensão interconectada do fenômeno musical-cinematográfico, o objetivo é entender como era ser um músico de cinema no Chile naqueles anos. Com esse objetivo, concentramo-nos em alguns exemplos significativos de Santiago e Valparaíso, a fim de delinear as particularidades desse trabalho, suas estratégias e preferências em termos de gêneros, instrumentação e estilos. Também procura entender quais eram as exigências dos cinemas, o que eles buscavam da música e dos músicos e como esse trabalho era visto pela crítica e pelo público.

Palavras chave: cinema silencioso, música, sons, orquestras, efeitos sonoros.

Introducción¹

En su aclamada novela *Fatamorgana de amor con banda de música*, el escritor chileno Hernán Rivera Letelier, recientemente galardonado con el Premio Nacional de Literatura (2022), describe a la protagonista Golondrina del Rosario como una pianista de cine con tal dominio de su oficio que “hasta la película de argumento más vulgar e inane lograba calar en lo más profundo del corazón de los espectadores”.² A lo largo del relato se deja ver la importancia que tenían quienes se dedicaban a este oficio, pues la intervención musical jugaba un rol determinante en la recepción del cine exhibido. Sin embargo, más allá de los relatos ficcionales, el ámbito sonoro del cine temprano en Chile es un terreno lleno de incógnitas.

Este estudio busca revertir esta situación para poder amplificar nuestro conocimiento sobre los aspectos sonoros del cine temprano en Chile y, al mismo tiempo, dar luces sobre nuevas posibilidades teóricas y mecanismos de trabajo para desarrollar los estudios en el área. El marco temporal del presente trabajo considera como hito inicial el momento en que la exhibición cinematográfica en Chile abandona la itinerancia que caracterizó a sus primeros años y comienza a establecerse en salas hacia 1907.³ Comprende las décadas de 1910 y 1920, cuando la exhibición cinematográfica vive un momento de auge en el país y concluye con la asimilación de la tecnología de sonido sincrónico, a comienzos de la década del treinta, que marca el declive del periodo silente.

En la primera parte de este artículo se ofrece una discusión sobre los principales referentes teóricos que orientan el estudio para posteriormente detallar los principales hallazgos. Se discuten las formaciones instrumentales, el perfil de

¹ Este trabajo es resultado del proyecto Fondecyt Postdoctorado “Música y sonidos del cine temprano en Chile (1896-1933)” folio 3220025.

² RIVERA LETELIER, Hernán. *Fatamorgana de amor con banda de música*. Santiago: Planeta, 1999, p. 54.

³ ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM, 2015, p. 37.

músicos/as que trabajan en el medio chileno de la época y la presencia de intérpretes mujeres. A continuación, se revisan algunas definiciones sobre lo que sería considerada una buena música de cine por parte de la crítica y la prensa. Luego, la adquisición de nuevos instrumentos y aparatos sonoros para, finalmente, analizar la idea de la música como un atractivo central dentro de la exhibición cinematográfica.

Fundamentos y estado del arte

Una consideración inicial para este trabajo es que, como algunas investigaciones sostienen, resulta problemático utilizar conceptos como “silente” o “mudo” para referir al cine de los primeros tiempos, pues aquellas prácticas cinematográficas estuvieron lejos de ser silenciosas.⁴ Sin embargo, la definición de “silente” continúa dominando tanto en la academia anglosajona como en América Latina. Por esta razón se utilizan acá indistintamente las categorías de cine silente y cine temprano para referir a la actividad cinematográfica previa a la aparición de las tecnologías de sonido óptico que se masificarán en Chile desde comienzos de la década del treinta, sin que esto implique una mirada evolucionista o una indiferencia hacia la diversidad de elementos sonoros del cine de aquellos años, que es justamente el foco del estudio.

A nivel internacional, no es sino hasta los últimos años de la década del noventa que aparece la primera investigación en profundidad en torno a la música del cine silente. El libro *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies*, de Martin Marks, vino a llamar la atención respecto al escaso interés por la música de cine de aquel periodo, que paradójicamente definió muchas prácticas que continúan hasta el presente.⁵ A pesar de su importante contribución, el texto de Marks resulta un tanto problemático por concentrarse en el estudio de composiciones escritas especialmente para determinadas películas como la partitura de Joseph Carl Breil para *The Birth of a*

⁴ CUARTEROLO, Andrea. “Introducción: Investigar sobre cine silente en Latinoamérica”, *Imagofagia*, n. 8, 2013, p. 1; ITURRIAGA *op. cit.*, p. 21.

⁵ MARKS, Martin. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924*. Nueva York: Oxford University Press, 1997.

Nation (*El nacimiento de una nación*, EE.UU, David W. Griffith, 1915) o la de Erik Satie para *Entr'acte* (*Entreacto*, Francia, René Clair, 1924). Si bien son hitos en la composición musical para el cine, esta modalidad fue más bien excepcional a lo largo del periodo en comparación con la práctica habitual de compilar músicas preexistentes y adaptarlas a las necesidades de las cintas.

Algunos años más tarde, en su célebre *Silent Film Sound*, Rick Altman vino a demostrar que las prácticas musicales durante la llamada era silente fueron bastante más complejas de lo que hasta entonces se creía.⁶ Altman sostuvo, por ejemplo, que muchos cines en los Estados Unidos sencillamente no utilizaban música, y otros la usaban solo en forma intermitente, rompiendo así con la creencia de que la música era un elemento de rigor y que cubría toda la exhibición.⁷ Asimismo, afirmó que en los primeros años del siglo veinte ya era común en muchos cines contar no solo con un pianista sino con un trío de piano, violín y percusión.⁸ El rol del percusionista era clave no solo en términos de dar ritmo al conjunto, sino para producir una serie de efectos sonoros en diálogo con las acciones presentadas en pantalla.

En los Estados Unidos y algunos países europeos como Inglaterra y Francia, hubo una constante utilización de sonidos en vínculo con la proyección, como intentos de sincronizar diálogos con actores en vivo, el uso de efectos operados por el mencionado percusionista u otros ejecutantes o los narradores que se encargaban de explicar a la audiencia lo que estaban viendo y resumían la trama cuando era necesario.⁹

El permanente foco en el cine norteamericano plantea interrogantes para la investigación sobre música en la era silente. Ya el mismo Altman advertía el riesgo de homologar lo que pasaba en un determinado contexto con otro, pues la diversidad de

⁶ ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. Nueva York: Columbia University Press, 2004.

⁷ ALTMAN, *op. cit.*, pp. 88-89.

⁸ ALTMAN, *op. cit.*, p. 103.

⁹ TREZISE, Simon. "Historical Introduction". En: Barton, Ruth y Simon Trezise (eds.). *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. Boca Raton: Routledge, 2019, pp. 8-9.

prácticas y particularidades podía variar incluso dentro de una misma ciudad.¹⁰ En esta línea, Julie Brown y Anette Davison en su volumen dedicado a la música y el sonido en el cine silente británico, plantean que, a pesar de ciertas similitudes con los Estados Unidos, hay aspectos distintivos a nivel local como el predominio del narrador en las películas didácticas de los cines escoceses e ingleses o el rol de la orquesta en algunos cines londinenses que no se ocupaba tanto de sincronizar la proyección sino más bien de amenizar con piezas tocadas completas.¹¹

En el ámbito latinoamericano el estudio de la música en el cine es un área mucho más reciente y, quizás por lo mismo, el periodo silente ha sido escasamente abordado. Solo hemos podido dar con los trabajos de Danielle Crepaldi Carvalho y Eduardo Morettin que han analizado los llamados filmes cantantes en Brasil y los usos de música y sonido en cines de Río de Janeiro.¹² En México, el trabajo pionero de Aurelio de los Reyes trazó algunos lineamientos, pero no hemos podido ver una continuidad al respecto.¹³

El problema fundamental que han enfrentado quienes intentan indagar en el cine silente ha sido que, a diferencia del sonoro, hoy es prácticamente imposible visionar las cintas con la música que fueron exhibidas originalmente. Esta dificultad ha propiciado una diversidad de perspectivas de investigación que vinieron a enriquecer nuestro entendimiento sobre las prácticas músico-cinematográficas. Así, junto con intentar desentrañar los significados que la música promovía, algunos estudios se

¹⁰ ALTMAN, *op. cit.*, p. 11.

¹¹ BROWN, Julie y Anette Davison. "Overture". En: Brown, Julie y Anette Davison (eds.). *The Sounds of the Silents in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 5-8.

¹² MORETTIN, Eduardo. "Sonoridades do cinema dito silencioso: filmes cantantes, história e música", *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, vol. 36, n. 31, 2009, pp. 149-163.; CREPALDI CARVALHO, Danielle. "O cinema silencioso e o som no Brasil (1894-1920)", *Galáxia*, n. 34, 2017, pp. 85-97.; CREPALDI CARVALHO, Danielle. "Reflexões sobre o acompanhamento sonoro do primeiro cinema: O caso do carioca Cinema Chantecler (1911)", *Aniki*, vol. 1, n. 9, 2022, pp. 168-201.

¹³ DE LOS REYES, Aurelio. "La música en el cine mudo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 13, n. 51, 1983, 99-124.

han interesado en su desarrollo tecnológico,¹⁴ otros en la selección y preferencias por ciertos repertorios.¹⁵ Algunos estudios se han concentrado en la diversidad de sonidos utilizados durante las exhibiciones,¹⁶ el uso e interpretación de canciones,¹⁷ la dimensión laboral de la práctica musical para cine,¹⁸ y las problemáticas de género entre varios otros temas.¹⁹

Como ha propuesto Altman, en el estudio de la música del cine silente hay cuatro supuestos que resulta necesario poner en tensión: el primero es una tendencia a entender el silente como una unidad homogénea en lugar de pensarlo como una etapa compleja en la que se produjeron cambios radicales tanto a nivel contextual como en las prácticas musicales mismas. El segundo, es que los años veinte han servido como modelo para explicar las prácticas musicales del cine silente cuando en

¹⁴ BUHLER, James, David Neumeyer, y Rob Deemer. *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

¹⁵ CHRISTIE, Ian. "Suitable Music: Accompaniment Practice in Early London Screen Exhibition from R. W. Paul to the Picture Palaces". En: Brown, Julie y Annette Davison (eds.). *The Sounds of the Silents in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 95-110.; LEONARD, Kendra. "Cue Sheets, Musical Suggestions, and Performance Practices for Hollywood Films, 1908-1927". En: Barton, Ruth y Simon Trezise (eds.). *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. Boca Raton: Routledge, 2019, pp. 45-60.

¹⁶ RAYNAULD, Isabelle. "Dialogues in Early Silent Screenplays: What Actors Really Said". En: Abel, Richard y Rick Altman (eds.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, pp. 69-78.; NASTA, Dominique. "Setting the Pace of a Heartbeat: The Use of Sound Elements in European Melodramas before 1915". En: Abel, Richard y Rick Altman (eds.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, pp. 95-109.

¹⁷ SCOTT, Derek. "Song Performance in the Early Sound Shorts of British Pathé". En: Brown, Julie y Annette Davison (eds.). *The Sounds of the Silents in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 183-199.; COOK, Malcolm. "Sing Them Again: Audience Singing in Silent Film". En: Barton, Ruth y Simon Trezise (eds.). *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. Boca Raton: Routledge, 2019, pp. 61-76.

¹⁸ DAVISON, Annette. Workers' Rights and Performing Rights: Cinema Music and Musicians Prior to Synchronized Sound. En: Brown, Julie y Annette Davison (eds.). *The Sounds of the Silents in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 243-262.

¹⁹ CONDON, Denis. "Players Must Be of a Good Class: Women and Concert Musicians in Irish Picture Houses, 1910-1920". En: Barton, Ruth y Simon Trezise (eds.). *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. Boca Raton: Routledge, 2019, pp. 79-92.; PORTER, Laraine. "Music, Gender, and the Feminisation of British Silent Cinema, 1909-1929". En: Barton, Ruth y Simon Trezise (eds.). *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. Boca Raton: Routledge, 2019, pp. 93-108.

realidad en esa década se establecieron muchas cuestiones que antes no eran habituales o ni siquiera existían. Un tercer supuesto asume que la música del cine temprano fue simplemente una adaptación de prácticas provenientes del teatro y otros espectáculos escénicos sin reconocer la complejidad de los diálogos e intercambios entre disciplinas, así como las técnicas específicas que cada una promovió. Finalmente, y quizás el más importante aspecto a cuestionar, es la idea de que la música del cine silente es universal, es decir, que se pueden extrapolar ideas y hallazgos desde un lugar a otro asumiendo que, en todos los países y regiones, las prácticas fueron similares.²⁰

Sobre la base de estos cuatro puntos, el presente trabajo busca interrogar la música en el cine silente en Chile, incorporando además una línea que ha venido desarrollándose en los últimos años en los estudios sobre música que es la perspectiva del trabajo.²¹ Siguiendo este enfoque, entendemos a los músicos no solo como artistas, sino como trabajadores que hicieron parte de una industria que demandaba de ellos una serie de características y habilidades. Estos músicos desarrollaron un oficio particular, se organizaron para mejorar sus condiciones laborales y para defender sus empleos ante la llegada del cine sonoro.²² Por lo tanto, considerarlos únicamente en su faceta artística resultaría limitante y contribuiría a reproducir una visión idealizada de su trabajo.

En la intersección entre música y cine en Chile

Durante las últimas décadas, ha habido un desarrollo marcado de los estudios sobre cine en Chile reuniendo a personas de diferentes disciplinas que se han concentrado en una variedad de fenómenos, principalmente en torno a la producción, pero también desde los últimos años a la distribución y exhibición. A pesar de este florecimiento, el

²⁰ ALTMAN, *op. cit.*, pp. 8-11.

²¹ WILLIAMSON, John y Martin Cloonan. *Players' Work Time: A History of the British Musicians' Union, 1893-2013*. Manchester: Manchester University Press, 2016, p. 8.

²² KARMY, Eileen. *Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile, 1893-1940*. Santiago: Ariadna, 2021, pp. 121-135.

estudio de lo sonoro y lo musical en particular ha sido apenas abordado. De igual modo, desde el ámbito de la musicología y los estudios sobre música en su conjunto, ha habido un escaso interés por abordar la música que hace parte de proyectos mayores como pueden ser el cine o el teatro. Se produce así lo que podríamos describir como una abandonada frontera disciplinar, en la que ni los estudios del cine logran acercarse a lo musical ni los estudios sobre música se aproximan al mundo del cine.

En lo que concierne específicamente a la pesquisa sobre la era silente, las referencias a aspectos musicales resultan someras. Los principales trabajos se han concentrado en la producción nacional y regional,²³ la recepción del cine hollywoodense,²⁴ las publicaciones especializadas,²⁵ la circulación, exhibición y distribución.²⁶ En algunos de estos textos hay menciones o breves discusiones sobre el rol de la música en exhibiciones puntuales, cuestión que sin duda abre espacios para continuar indagando, pero por lo dispersos que se encuentran estos elementos se requiere una sistematización para poder profundizar en ellos.

Algo bastante similar ocurre en la historiografía musical en la que las relaciones con el cine apenas se vislumbran,²⁷ e incluso, el trabajo de compositores en este ámbito es

²³ JARA, Eliana. *El cine mudo chileno*. Santiago: Imprenta Los Héroes, 1994; MÜLCHI, Hans. “El cine: re-develador de la memoria fragmentada (la Aventura antofagastina de los ’20)”. Tesis de Licenciatura, Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia, 1996.; VILLARROEL, Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago: LOM, 2017; TOMPKINS, Cynthia. “Ideología en dos melodramas fundacionales chilenos *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925) y *Canta y no llores corazón* (Juan Pérez Berrocal 1925)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, 2018, pp. 88-115.

²⁴ PURCELL, Fernando. “Una mercancía irresistible. El cine norteamericano y su impacto en Chile, 1910-1930”, *Historia Crítica*, n. 38, 2009, pp. 46-69.; GATICA, Camila. “Al sur de la frontera: historias de cowboys en Chile. Recepción y apropiación del cine Western Hollywood en los locos años 20”, *Revista de Humanidades*, n. 23, 2011, pp. 91-118.

²⁵ BONGERS, Wolfgang; María José Torrealba y Ximena Vergara eds. *Archivos iletrados. Escritos sobre cine en Chile. 1908-1940*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.

²⁶ ITURRIAGA, *op. cit.*

²⁷ SALAS VIU, Vicente. *La Creación Musical en Chile. 1900-1951*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile: Editorial Universitaria, 1952; CLARO, Samuel y Jorge Urrutia. *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe, 1973.

visto con franco desdén.²⁸ Una de las pocas excepciones es la *Historia Social de la Música Popular en Chile* que repasa brevemente algunos aspectos sobre la música en los cines de las décadas de 1910 y 1920 y ofrece informaciones puntuales sobre algunos músicos que allí trabajaron.²⁹

El único estudio con mayor profundidad publicado hasta ahora es un artículo de Fernando Purcell y Juan Pablo González quienes, basándose principalmente en el análisis de prensa, discuten algunas definiciones y trayectorias de lo musical en el marco temporal 1910-1930.³⁰ Sin embargo, sus hallazgos son, a nuestro juicio, muy parciales y se observa una marcada tendencia a homologar prácticas que ocurrían en los Estados Unidos con lo que sucedía en Chile que ameritan una discusión mayor.

Principales hallazgos

Aunque parezca un dato secundario, uno de los primeros hallazgos de esta pesquisa fue que la cantidad de información que hemos podido encontrar revisando las fuentes es bastante más profusa de lo esperado. Esa aparente aura de misterio en torno a la práctica musical aplicada al cine de la época en la práctica no es tal. En las páginas de diarios y revistas podemos encontrar, en forma regular, menciones a los músicos que trabajaban en las salas de cine, la contratación de nuevos intérpretes o directores de orquesta, la compra de instrumentos musicales y aparatos sonoros e incluso detallados repertorios de lo que las orquestas interpretaron durante la exhibición de una determinada película. Esto viene a revelar que el escaso conocimiento que tenemos hasta hoy sobre la música del cine temprano en Chile no

²⁸ ESCOBAR, Roberto. *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile*. Barcelona: Editorial Pomaire, 1971.

²⁹ GONZÁLEZ, Juan Pablo, y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica, 2005.

³⁰ PURCELL, Fernando, y Juan Pablo González. "Amenizar, sincronizar, significar: música y cine silente en Chile, 1910-1930", *Latin American Music Review/Revista de música latinoamericana*, vol. 35, n.1, 2014, pp. 88-114.

se explicaría por una escasez de fuentes, sino más bien porque no ha sido objeto de estudio entre quienes han investigado el cine del periodo.

Instrumentación y formatos

Otro aspecto a destacar tiene relación con las formaciones instrumentales. A pesar de que algunos estudios afirman que el instrumento más habitual en la música de cine en Chile era el piano,³¹ esto debiera ser matizado, pues si revisamos las fuentes nos encontramos con variadas formaciones como dúos de piano y violín, conjuntos folklóricos, pequeñas orquestas e incluso bandas de bronce.³² La conformación de pequeñas orquestas para interpretar la música de las exhibiciones se volvió la norma durante la década del diez. El número de intérpretes de cada agrupación era variable, pero podía fluctuar entre 8 a 20 integrantes en las salas más grandes y con mayor presupuesto. Ahora bien, cabe destacar que hasta las salas más pequeñas contaban con conjuntos de tres o cuatro intérpretes. Respecto a la instrumentación, las variantes son múltiples, pero en los grupos pequeños se tiende hacia un formato de piano y cuerdas frotadas, que en algunos casos se aumentaba incorporando algún instrumento de viento como la flauta o el clarinete para ejecutar las melodías. Los conjuntos más numerosos tendían a replicar el formato sinfónico, pero a menor escala con cuerdas frotadas, maderas y bronce además de instrumentos de teclado como el piano, el armonio o el órgano. A modo de ejemplo, podemos ver esta detallada descripción a propósito de la inauguración del teatro Imperio en la ciudad de Valparaíso en 1922:

La orquesta del Imperio contará con los siguientes instrumentos: 3 violines primeros, 4 violines segundos, viola, cello, contrabajo, flauta, clarinete, oboe, corno, pistón, batería, timbal y órgano xilofónico. Del rico piano Steinway de cola, instalado sobre la caja armónica se hará uso únicamente en los acompañamientos de solos.³³

³¹ ITURRIAGA, *op. cit.*, p. 28; GONZÁLEZ Y ROLLE, *op. cit.*, pp. 232-233.

³² *El diario Ilustrado*, 25 de septiembre de 1911; *Arlequín*, n. 2, 21 de junio de 1922.

³³ *La Unión*, 10 de septiembre de 1922, p. 15.

Todo esto revela que el panorama en cuanto a la instrumentación era bastante más complejo que la generalizada idea del pianista solitario de cine. Al mismo tiempo, el hecho de que incluso los teatros pequeños contaran con tríos o cuartetos musicales revela que el interés por este aspecto era bastante más marcado de como hasta ahora se ha pensado. Como veremos más adelante, los teatros también promovieron la inclusión de nuevas sonoridades para enriquecer la experiencia de ir al cine.

¿Quiénes se dedicaban a la música de cine?

Al intentar establecer un perfil de quienes se dedicaban a este trabajo, podemos distinguir de inmediato dos puntos relevantes. El primero es que, revisando los nombres de los músicos, nos encontramos no solamente con intérpretes anónimos, sino también con algunos personajes de cierta notoriedad en la historiografía musical. Tal es el caso del violinista y director de orquesta Armando Carvajal, célebre en el mundo de la música clásica chilena por ser el director del Conservatorio Nacional luego de la reforma de 1928 y un impulsor de la formación de la Orquesta Sinfónica de Chile.³⁴ Sin embargo, hasta ahora era absolutamente desconocido el hecho de que Carvajal alcanzó bastante notoriedad dirigiendo orquestas de cine durante los años veinte. Se destacó como director y violinista en la orquesta del Teatro Imperio en 1923 y posteriormente fue contratado por el Cine Splendid, que publicitó su debut con grandes anuncios y fotografías del músico.³⁵ Es probable que las tareas de un director de orquesta de cine no hayan parecido suficientemente decorosas para quienes han escrito las páginas de la historiografía musical chilena. Carvajal ganó popularidad no solo interpretando repertorio clásico sino también “shimmys y tangos”.³⁶ Como ha constatado la musicóloga Eileen Karmy, estas facetas de los músicos que tienen que ver con el trabajo, con la música popular y con una

³⁴ CLARO y Urrutia, *op. cit.*, p.124.

³⁵ *La Nación*, Santiago, 9 de agosto de 1925, p.15.

³⁶ *La Nación*, Santiago, 17 de agosto de 1925, p.7.

mirada más desprejuiciada de la actividad musical, muchas veces entraron en contradicción con las narrativas hegemónicas de la historiografía y, por tanto, se ocultaban aspectos biográficos que podían resultar poco decorosos.³⁷



Debut de Armando Carvajal como director de la orquesta del Splendid. *La Nación*, 8 de septiembre de 1925, p. 15.

Género y trabajo en la música de cine

No sería una sorpresa afirmar que en esta época las personas dedicadas al trabajo musical en los cines eran mayoritariamente hombres. Sin embargo, constatamos también una presencia significativa de mujeres en estas tareas. En 1908, la revista *Sucesos* destacaba “la buena música que ejecuta al piano la profesora, Srta. Sarah Robledo” que trabajaba en el cine Edén de Valparaíso.³⁸ Algunos años más tarde encontramos más nombres de mujeres interpretando distintos instrumentos en los conjuntos de los principales cines. Destaca el nombre de Emma Spuhr, violinista de

³⁷ KARMY, *op. cit.*, p. 216.

³⁸ *Sucesos*, n. 313, 3 de septiembre de 1908. Desafortunadamente, a la fecha no hemos podido dar con mayores detalles sobre Robledo.

gran notoriedad en las salas de cine de Valparaíso. La prensa destacó, por ejemplo, su debut en el teatro Valparaíso a mediados de 1913 como parte de los habituales Concierto-Cinema que ofrecía la sala.³⁹ En 1920, Spuhr figuraba como primer violín de la orquesta del teatro Alhambra de Valparaíso y, un par de años más tarde, integraba la orquesta del Cinema Star ejecutando algunos solos durante las exhibiciones.⁴⁰



Reinaldina Kühn de Kennedy retratada en el diario *La Unión*, 16 de abril de 1922, p. 5.

Otra intérprete de gran notoriedad fue Reinaldina Kühn de Kennedy, violinista que estudió en los Estados Unidos y luego regresó a Chile para establecerse en Valparaíso. En 1922 se anunció su incorporación a la “orquesta de 15 profesores” dirigida por Paul Salvatierra en el teatro Setiembre.⁴¹ Tal como en el caso de Spuhr, se promovían con particular énfasis sus solos de violín

durante las exhibiciones. La inclusión de interpretaciones en solitario de los instrumentistas más virtuosos era una práctica habitual tanto en Santiago como en Valparaíso para deleitar a la audiencia. No obstante, es probable que tuvieran también

³⁹ *El Mercurio de Valparaíso*, 1 de julio de 1913, p. 2.

⁴⁰ *Música* 4, abril 1920, p. 9; *La Unión*, 11 de mayo de 1922, p. 3.

⁴¹ *La Unión*, 19 de mayo de 1922, p. 3.

una función práctica pues, el hecho de que una sola persona tocara, permitía al conjunto un momento de pausa y una pieza menos que preparar y ejecutar en grupo.

La presencia de mujeres en los conjuntos parece estar mediada, en algunos casos, por su parentesco con otros músicos. Es probable que estos vínculos facilitaran su entrada en las agrupaciones. Tal es el caso de Julia Penjean, violoncellista que había estudiado en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación y que provenía de una familia de músicos. Penjean alcanzó gran notoriedad en conjuntos de diversos cines de Santiago y llegó incluso a dirigir las orquestas del teatro Colón de Valparaíso y el Teatro Victoria en Santiago.⁴²

El ingreso de mujeres a este espacio laboral en otros contextos estuvo mediado por circunstancias bastante especiales. Como han establecido estudios en torno al cine del periodo en los Estados Unidos y Reino Unido, el impacto de la Primera Guerra Mundial provocó que los integrantes de las orquestas debieran unirse al ejército generando una enorme vacante que fue cubierta en gran medida por intérpretes mujeres.⁴³

En el Reino Unido, como ha analizado Laraine Porter, las mujeres que buscaban desarrollar sus carreras en el ámbito musical durante la década de 1910 eran foco de críticas y discriminación, pero el cine parecía estar un poco más libre de ese escrutinio.⁴⁴ Es posible pensar en una situación similar para el caso de Chile, aunque la entrada de mujeres al medio fue bastante más gradual pues no hubo un hecho que restara a los músicos hombres de su trabajo durante el periodo.

Si bien es difícil rastrear detalles más específicos al respecto para el contexto chileno, una pista interesante se encuentra en una recopilación de correspondencia de la pampa salitrera. Allí encontramos algunas referencias a la actividad musical entre las

⁴² *La Unión*, 20 de julio de 1927, p. 11; *La Nación*, 08 de enero de 1926, p. 10.

⁴³ LEONARD, *op. cit.*, p. 47; PORTER, *op. cit.*, pp. 102-103

⁴⁴ PORTER, *op. cit.*, p. 95.

que destaca un intercambio entre dos amigas, una de ellas pianista, fechado en enero de 1925. Luego de algunos comentarios sobre otros temas, una le pregunta a la otra: “Y cuando se casa usted? Mejor será que no se case piense en aprender el piano bien para que se gane la vida sola mas bien es mucho mejor que casarce (sic)”.⁴⁵ El elocuente comentario nos da algunas luces de cómo estas mujeres veían el trabajo en los cines como un espacio que les podría dar autonomía. Si bien la música en el cine fue un territorio de predominio masculino, la presencia de estas y otras intérpretes plantea interrogantes respecto a la posibilidad de las mujeres de desarrollarse musical y laboralmente en este medio.

Una buena música de cine

Entre los diversos comentarios de la prensa chilena se distinguen ideas bastante claras de lo que debiera ser una buena música para cine. Sin embargo, esas expectativas no siempre se cumplían y las quejas no se hacían esperar. Como han documentado Purcell y González, la calidad de la interpretación de la música en algunos cines fue duramente cuestionada.⁴⁶ Así lo hizo saber una nota publicada en la revista *Cine Gaceta*, cuestionando la calidad de muchas orquestas de aquellos años:

Hay orquestas que despiertan cólera, hay otras que inspiran lástima y hay otras que ponen enfermo. Muchos números bonitos de música pierden todo su colorido especial y adquieren una tonalidad indefinible al ser ejecutados por músicos malos. Un conjunto de instrumentos que, generalmente no tienen de tales sino la forma, a cargo de músicos que son percebes de la semifusa, es como una confabulación execrable que atenta criminalmente contra los oídos del espectador. [...]Un piano bien afinado y en manos de un artista de verdad, supera por mucho a las orquestas que generalmente soportamos en nuestros cines.⁴⁷

⁴⁵ Citado en GONZÁLEZ, Sergio (ed.) *Pampa escrita. Cartas y fragmentos del desierto salitrero*, Santiago: DIBAM, 2006, p. 225.

⁴⁶ PURCELL y González, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁷ *Cine Gaceta*, n. 1, octubre 1915, p. 16.

Además del ácido comentario, llama la atención la preferencia por un pianista solo en lugar de una orquesta en un momento en que este tipo de conjuntos se volvía la norma. Junto con lo anterior, muchas veces las promocionadas orquestas tocaban solamente en momentos puntuales mientras que el grueso de la cinta era acompañado solamente con piano o incluso podía quedar sin música. Una exhibición con algunos de estos problemas ocurrió en el Teatro Olimpo de Viña del mar en 1914, pues parte de la orquesta se retiró antes de que la cinta finalizara causando la molestia del público asistente.

Anoche se ejecutaron varias de las piezas anunciadas pero las demás fueron cambiadas o no se tocaron. El maestro Stoffers [director de la orquesta] se retiró de la sala en la mitad de la segunda parte y siguiendo su ejemplo las demás personas de la orquesta, hicieron igual cosa. El público que paga su entrada para oír música durante toda la función protesta con razón de esta falta de formalidad.⁴⁸

Para enmendar esta situación, algunos cines comenzaron a promocionar a sus orquestas indicando específicamente que tocarían durante toda la exhibición y que sus pausas serían mínimas. Ejemplo de ello es el anuncio del Teatro Setiembre de Valparaíso, que llegó a precisar que durante sus exhibiciones tendrían “únicamente 1 o 2 minutos de piano solo”, como una forma de mantener la música mientras la orquesta se preparaba para la pieza siguiente.⁴⁹ En Santiago fueron aún más allá y el Teatro Splendid anunció a su nueva orquesta afirmando que esta tocaría de principio a fin y que suprimirían los intervalos de piano solo.⁵⁰ Este punto devela también que muchas veces estos grandilocuentes anuncios de numerosas orquestas eran un tanto engañosos en la medida que la participación del conjunto podía ser muy breve. Asimismo, pone en evidencia la importancia que tenía para el público la participación de la orquesta no solo en momentos específicos sino durante toda la película.

⁴⁸ *El Mercurio de Valparaíso*, 12 de diciembre de 1914, p. 3.

⁴⁹ *La Unión*, 9 de septiembre de 1922, p. 9

⁵⁰ *La Nación*, 1 de abril de 1923, p. 15.

La principal preocupación, en lo que respecta a la parte musical, parece haber sido la sincronización y la empatía, es decir, que la música sincronizara con las acciones que ocurrían en la pantalla y que tanto el estilo como el estado de ánimo de las piezas fuera concordante con lo que planteaba la trama.⁵¹ Así, veremos numerosos comentarios críticos aludiendo a la nula relación entre lo que se veía en la pantalla y lo que se escuchaba. Un temprano ejemplo de esto ocurrió en 1907, luego de la exhibición de una cinta de carácter religioso en Santiago:

En la parte correspondiente a la vida de Jesús y a su trágica pasión, el pianista tuvo la malhadada idea de tocar la “Maxiche”. Cada vez que aparecía la noble y pálida figura del Redentor, brotaban de la oscuridad las irreverentes notas del baile americano: “taratataran... tarin! ...tan-tan”. Y la emoción se perdía en risas y en disgustos. Fue desastroso!⁵²

Lo que revela este comentario es que ya en 1907, cuando el cine recién comenzaba a establecerse en salas, había una clara idea de que la música debía adecuarse en términos de ritmo y estado de ánimo a la acción. Resulta lógico si pensamos que esas convenciones ya estaban establecidas por los espectáculos escénicos como la ópera, la zarzuela y el teatro, pero su asimilación por parte del cine fue, al parecer, más lenta de lo esperado. Esto coincide con las afirmaciones de Rick Altman que, como hemos visto, sostiene que no hay una homologación directa de las prácticas musicales entre los distintos tipos de espectáculos.⁵³

Otro aspecto importante relacionado con la sincronización es la regular inclusión de efectos sonoros que pudieran sincronizarse con las acciones de la película. Como veremos a continuación, las salas adquirieron aparatos para enriquecer ese ámbito de lo sonoro, reforzando precisamente la sincronización entre imagen y sonido.

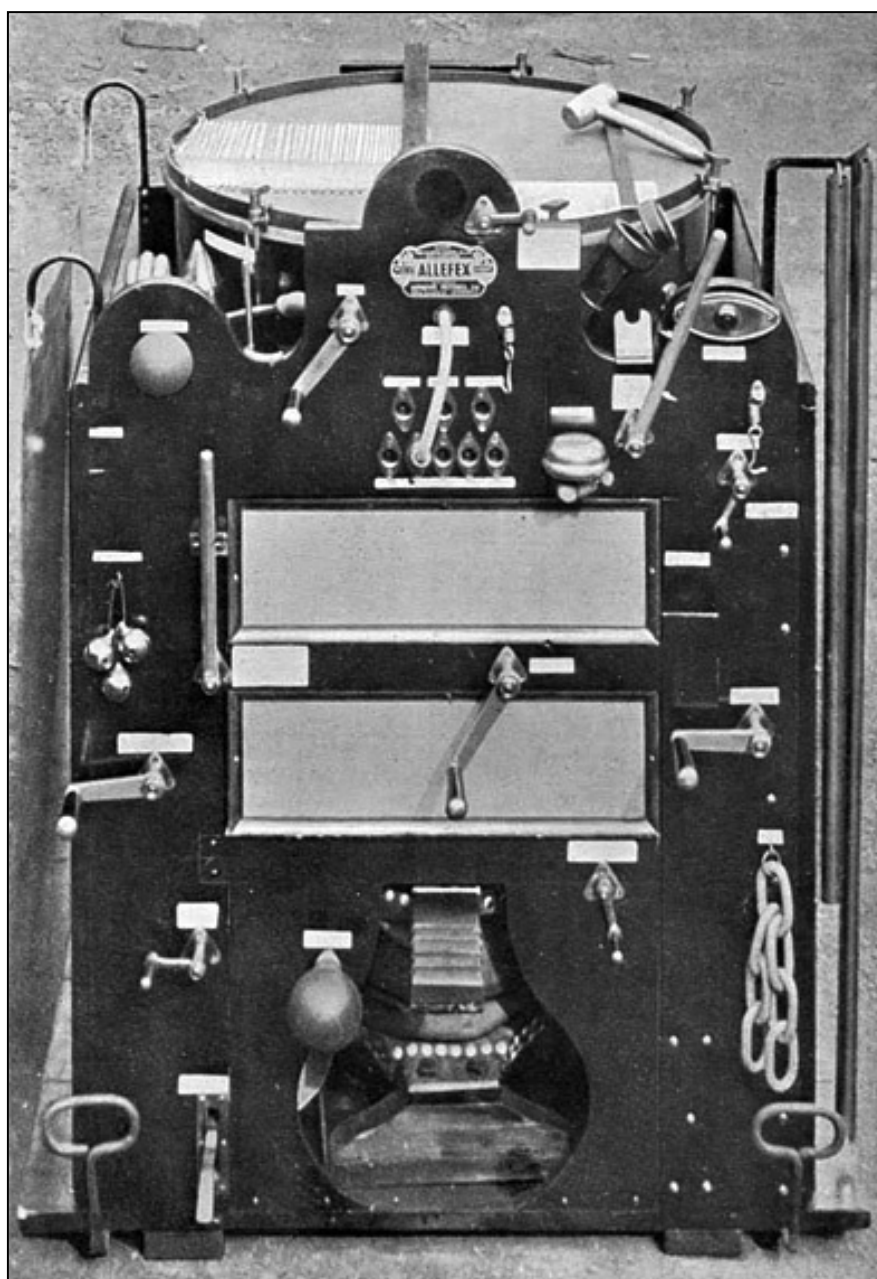
⁵¹ Tomando como referencia la noción de música empática desarrollada en CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 19.

⁵² *El Mercurio*, 2 de junio de 1907, p. 5.

⁵³ ALTMAN, *op. cit.*, pp. 8-11.

Instrumentación y recursos sonoros

Uno de los elementos que contribuía a llamar la atención de la audiencia era la inclusión de nuevos instrumentos y sonidos para enriquecer la experiencia sonora durante la exhibición. Así, fueron anunciados armonios y marimbas, bandoneones que comenzaron a llegar con la masificación del tango en Chile, o baterías y saxofones asociados al jazz, que también hacía su arribo al país.



Fotografía del Allefex. Reproducida en TALBOT, Frederick. *Moving Pictures. How They Are Made and Worked*. Philadelphia: J.B. Lippincott Company, 1914, p. 141.

Además de los instrumentos más convencionales, aparecieron otros aparatos fabricados especialmente para la exhibición cinematográfica que reforzaban la sincronización entre sonido e imagen. Así ocurrió en los teatros Colón de Valparaíso y La Comedia de Santiago a principios de 1917 con el Allefex.⁵⁴ Este aparato producía cerca de 50 sonidos diferentes que buscaban imitar aquellos que posiblemente ocurrieran en pantalla como tormentas, cataratas, ladridos de perros, canto de pájaros y otros.

En una crónica sobre la realización cinematográfica estadounidense publicada en 1914, Frederick Talbot afirmaba que, desde los primeros años de la década del diez, la idea de acompañar los movimientos con efectos sonoros había adquirido notoriedad en los Estados Unidos y que el Allefex se perfilaba como uno de los más interesantes aparatos para llevar esto a cabo.⁵⁵ Parece ser que esa tendencia comenzó a ser replicada en otros lugares como ocurrió en Chile solo tres años más tarde. El Allefex había sido patentado en abril de 1909 por el británico A. H. Moorhouse y su precio en Reino Unido rondaba las £30.⁵⁶ A esto habría que sumar los costos de envío. Podemos suponer que para los teatros en Chile esta fue una inversión bastante importante, lo que demuestra el interés por estos aparatos. Tiempo después, el teatro Colón estrenó la cinta chilena *Todo por la patria* (Chile, Arturo Mario y María Padín, 1918) utilizando el Allefex. Entonces la prensa consignó que contribuyeron “al éxito de la obra las imitaciones que se introducen mediante el concurso del kinófono Allefex que imita los ruidos de acciones de artillería y fusilería”.⁵⁷

Un fenómeno similar tuvo lugar un par de años después cuando la empresa a cargo de los teatros Brasil y Setiembre de Santiago adquirió el Fotoplayer, un órgano con multiplicidad de timbres al que se le añadió una gran batería de accesorios y percusiones accionados con botones y manivelas.⁵⁸ Este comenzó a ser fabricado

⁵⁴ *El Mercurio de Valparaíso*, 3 de enero de 1917, p. 3; *El Mercurio*, 13 de enero de 1917, p. 4.

⁵⁵ TALBOT, *op. cit.*, pp. 139-140.

⁵⁶ BOTTOMORE, Stephen. “An International Survey of Sound Effects in Early Cinema”. *Film History*, vol. 11, n° 4, 1999, p. 493.

⁵⁷ *El Mercurio de Valparaíso*, 4 de mayo de 1918, p. 7.

⁵⁸ *Ibid.*

alrededor de 1912 en Estados Unidos como parte de las búsquedas de la industria por desarrollar instrumentos adecuados para la exhibición cinematográfica.⁵⁹ Fue allí que lo encargó especialmente la empresa chilena y, pese a haberlo anunciado, lo tuvo guardado por todo un año pues, al parecer, no encontraban a nadie que pudiera tocarlo.⁶⁰ Al año siguiente contrataron a Paul Salvatierra, uno de los músicos de cine con más notoriedad en aquellos años y fue él quien lo estrenó.⁶¹

La premisa de este tipo de aparatos es que una sola persona podía ejecutar una diversidad de sonidos y efectos reduciendo así los gastos en la parte musical. Esto explicaría que los teatros invirtieran en ellos pues, al mediano o largo plazo, recuperarían la inversión y de paso llamarían la atención entre la audiencia con una tecnología novedosa. Pero, junto con esto, debemos considerar también un aspecto más simbólico, que es la promesa de una experiencia cinematográfica similar a la de las grandes metrópolis como Londres o Nueva York. Se configura en torno a estos instrumentos y aparatos, una idea de cómo debiera sonar la música de cine.

La música como atractivo

Si pensamos más allá de las especificidades, lo que podemos distinguir en las prácticas musicales ligadas al cine temprano en Chile es una visión de la música como un atractivo que podría realzar la exhibición de una sala determinada marcando la diferencia con la competencia. Las menciones a las orquestas, el marcado crecimiento que experimentaron en las décadas del diez y el veinte, la compra de instrumentos y aparatos sonoros, la búsqueda por cumplir con la deseada sincronización, fueron maneras de atraer al público y ofrecerle una experiencia particular. Por eso resultan tan elocuentes algunos anuncios publicitarios que ubican a la música entre las comodidades que ofrecía la sala junto con la calefacción, los asientos acolchados y otras características que enriquecían la experiencia cinematográfica.

⁵⁹ BOTTOMORE, *op. cit.*, p. 493.

⁶⁰ *El Mercurio*, 24 de agosto de 1918, p. 9.

⁶¹ *La Nación*, 29 de agosto de 1919, p. 10. Más detalles sobre Salvatierra en KARMY, *op. cit.*, 78-80.

Ahora bien, esta idea de la música como parte de las comodidades de las salas no debiera interpretarse como que ésta tuvo un rol secundario. Al contrario, podemos distinguir en forma permanente durante las décadas de 1910 y 1920 anuncios de salas con conceptos como el “cinema-concierto” o el “biógrafo-concierto” dando a entender que ir al cine fue en realidad una experiencia conjunta entre ver una película y al mismo tiempo disfrutar de la música. Así lo afirmó una crónica a propósito del mencionado conflicto con la orquesta del teatro Olimpo de Viña del Mar: “El público que acude a estas veladas va atraído tanto por el programa biográfico, como por el orquestal”.⁶²

Conclusiones

Como hemos visto, el trabajo musical aplicado al cine en Chile durante el periodo estudiado tuvo múltiples aristas. Lejos de la falta de figuración y un supuesto anonimato, las orquestas y sus integrantes gozaron de una notoriedad importante y su labor fue consignada en forma regular tanto en la prensa diaria como en los medios especializados.

Por otro lado, podemos ver que el escaso interés por este tema, tanto desde los estudios sobre cine como desde la investigación musical no parece responder a una ausencia de fuentes. Los materiales están allí y, al parecer, lo que ha primado ha sido un foco en otras temáticas y problemas dejando en un segundo plano el aspecto musical del cine.

En cuanto a lo específico del trabajo musical, llama la atención la articulación de un importante espacio laboral para los músicos. El desarrollo del cine en Chile propició un circuito de orquestas, intérpretes, cantantes y artistas del entretenimiento que, junto con enriquecer la vida cultural de las ciudades, funcionó como una fuente laboral de suma importancia para el medio. No es casual que músicos reconocidos, como hemos visto con el caso de Armando Carvajal, vieran en el cine un espacio que les permitiera ganarse la vida a través de la música.

⁶² *El Mercurio de Valparaíso*, 12 de diciembre de 1914, p. 3.

Una tarea a seguir es poder contrastar las prácticas y características delineadas en el caso de Valparaíso y Santiago, con las de otras regiones del país. La pregunta es hasta qué punto los fenómenos que hemos podido distinguir en las grandes ciudades se asemejan con lo que ocurre en centros urbanos más pequeños y cuyas características geopolíticas los llevan por otros derroteros, como pueden ser los casos del norte grande por sus vínculos con la minería y la cercanía con Perú y Bolivia. O el caso de Punta Arenas, cuya proximidad con la Patagonia argentina articula otras redes.

Finalmente creemos que todos estos hallazgos nos permiten entender la sala de cine como un espacio donde confluyen diversas prácticas. Es más, no sería arriesgado afirmar que la experiencia de ir al cine en aquellos años se parecía más a un espectáculo de variedades donde confluían diferentes expresiones artísticas y donde la música en vivo jugaba un lugar determinante.

Referencias bibliográficas

- ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. Nueva York: Columbia University Press, 2004.
- BONGERS, Wolfgang; María José Torrealba y Ximena Vergara (eds.) *Archivos iletrados. Escritos sobre cine en Chile. 1908-1940*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- BOTTOMORE, Stephen. “An International Survey of Sound Effects in Early Cinema”, *Film History*, vol. 11, n. 4, 1999, pp. 485-498.
- BROWN, Julie y Annette Davison. “Overture”. En: Brown, Julie y Annette Davison (eds.). *The Sounds of the Silents in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 1-16.
- BUHLER, James, David Neumeyer, y Rob Deemer. *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993.
- CHRISTIE, Ian. “Suitable Music: Accompaniment Practice in Early London Screen Exhibition from R. W. Paul to the Picture Palaces”. En: Brown, Julie y Annette Davison (eds.). *The Sounds of the Silents in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 95-110.

- CLARO, Samuel y Jorge Urrutia. *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe, 1973.
- CONDON, Denis. “Players Must Be of a Good Class: Women and Concert Musicians in Irish Picture Houses, 1910-1920”. En: Barton, Ruth y Simon Trezise (eds.). *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. Boca Raton: Routledge, 2019, pp. 79-92.
- COOK, Malcolm. “Sing Them Again: Audience Singing in Silent Film”. En: Barton, Ruth y Simon Trezise (eds.). *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. Boca Raton: Routledge, 2019, pp. 61-76.
- CREPALDI CARVALHO, Danielle. “O cinema silencioso e o som no Brasil (1894-1920)”, *Galáxia*, n. 34, 2017, pp. 85-97.
- _____. “Reflexões sobre o acompanhamento sonoro do primeiro cinema: O caso do carioca Cinema Chantecler (1911)”, *Aniki*, vol. 1, n. 9, 2022, pp. 168-201.
- CUARTEROLO, Andrea. “Introducción: Investigar sobre cine silente en Latinoamérica”, *Imagofagia*, n. 8, 2013, pp. 1-14. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/588> [Acceso: 19 de agosto de 2023].
- DAVISON, Annette. *Workers’ Rights and Performing Rights: Cinema Music and Musicians Prior to Synchronized Sound*. En: Brown, Julie y Annette Davison (eds.). *The Sounds of the Silents in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 243-262.
- DE LOS REYES, Aurelio. “La música en el cine mudo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 13, n. 51, 1983, pp. 99-124. Disponible en: <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1983.51.1175> [Acceso: 19 de agosto de 2023].
- ESCOBAR, Roberto. *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile*. Barcelona: Editorial Pomaire, 1971.
- GATICA, Camila. “Al sur de la frontera: historias de cowboys en Chile. Recepción y apropiación del cine Western Hollywood en los locos años 20”, *Revista de Humanidades*, n. 23, 2011, pp. 91-118.

- GONZÁLEZ, Juan Pablo, y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica, 2005.
- GONZÁLEZ, Sergio (ed.) *Pampa escrita. Cartas y fragmentos del desierto salitrero*, Santiago: DIBAM, 2006.
- ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM, 2015.
- JARA, Eliana. *El cine mudo chileno*. Santiago: Imprenta Los Héroes, 1994.
- KARMY, Eileen. *Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile, 1893-1940*. Santiago: Ariadna, 2021.
- LEONARD, Kendra. “Cue Sheets, Musical Suggestions, and Performance Practices for Hollywood Films, 1908–1927”. En: Barton, Ruth y Simon Trezise (eds.). *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. Boca Raton: Routledge, 2019, pp. 45-60.
- MARKS, Martin. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924*. Nueva York: Oxford University Press, 1997.
- MORETTIN, Eduardo. “Sonoridades do cinema dito silencioso: filmes cantantes, história e música”, *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, vol. 36, no. 31, 2009, pp. 149–63.
- MÜLCHI, Hans. “El cine: re-develador de la memoria fragmentada (la Aventura antofagastina de los '20)”. Tesis de Licenciatura, Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia, 1996.
- NASTA, Dominique. “Setting the Pace of a Heartbeat: The Use of Sound Elements in European Melodramas before 1915”. En: Abel, Richard y Rick Altman (eds.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, pp. 95-109.
- PORTER, Laraine. “Music, Gender, and the Feminisation of British Silent Cinema, 1909–1929”. En: Barton, Ruth y Simon Trezise (eds.). *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. Boca Raton: Routledge, 2019, pp. 93-108.
- PURCELL, Fernando. “Una mercancía irresistible. El cine norteamericano y su impacto en Chile, 1910-1930”, *Historia Crítica*, n. 38, 2009, pp. 46-69.

- PURCELL, Fernando, y Juan Pablo González. “Amenizar, sincronizar, significar: música y cine silente en Chile, 1910-1930”, *Latin American Music Review/Revista De Música Latinoamericana*, vol. 35, n. 1, 2014, pp. 88-114.
- RAYNAULD, Isabelle. “Dialogues in Early Silent Screenplays: What Actors Really Said”. En: Abel, Richard y Rick Altman (eds.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, pp. 69-78.
- RIVERA LETELIER, Hernán. *Fatamorgana de amor con banda de música*. Santiago: Planeta, 1999.
- SALAS VIU, Vicente. *La Creación Musical en Chile. 1900-1951*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile: Editorial Universitaria, 1952.
- SCOTT, Derek. “Song Performance in the Early Sound Shorts of British Pathé”. En: Brown, Julie y Annette Davison (eds.). *The Sounds of the Silents in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 183-199.
- TALBOT, Frederick. *Moving Pictures. How They Are Made and Worked*. Philadelphia: J.B.Lippincott Company, 1914.
- TOMPKINS, Cynthia. “Ideología en dos melodramas fundacionales chilenos *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925) y *Canta y no llores corazón* (Juan Pérez Berrocal 1925)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, 2018, pp. 88-115. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/149> [Acceso: 19 de agosto de 2023].
- TREZISE, Simon. “Historical Introduction”. En: Barton, Ruth y Simon Trezise (eds.). *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. Boca Raton: Routledge, 2019, pp. 1-22.
- VERGARA, Ximena; Antonia Krebs y Marcelo Morales. *Sucesos recobrados. Filmografía del documental chileno temprano (1897–1932)*. Valparaíso: RIL editores, 2021.
- VILLARROEL, Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago: LOM, 2017.
- WILLIAMSON, John y Martin Cloonan. *Players’ Work Time: A History of the British Musicians’ Union, 1893-2013*. Manchester: Manchester University Press, 2016.

Periódicos y revistas

Arlequín (Santiago)

Cine Gaceta (Santiago)

El diario Ilustrado (Santiago)

El Mercurio (Santiago)

El Mercurio de Valparaíso (Valparaíso)

La Nación (Santiago)

La Unión (Valparaíso)

Música (Santiago)

Sucesos (Valparaíso)

Fecha de recepción: 4 de septiembre de 2023

Fecha de aceptación: 27 de noviembre de 2023

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/zsa1k5vff>

Para citar este artículo:

FARIAS, Martín. “Música y sonidos del cine temprano en Chile (1907-1932)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 196-221. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/453>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Martín Farías** es musicólogo y realizador audiovisual. Doctor en Música por la Universidad de Edimburgo. Su investigación se centra en los vínculos de la música con el cine y el teatro, así como en la relación entre música y política. Su pesquisa se ha plasmado en libros, artículos, podcast, documentales y archivos digitales. Actualmente trabaja como investigador postdoctoral en la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. E-mail: mefz1936@gmail.com.

A sala que foi parar na Justiça: o caso do “Cinema Alegre”

Felipe Davson Pereira da Silva*

Resumo: O presente artigo reflete sobre o fechamento de uma sala de cinema denominada pejorativamente de “cinema alegre”, no ano de 1915, a partir de debates da época sobre modernidade, moralidade, pornografia e controle estatal. Localizada na cidade do Recife, no Estado de Pernambuco, no Brasil, esse estabelecimento cinematográfico começou a ser alvo de críticas de parte de setores sociais logo depois da sua abertura, na medida que o viam, devido ao tipo de filmes que eram exibidos, como lugar de imoralidade, e, por conta a disso, sua permanência deveria ser interrompida. Assim, uma disputa entre a proprietária e seus detratores se iniciou, indo parar na Justiça. Ao final do processo, foi decretado o encerramento de suas atividades. Utilizamos como fonte textos sobre o caso veiculados pela imprensa local, desde escritos de seus detratores, até uma entrevista com a proprietária do cinema.

Palavras chave: cinema, Recife, moralidade, pornografia, justiça.

La sala de cine que fue a parar a la Justicia: el caso del “cine feliz”

Resumen: Basándose en los debates de principios del siglo XX sobre la modernidad, la moralidad, la pornografía y el control estatal, este artículo reflexiona sobre el cierre, en 1915, de una sala de cine peyorativamente llamada “cine feliz”. Poco después de su apertura, este establecimiento cinematográfico, ubicado en la ciudad de Recife, en el Estado de Pernambuco, Brasil, se convirtió en el blanco de las críticas de ciertos sectores sociales debido al tipo de películas que allí se proyectaban, que se percibían como inmorales. Esto llevó a un intento de clausura y a una disputa entre la propietaria y sus detractores, que terminó en los tribunales. Al término del proceso se decretó el cierre de la sala. Utilizamos como fuentes textos sobre el caso publicados por la prensa local, desde escritos de sus detractores hasta una entrevista a la dueña del cine.

Palabras clave: cine, Recife, moralidad, pornografía, justicia.

The movie theater that ended up in court: the case of the “happy cinema”

Abstract: Drawing on early 20th-century debates about modernity, morality, pornography, and state control, this article reflects on the 1915 closure of a movie theater pejoratively called “happy cinema.” Located in Recife, in the State of Pernambuco, Brazil, this movie theatre became the subject of criticism from certain social sectors shortly after its opening due to the type of films that were shown there, which were perceived as immoral. This led to attempts to close it, resulting in a dispute between the owner and her detractors that ended up in court. The closure of the theater was decreed at the end of the process. Primary sources used in the research include articles about the case written by its detractors, as well as an interview with the owner, both published by the local press.

Keywords: cinema, Recife, morality, pornography, court.

Introdução

Este artigo irá se debruçar sobre uma disputa judicial e social em torno de um cinema localizado no Recife no começo do século XX. A sua abertura ocorreu em janeiro de 1915, provavelmente na segunda semana do mês, quando textos na imprensa começaram a ser publicados sobre ele. Neles, observamos que a sala provavelmente exibia filmes nomeados do “gênero alegre”, ou seja, fitas consideradas pornográficas à época, e, devido a isso, esse espaço receberia rótulos de ser um lugar imoral e não recomendável.

Logo após as opiniões contrárias ao funcionamento do estabelecimento, oriundas de determinados setores sociais como a Igreja, literatos famosos, juristas, entre outros, a Prefeitura solicitou a cassação da licença que permitiu a sua abertura. Contudo, a proprietária Aida Bockman, através de advogados, conseguiu um mandado de manutenção. Assim, o cinema voltou a funcionar.

Todavia, a notícia não repercutiu bem e novas críticas foram feitas aos poderes públicos, sobretudo à Polícia e à Prefeitura. O prefeito entrou na Justiça contra esse mandado e, enquanto o processo tramitava na Justiça, o estabelecimento seguiria atraindo curiosos e notícias na imprensa local. Até que, depois de quase dois meses de batalha judicial, o juiz decidiu, por fim, pelo ganho de causa à Prefeitura, que, rapidamente, exigiu o fechamento da sala. Depois de quase três meses em funcionamento, o “cinema alegre”, como havia sido apelidado pela imprensa, encerrou suas atividades e parte de sua mobília foi leiloada.

No presente artigo, refletiremos sobre “o caso do cinema alegre” a partir de debates da época sobre modernidade, moralidade, pornografia e controle estatal. Apesar de nosso foco de estudo ser a cidade do Recife, estabeleceremos algumas conexões com o contexto nacional de perseguição à pornografia.

Uma nova atração chega à cidade do Recife: o cinema como diversão e preocupação

A cidade do Recife passou por modificações no começo do século XX, tais como medidas de higienização, controle e repressão às populações empobrecidas que viviam em regiões no centro e a ampliação do porto, que foram de suma importância para o seu ordenamento urbano.¹ Além disso, foi um período de dificuldades econômicas, com altos impostos que deixavam as classes subalternas sem poder de compra e significativamente insatisfeitas com o governo à época.²

Foi por volta desse momento, em uma nova conjuntura e com diferentes dinâmicas sociais, que surgiu no Recife uma recente camada empresarial ligada ao desenvolvimento do capital financeiro. Ou seja, “Recife torna-se o centro da nova burguesia urbana que impulsiona quase todas as modificações regionais”.³ Essa elite buscava atender uma lógica econômica através de processos modernizantes, e para isso seria necessária uma imposição em termos políticos e ideológicos de um projeto de modernidade.⁴

O controle pelo espaço social da cidade do Recife estava, de certa maneira, atrelado a questões de distribuição de renda na apropriação e usos do espaço, tal como a elaboração cultural, e, segundo Bernardes,⁵ esses pontos seriam os principais responsáveis na formulação de uma infraestrutura que melhor atendesse às classes de maior poder aquisitivo. Isso ocorria tanto em níveis de melhores edificações como

¹ ARRAIS, Raimundo. *Recife, culturas e confrontos: as camadas urbanas na campanha salvacionista de 1911*. Natal: EDUFRN, 1998.

² ZACARIAS, Audenice Alves dos Santos. *A República oligárquica de Pernambuco: montagem e declínio do domínio de Francisco de Assis Rosa e Silva*. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

³ PERRUCCI, Gadiel. *A cidade do Recife (1889-1930): o crescimento urbano, o comércio e a indústria*. *A Cidade e a História*, vol. 1. São Paulo: Revista de História, 1974, p. 578.

⁴ MOREIRA, Fernando Diniz. *A construção de uma cidade moderna: Recife (1909-1922)*. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1994.

⁵ BERNARDES, Denis. *Recife, o caranguejo e o viaduto*. Recife: Editora Universitária, 2013.

de serviços urbanos que fornecessem as condições necessárias para distinções e padrões culturais, criando um ambiente segmentado.

Dentro desse contexto, foi inaugurado o Cinema Pathé, primeira sala específica para exibições cinematográficas na cidade,⁶ a qual foi gerida pela família Guedes Pereira, responsável por diversos negócios na cidade. Sua localização, na Rua Barão da Victória, região de intenso tráfego por conta de lojas dos mais variados tipos e por se tratar de um lugar voltado a atender os setores médios urbanos,⁷ não por acaso foi a escolhida. Segundo Arrais,⁸ era a rua da moda e do consumo, desde cafés e perfumarias até local de escritórios de produtos e assuntos variados.

Em pouco tempo, novas salas surgiram pela cidade,⁹ espalhando-se por diversos bairros, do centro às periferias, algumas com vida breve, outras nem tanto. Uma delas, de vida curta, seria o “Cinema Recife”, que, devido ao tipo de filme que exibia, foi apelidada de “cinema alegre”,¹⁰ na medida em que despertou certo incômodo de determinadas frações dos setores sociais. Esse estabelecimento sofreu críticas pelo seu funcionamento, teve sua licença cassada pela Prefeitura, foi na Justiça contra tal cassação e conseguiu reabrir a sala através de um mandado de segurança. Todavia, em menos de dois meses teve que fechar definitivamente por ordem judicial.

O cinema ficava localizado no bairro São José, região comercial e com vários pensionatos. Sua programação não era divulgada, o que nos leva a concluir que sua publicidade deveria se dar de maneira informal, e seus proprietários eram Aida Bockman,¹¹ Luiz Levi de Oliveira e Severino Rivoredo. Exceto por dois documentos

⁶ SARAIVA, Kate. *Cinemas do Recife*. Recife: Funcultura, 2013.

⁷ Utilizaremos a definição de setores médios urbanos elaborada por Décio Saes. Consultar em: SAES, Décio. *Classe Média e sistema político no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.

⁸ ARRAIS, *op. cit.*

⁹ SARAIVA, *op. cit.*

¹⁰ Alegre ou livre eram termos utilizados a partir da segunda metade do século XIX para produtos que poderiam ter algum tipo de conotação sexual.

¹¹ A grafia do nome Aida varia ao longo das fontes entre Aida Bockman/ Bockmen/ Bochamn/ Boxerman/ Böckmam. Decidimos usar Aida Bockman por ser o mais utilizado pela imprensa.

encontrados sobre o estabelecimento, a mulher seria exposta na mídia como a única responsável pelo “cinema alegre”.

Para analisar a perseguição ao “cinema alegre” desde sua abertura até o seu fechamento, considerando os mecanismos utilizados para coibi-lo, partimos dos argumentos utilizados por seus detratores, veiculados pela imprensa à época, oriundos de diversas esferas sociais: a Polícia, a Prefeitura, a Justiça, a Igreja e literatos, que destacaram de forma majoritária a luta contra o consumo de produtos considerados imorais. Desse modo, podemos deduzir que a questão da imoralidade se inseria num espectro maior, o do combate à pornografia no Recife (e no Brasil), no período estudado.

Tal combate, proposto em diversos lugares do país, utilizava padrões e normas, a partir de condutas físicas e morais, e estava inserido num projeto civilizatório para que a família atingisse o aperfeiçoamento moral. Era influenciado por movimentos estrangeiros, como a Conferência Diplomática Internacional, ocorrida na França, em Paris, em 1910, na qual, conforme informa Cardoso, “foram lançadas as bases que fundamentariam a regulamentação da pornografia em diversos países a partir de então, incluindo o Brasil”.¹²

No que se refere à pornografia e ao erotismo, não existe uma única definição, variando de acordo com o contexto e a época de sua produção. Geralmente a pornografia poderia ser indicada como o que “mostra tudo”, enquanto o erotismo “esconde, sugere”. Segundo Branco,¹³ as distinções mais habituais seriam “nobre” e “grandioso” do erotismo, em oposição ao caráter “grosseiro” e “vulgar” da pornografia”. Distinções essas que se relacionavam com a classe do indivíduo, de modo geral tipificando os menos favorecidos ao consumo de obras pornográficas e aos setores médios e elite, o erótico como arte.

¹² CARDOSO, Erika Natasha. *“E como não ser pornográfico”. Usos, sentidos e diálogos transnacionais em torno da pornografia no Brasil (1880-1924)*. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

¹³ BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo?* São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 72.

Acerca dos cinemas/filmes para “adultos” no Brasil, no período estudado, a bibliografia sobre o tema é escassa, com exceção do texto elaborado por Laperá,¹⁴ que se debruça sobre a formatação do consumo dessas obras e como foram as campanhas de repressão à pornografia nos cinemas do Rio de Janeiro. Ainda podem ser observadas algumas informações pontuais em trabalhos como os de Souza,¹⁵ que cita a exibição de filmes eróticos também no Rio de Janeiro por volta de 1908/1909,¹⁶ e algumas projeções mencionadas por Freire.¹⁷

Sobre o “cinema alegre” no Recife, só localizamos uma breve menção em Santos.¹⁸ De resto, as referências aos filmes/salas do gênero “alegre”/“livre” foram encontradas numa bibliografia voltada para o estudo da pornografia/erotismo na literatura e imprensa brasileira na Primeira República.¹⁹

¹⁴ LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. “Entre ‘alegres’ e ‘livres’! Prazer e repressão à pornografia nos cinemas do Rio de Janeiro (1907-1916)”, *E-compós (Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação)*, v. 22, jan–dez, 2019, pp. 1–24.

¹⁵ SOUZA, Inácio de Melo Souza. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2004; “Proibido para menores e senhoritas”, *Menmocine*, setembro de 2017. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/documentos-para-download/cat_view/74-cinema-brasileiro> [Acesso: 23 de junho de 2023].

¹⁶ As primeiras salas específicas para exibições cinematográficas surgiram no país a partir de 1907, no Rio de Janeiro, espalhando-se rapidamente para outras capitais e cidades. Em 1915, ano do caso do “cinema alegre” no Recife, já podia ser percebido um circuito exibidor mais consolidado e, com isso, uma estrutura de distribuição e, de certa maneira, de produção fílmica, ainda que considerada incipiente, no Brasil. Contudo, com o início da Grande Guerra, em 1914, o comércio de filmes, sobretudo oriundos da Europa, foi diminuindo, impactando a programação das salas pelo país. Dessa maneira, diversos estabelecimentos cinematográficos tiveram que se adaptar às mudanças ocasionadas pelo conflito bélico. Não iremos nos aprofundar em tal tema, visto que, não é o cerne deste trabalho. Porém, o impacto causado pela Primeira Guerra Mundial nas salas de cinema do país ainda carece de maiores investigações.

¹⁷ FREIRE, Rafael de Luna. *O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2022.

¹⁸ SANTOS, Katharine Nataly Trajano. “Afiml, uma semana sem kung-fu, mas com muito palavrão e muita mulher pelada”: *Pornochanchadas e recepção no Recife (1975-1980)*. Dissertação (Mestrado em História) Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2021.

¹⁹ PEREIRA, Cristina Schettini. *Um gênero alegre: imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898- 1916)*. Dissertação (Mestrado em História) Programa de Pós-graduação em História, Unicamp, São Paulo, 1997; MENDES, Leonardo. “O livro pornográfico na Belle Époque: a década de 1890 e a invenção da ‘leitura alegre’”. In: Negreiros, Carmen; Fátima Oliveira; Rosa Gens (org.). *Belle Époque: Crítica, arte e*

Traçamos uma crítica documental²⁰ das fontes e, por meio de vestígios indiretos, buscamos compreender quais foram os mecanismos de controle utilizados para perseguição ao “cinema alegre”. Haja vista que o processo não foi encontrado nos arquivos no Recife, nosso foco serão os textos veiculados nos jornais da época, dentre os quais escolhemos oito, que acreditamos ser de suma importância para compreender o caso.

Do escurinho para as manchetes diárias: o “cinema alegre” virou notícia

Em janeiro de 1915, no Recife, no dia 19, circulou na primeira página do jornal *A Província*, na coluna *Colaboração*, um texto de Olympio Galvão. Nele podemos perceber um profundo incômodo em relação a um cinema recém-inaugurado na cidade. Já de início, deixa notória sua ida ao estabelecimento, o denominando de “cinema livre”. E, justamente por ter frequentado uma noite, “para melhor aperfeiçoar seus estudos em benefício do individuo ou da coletividade”,²¹ teria autoridade para criticar o que seria a “escola da depravação”.²²

Galvão informa que tal ambiente excedeu suas expectativas, tendo inclusive escutado de alguns “ser necessário mesmo ao complemento de nossa gloria de capital civilizada, o cinema pornographico ‘ad instar’ do que floresce em todas as grandes cidades do mundo”. Pelo visto, seu pensamento era de que Recife estaria na rota da “degradação humana”, haja visto o tipo de espaço que agora poderia ser frequentado pelos recifenses, que de civilizado não teria nada.

cultura. Rio de Janeiro: Labelle/ São Paulo: Intermeios/ Faperj, 2016; CARDOSO, *op. cit.* ; EL FAR, Alessandra. *Páginas de Sensação: literatura popular e pornografia no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

²⁰ LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: *História E Memória*. Tradução Bernardo Leitão (et al.). Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

²¹ Desde que estes textos foram escritos, o Brasil já viveu várias reformas ortográficas. Contudo, a fim de preservar a integridade das fontes, optamos por manter suas grafias originais.

²² GALVÃO, Olympio. “Collaboração”, *A Província*, Recife, 19 de janeiro de 1915, p. 1.

O texto relata sua “ingenuidade” ao pensar que iria “contemplar exposições plásticas, estudo completo do nú artístico”, mas se deparara com a mais profunda “depravação moral”. Esta questão mencionada pelo autor do que seria considerado arte ou imoral a partir do corpo humano, sobretudo o feminino, era bastante debatida neste período. Tendo em vista as mudanças ocorridas no país desde fins do século XIX e a tentativa de se espelhar nos “estados modernos”, havia profícuos embates dos benefícios ou malefícios que a “modernidade”²³ poderia trazer para o Brasil.²⁴

Para Olympio Galvão, faz-se notório qual o seu ponto de vista, cinemas que exibissem filmes considerados pornográficos seriam sinais da incivilidade pela qual passava Recife, na medida que os valores tradicionais eram afetados pelo novo “cancro social”. A falta do controle estatal, bem como o (suposto) aliciamento dos jovens nesses espaços, seriam alguns elementos para retroceder na “marcha ascensional do progresso” que caminhava a cidade. Ou seja, refere-se à “associação entre a atuação dos poderes públicos para garantir a ordem e a moralidade social e a atuação do pai ou marido na manutenção da moralidade familiar”.²⁵

Para Cardoso,²⁶ a pornografia era vista, dentre outras formas, como “signo do atraso, sobretudo moral, mas também e por consequência, civilizacional, que suspeitava-se ser um dos entraves ao desenvolvimento social”. Ademais, seu consumo era visto como algo relacionado a indivíduos inferiores, muitas vezes propícios à degenerescência e à devassidão. Ou seja, um argumento de distinção de classe, visto

²³ Sobre o conceito de modernidade de forma geral, podemos destacar vários autores que se debruçaram sobre ele de diferentes perspectivas, tendo como uma de suas principais premissas a busca pelo progresso, por reestruturações no âmbito econômico e social, novas percepções de tempo, espaço e de modernizações nas cidades. Para citar alguns exemplos: BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007; HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992; SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. In: Charney, Leo.; Vanessa. R. Schwartz (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, 2. ed. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 95-123.

²⁴ PEREIRA, *op. cit.*

²⁵ PEREIRA, *op. cit.*, pp. 95-97.

²⁶ CARDOSO, *op. cit.*, p. 44.

que “o conteúdo elitista do critério moral se utiliza do problema da moralidade mesma para uma afirmação anterior de diferenciação social”.²⁷

Isso estava atrelado aos projetos de higienização elaborados pelos médicos, que teriam como uma de suas categorias normativas a depravação como doença moral.²⁸ A princípio, o que se buscava era o controle do corpo feminino, seja pelos seus aspectos físicos ou por seu comportamento moral, posto que o seu papel na sociedade sofria profundas alterações, ficando não só como esposa e mãe, mas como pilar responsável pelo futuro do Estado. Para Costa, ela passou “de reprodutora dos bens do marido” para a “criadora das riquezas nacionais”.²⁹

Mas será que as fitas vistas por Galvão eram mesmo pornográficas? Segundo ele, não se tinha programa prévio, nem informações sobre nada, apenas o calor devido à falta de ventilação na sala. Só se viam “as obscenidades mais vis e degradantes se sucediam envilecendo não direi até a medulla dos ossos, mas até as profundezas da alma”³⁰. Relata, ainda, que, por fim, decidiu escrever o que vira, mesmo recebendo propostas em dinheiro para que não o fizesse. Depois da veiculação do seu texto, outros surgiram para endossar o seu protesto contra o que começou a ser nomeado de “cinema alegre/livre”.

Dentre os que endossaram o protesto, surgiu um representante da Igreja Católica e responsável pela liga anti-pornográfica no Recife, padre Heliodoro Pires. Na mesma coluna *Colaboração*, do *A Província*, também em destaque na primeira página, o padre elenca seus pontos para a repressão ao estabelecimento cinematográfico em destaque. A sua carta, apesar de confluir com o texto de Olympio Galvão, é mais elaborada, contém informações do que acontecia em outros países no combate à

²⁷ PEREIRA, *op. cit.*, p. 95.

²⁸ O foco na autora é no controle da prostituição no Rio de Janeiro, mas acreditamos que se relaciona com o caso do “cinema alegre”. Consultar em: ENGEL, Magali. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

²⁹ COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 73.

³⁰ GALVÃO, *op. cit.*

pornografia,³¹ faz apelo para as mulheres de família e tece alguns comentários sobre o papel do poder público, bem como isso afetaria a grandeza nacional.

Para o padre, “os poderes publicos têm o rigorosissimo dever de impedir a immoralidade nos cinemas”,³² como também eles “podem e devem ver que os cinemas pornographicos constituem o agente mais terrivel, mais furioso, mais pavorosamente funesto de dissolução social”. Boa parte de sua carta foca no pedido para que as autoridades competentes tomem medidas contra o lugar, uma vez que o consentimento “significa e implica o rebaixamento dos sentimentos na alma nacional”. Mas o que o governo poderia fazer para não consentir?

Pelo visto, os poderes públicos, leia-se a Prefeitura, agiram prontamente contra o estabelecimento, depois que o mesmo passou a ser noticiado pela imprensa local. No dia seguinte à divulgação da carta do padre, uma nota é veiculada no *Diário de Pernambuco*, na coluna *Varias*, em que sabemos por meio do Chefe de Polícia, Joaquim Maurício Wanderley, que o Prefeito solicitou a cassação da licença do cinema, embora, segundo o policial, essa atribuição não competisse à municipalidade. Em virtude disso, se inicia uma disputa pelo controle de autoridade.

Para o Chefe de Polícia, cassar a licença seria atribuição de exclusividade da polícia, e como a empresária “tem satisfeito rigorosamente o compromisso tomado perante esta repartição, não consentindo no ingresso de menores e mulheres para assistirem as suas sessões”,³³ o ato da Prefeitura não teria efeito e o cinema poderia funcionar normalmente. Contudo, não encontramos nenhum pronunciamento oriundo do Prefeito Eudoro Correia, mas do secretário João Pacífico dos Santos. Texto esse que, pela quantidade significativa de informações sobre o caso do “cinema alegre” e para além dele, será abordado de forma mais minuciosa do que os que foram referidos até o momento.

³¹ O padre cita a França, Alemanha, Inglaterra, Espanha, Suíça e Itália, bem como leis que regulamentavam ou proibiam o conteúdo pornográfico nos cinemas desses países.

³² PIRES, Heliodoro. “Collaboração”, *A Província*, Recife, 20 de janeiro de 1915, p. 1.

³³ WANDERLEY, Joaquim Maurício. *Diário de Pernambuco*, Recife, 21 de janeiro de 1915, p. 3.

A Prefeitura, a Polícia ou Aida Bockman: quem venceu a disputa?

Conforme visto acima, o caso do “cinema alegre” ganhou certa visibilidade na imprensa local. Após sua inauguração, frações da sociedade recifense emitiram sua opinião de desagravo ao cinema e a Prefeitura decidiu agir cassando a licença do estabelecimento. O secretário Santos entrou no debate do porquê essa decisão seria a correta. Para isso, trouxe várias informações, desde o pedido de abertura da sala até a sua interdição. Iniciou seu texto com o fato de ser funcionário público e que, portanto, teria competência para falar do assunto, já que:

A minha posição na Prefeitura do Recife, o meu conhecimento do que alli se passa por força do cargo que exerço, o conhecimento que tenho dos actos que o dr. Eudoro Corrêa, actual prefeito, practica nessa qualidade habilitam-me a dizer qual foi o papel da Prefeitura, ou antes do prefeito, nesse caso do Cinema alegre ou livre, conforme o baptismo que lhe queiram dar, e que é nada mais, nada menos do que a implantação no Recife, de uma exploração commercial repelida da Capital da Republica, de Nictheroy e de outros municipios por indecente, immoral e impropria.³⁴

João Pacifico dos Santos não demora em explicitar sua opinião contrária à permanência do cinema, pois, na sua concepção, esse lugar da “indecência” e “imoralidade” estava sendo repellido em outras cidades, destacando o Rio de Janeiro, capital à época. Porém, encontramos, entre os anos de 1915-1917, publicidade do Teatro Carlos Gomes, que, ao que tudo indica, era um “cinema alegre”. Ainda poderíamos mencionar alguns registros anteriores na Capital Federal, como o Cinema William Henvelius, em atividade no ano de 1909,³⁵ ou o empresário Paschoal Segreto, que utilizava filmes do “gênero alegre” em salas anexas e em horários alternativos, no Moulin Rouge e no Pavilhão Internacional.³⁶ Talvez o secretário desconhecesse ou omitisse tais dados.

Ao observarmos o anúncio do Cinema William Henvelius abaixo, percebemos dois pontos que merecem atenção. Primeiro, sinaliza duas vezes para o leitor do jornal que

³⁴ DOS SANTOS, João Pacifico. “O cinema da rua da Detenção”, *Jornal do Recife*, Recife, 24 de janeiro de 1915, p. 6.

³⁵ SOUZA, *op. cit.*

³⁶ FREIRE, *op. cit.*

se tratava do “Gênero Alegre”, espaço dedicado a exhibir esse tipo de fita, ou seja, o espectador já estaria ciente de como seria; segundo, na parte em que consta o valor dos ingressos, adverte que é proibida a entrada de mulheres e crianças, logo, ambiente exclusivo para homens.

CINEMA WILLIAM HENVELIUS
40 Rua do Lavradio 40
 Empreza—GUSTAVO

Sessões continuadas sem espera das
 6 horas da tarde ás 11 1/2 da noite
 Entrada á vontade

GENERO ALEGRE

HOJE

IMponente

PRoGRAMMA

HOJE

E' prohibida a entrada de menores e se-
 nhoritas — Preço, entrada
 15000—Brevemente a grandiosa fi-
 ta COSTA E PURA.

GENERO ALEGRE

Anúncio do cinema William Henvelius. Fonte: *O Paiz*, Rio de Janeiro, 14 novembro 1909, p. 12.

A prudência desses espaços era estratégica, tanto que Santos informa que a inauguração do “cinema alegre” não foi divulgada pela imprensa, haja vista o combate, a partir de eventuais anúncios através de jornal, fotografia ou revista de peça teatral ou fita cinematográfica que fossem consideradas pornográficas.³⁷

Logo após a inauguração, aliás não anunciada nos jornaes, começaram a correr as noticias de que as fitas que alli se passavam não eram de molde a divertir ou instruir o publico, como aliás é e deve ser o fim da surprehendente invenção cinematographica, e bem ao

³⁷ PEREIRA, *op. cit.*

contrario eram de mais revoltante pornographia, da mais abjeta immoralidade, ferindo de frente e impiedosamente a moral publica, que não é somente apanagio de mulheres e meninos, com cuja prohibição de entrar, se o pretendia mascarar a torpeza das exhibições para homens só.³⁸

As primeiras informações que localizamos foram pelos escritos de seus detratores, que surgem por volta do dia 17 de janeiro de 1915, com mais de vinte textos até o fim do mês, sete em fevereiro, oito em março e sete em abril, quando o cinema fecha por ordem judicial. Tais textos eram oriundos, sobretudo, dos setores médios urbanos, desde literatos, comerciantes, associações até representantes da Igreja. Nota-se o papel da imprensa nesse caso, ao ter como uma de suas funções ser a “propagadora de ideias e formadora de consenso em torno dessas mesmas ideias”.³⁹ Pelo visto, conseguiu pela quantidade significativa de opiniões convergentes sobre o “cinema alegre”.

Os argumentos mais utilizados nesses textos contra o cinema seriam a imoralidade, afronta aos bons costumes e obscenidade que trariam para a família recifense. Para Cardoso,⁴⁰ valores como pudor, moral, bons costumes e obscenidade, além de abstratos, “variam enormemente não apenas no tempo, no espaço como também dentro da mesma sociedade”. Segundo Engel,⁴¹ “a ideia de moralidade, define-se, pois, pelas noções de homem-pai e da mulher-esposa-mãe, integrantes fundamentais da instituição higiênica do casamento”. O lar e a vida cotidiana não poderiam ser “um cenário de procedimentos imorais”.⁴²

De acordo com Costa,⁴³ o estado brasileiro, a partir do século XIX, através da medicina social, mas não só, buscou modificar “a conduta física, intelectual, moral,

³⁸ DOS SANTOS, *op. cit.*

³⁹ BARBOSA, Marialva. “Impresso, poder e público: os diários do Rio de Janeiro (1880-1920)”, *Intercom*, n. 2, São Paulo, jul/dez, 1997, p. 90.

⁴⁰ CARDOSO, *op. cit.*, p. 34.

⁴¹ ENGEL, *op. cit.*, p. 87.

⁴² ENGEL, *op. cit.*, p. 124.

⁴³ COSTA, *op. cit.*, p. 33.

sexual e social dos seus membros”, membros estes ligados às esferas mais altas das classes sociais. Essas modificações perpassaram pela família, que começou a ser vista como o espelho da nação, não podendo cair em vícios. Seus papéis estavam sendo definidos contra os valores acima descritos, com destaque para a moralidade.

Dito isso, percebemos como os argumentos utilizados contra o “cinema alegre” são construções, formas de controle da família, elementos de distinção social, bem como aspectos ligados à manutenção de valores que aparentemente se fortaleceram ao longo do século XIX e entraram no XX em conflito com as mudanças proporcionadas pelo que se convencionou chamar de “vida moderna”. O Brasil, como país dependente e periférico no sistema capitalista, procurava meios de se modernizar, se influenciando por costumes vindos de fora.

Enquanto uma parte dos setores médios urbanos caminhava com o “progresso”, outra o via como retrocesso. Para Sevcenko, “expostas de um lado às pressões de um mercado intrusivo e de outro às intervenções das elites dirigentes, empenhadas em modelar as formas e expressões da vida social, as pessoas e grupos se viram forçadas a mudar, ajustar e reajustar seus modos de vida, ideias e valores sucessivas vezes”.⁴⁴

Possivelmente manifesta-se o alarde feito contra mulheres e crianças nesses estabelecimentos e sua proibição para estes públicos, sendo o espaço exclusivo para homens. Ainda assim, tinham os que questionavam, como o padre Heliodoro: “dirão que o cinema é para os homens. E eu direi que cinema estimulará a infidelidade e o deboche e quando o pae de familia é um desgraçado, um typo sem elevação moral, para o qual as leis do matrimonio nada valem, a familia já começou a desagregar-se!”⁴⁵

Conforme aponta João Pacifico dos Santos em texto anteriormente citado, as reclamações que chegaram ao Prefeito eram “o justo alarme de familia recifense

⁴⁴ SEVCENKO, Nicolau. A Capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. v. 3, pp. 38-39.

⁴⁵ PIRES, *op. cit.*

tocada nos seus purísimos sentimentos de moralidade e decôro”.⁴⁶ A partir disso, argumenta que Eudoro Correia conferira a licença para abertura da sala. Teria, portanto, atribuição para cassar a mesma. Depois desse ponto, Santos detalha cronologicamente os trâmites para o funcionamento da sala.

A 3 de Dezembro de 1914, a sra. Aida Bochman, (...) solicitou licença para ABRIR UM CINEMA no predio 3 A, á rua da Detenção, fazendo em dito predio as adaptações de um gabinete sanitario, elevação do sólo, gabinete para a cabine e agasalho para o motor. Processada dita petição, a directoria de Obras Municipaes informou firmado pelo seu director que a planta apresentada satisfazia as exigencias da lei em vigor, devendo a peticionaria se obrigar a cumprir as determinações daquela Directoria, relativamente á instalação do motor e acessórios.⁴⁷

Ou seja, já existiam nesse período regras estabelecidas para abrir uma sala de cinema, a fim de garantir um mínimo conforto ou segurança para o público. No entanto, tais regras não foram preservadas nos arquivos do Recife, não estando acessíveis aos pesquisadores de hoje.

Santos prossegue com mais informações referentes ao progresso em que andava a criação da sala e como o Prefeito, sempre, segundo ele, com a competência e seguindo as normas vigentes, trabalhava.

Nestas condições, satisfeitas as formalidades e determinações leaes a respeito e por incidir o estabelecimento de cinemas na obrigação do pagamento do imposto que se inscreve-- Divertimentos Publicos-- na Lei orçamentaria vigente e que é o que vem taxado na alienea C do n. 57 do art. 2 da Lei n. 746 de 1 Dezembro de 1914, a Prefeitura ou antes o dr. Prefeito consentio na abertura de um cinema que foi o que requereu unicamente e mandou cobrar o imposto que essa ordem de estabelecimentos é obrigada a pagar, ou seja 1:000\$000, por ser no perimetro da cidade e serem as suas entradas superiores á 500rs.⁴⁸

Neste ponto, é notável como o poder público criou mecanismos de controle e fiscalização para os estabelecimentos cinematográficos, haja vista que, no Recife,

⁴⁶ DOS SANTOS, *op. cit*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

conforme previamente mencionado, as primeiras salas adaptadas para exibições filmicas ocorreram a partir de 1909, com a abertura do Cinema Pathé no centro da cidade.⁴⁹ Como se tratava de um ambiente novo, impostos foram formulados para esses espaços.

A lei orçamentária de 1911 inaugurou essa cobrança, e, a cada ano, com o aumento desses lugares, e com boa inserção no espaço urbano recifense, novas taxas foram cobradas. Ficava estabelecida a diferenciação de ordenamento dos cinemas, que ia da primeira à terceira ordem, impactando no valor a ser pago nas entradas, até as agências ou recebedores de artigos cinematográficos, que começaram a instalar seus escritórios no começo dos anos de 1910.⁵⁰

Para concluir seu texto, João Pacifico dos Santos se baseia no artigo 16, da lei 46, de 1914, que

Prescreve a cassação de licença concedida quando sobrevierem motivos justificados, de salubridade, falta de segurança ou offensas a moral publica, baseado na sua autoridade de chefe do executivo a quem compete por lei, superintender e fiscalisar por si ou por agentes de sua confiança todos os serviços municipaes, agindo em razão de sua autoridade e como representante maximo do municipio, precedendo rationi imperii.⁵¹

Em contrapartida ao que foi apresentado por Santos, o *Diário de Pernambuco* entrevistou o Chefe de Polícia dias antes. Nessa entrevista, percebemos a sua versão, sempre ressaltando que a proprietária cumpria o que lhe fora pedido. Com tom de que cabia a ele a permissão para abertura da sala, responde ao jornalista que [Aida Bockman] “veio pedir-me permissão. Deia, exigindo porém que não fosse permitida

⁴⁹ FILHO, Paulo Carneiro da Cunha. *A Utopia provinciana: Recife, cinema, melancolia*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

⁵⁰ Pernambuco. *Leis do Estado de Pernambuco do anno de 1911*. Recife: Superintendência de Preservação do Patrimônio Histórico do Legislativo (SPPHLEG).

⁵¹ DOS SANTOS. *op. cit*

a entrada de mulheres e meninos. Isso tenho certeza de que se cumpre. Em taes condições não sei a razão da medida do dr. prefeito. Policiar, compete a mim”.⁵²

Wanderley não apenas reforça o seu poder como chefe da segurança pública como marca posição de não frequentar o estabelecimento, e por ele “o cinema da sra. Aida já tinha fechado por falta de frequentadores”. O repórter, por sua vez, pergunta se ele não irá cassar a licença. Ele responde que “não. Salvo si souber que mulher e menino pizaram lá. Então, não ha geito. A sra. Aida tem que levantar o seu acampamento”. Afinal, quem teria a jurisdição do caso, o Prefeito ou o Chefe de Polícia?

Na legislação estadual de Pernambuco, na lei n. 310 de 1898, da administração policial, na seção 1, são descritas as competências do Chefe de Polícia. Dentre elas, a que importa para o trabalho é a de n. 11. Uma de suas atribuições seria de “inspecionar os teatros e diversões públicas”.⁵³ Ou seja, a ele cabia fiscalizar os divertimentos da cidade. Já a lei n. 991 de 1909, que organizava a municipalidade, estabelecia que os direitos e prerrogativas do município seriam exercidos por um conselho municipal, um Prefeito e juízes distritais, no artigo 16, inciso oitavo, cabia ao conselho “deliberar: jogos, espetáculos e divertimentos públicos”.⁵⁴ Finalmente, no artigo 25 da mesma, a incumbência do Prefeito seria “superintender e fiscalizar por si ou por agentes de sua confiança todos os serviços municipais”.

Ao averiguar o caso estritamente pelas leis, na sua literalidade, compreende-se uma hierarquia de funções, bem como suas especificidades. O conselho municipal determinava a regulação dos divertimentos em geral, o cinema incluído. O Prefeito seria responsável por administrar e fiscalizar os serviços do município. E o Chefe de Polícia também fiscalizava as diversões públicas. Acreditava, talvez, que essa fosse a sua jurisdição.

⁵² “Conflicto de jurisdição?”, *Diário de Pernambuco*, Recife, 21 de janeiro de 1915, p. 1.

⁵³ Pernambuco. *Leis do Estado de Pernambuco do anno de 1898*. Recife: Superintendência de Preservação do Patrimônio Histórico do Legislativo (SPPHLEG).

⁵⁴ Pernambuco. *Leis do Estado de Pernambuco do anno de 1909*. Recife: Superintendência de Preservação do Patrimônio Histórico do Legislativo (SPPHLEG).

Provavelmente, o Chefe de Polícia desconsiderava as modificações ocorridas nas atribuições do seu cargo ainda no século XIX, em 1871, quando, de acordo com Valença,⁵⁵ foram retiradas “a prerrogativa de processar e julgar nos casos dos delitos policiais e as posturas municipais”. Isto é, não competia a ele julgar, mas fiscalizar.

O fato é que, para se abrir uma sala de cinema, era necessário ter a licença de ambos os setores. Dito isso, será que se basear apenas na função que cada funcionário exercia por meio dessas leis responde à questão de quem teria a jurisdição do caso?

As fontes analisadas podem, ainda, dar outras pistas da perseguição que esse estabelecimento sofreu. Uma delas é observada na mesma entrevista feita com o Chefe de Polícia, na qual lemos que os jornalistas foram até o Prefeito, sem êxito, e até a proprietária Aida Bockman, conseguindo, provavelmente, o único vestígio de sua versão da história.

A reportagem informa que Bockman teria trinta anos e seria russa, estaria no Recife desde 1906 e que antes de abrir o cinema negociava com pensões e teria tido um restaurante. Após juntar dinheiro durante esses anos na cidade “e a exemplo do que se usa nos ‘centros adiantados’ tivera a idéia de instalar aqui um cinematographo destinado exclusivamente aos homens”,⁵⁶ pois “queria concorrer dest'arte para o progresso da terra, não se conservando parasitaria e indifferente ao impulso que, tem observado, vae tomando o Recife novo”.⁵⁷ Aqui, a percepção de um “cinema alegre” seria positiva, tendo como consonância a utilização do termo “progresso”.

No depoimento, Bockman informa que “contractara o aparelho, os films, mas encontrava difficuldades na instalação”. Faltava-lhe o local para o cinema, devido aos altos preços no mercado imobiliário no Recife à época, já que era o período de

⁵⁵ VALENÇA, Manuela Abath. *Soberania policial no Recife do início do século XX*. Tese (Doutorado em Direito) Programa de Pós-graduação em Direito, Universidade Nacional de Brasília, Brasília, 2018, p. 112.

⁵⁶ “Conflicto de jurisdição?”, *op.cit.*

⁵⁷ Recife Novo era uma expressão utilizada no começo do século XX nos principais jornais do período para induzir que a cidade caminhava para o progresso, saía do antigo e entrava no “novo mundo”.

reformas na cidade, ocasionando aumento de sua população e “uma alta dos aluguéis, falta de terrenos e o crescimento de freguesias urbanas”.⁵⁸ Pouco depois, encontrou um lugar na Rua da Detenção, no bairro São José, e, com as licenças em mãos, inaugurou a sala. O valor pago em impostos, segundo ela, foi de 1 conto e 200 mil réis, montante alto para o período.

Como já sabemos, “o chefe de policia exigira-lhe apenas que fosse vedado o ingresso ás mulheres e aos meninos. Tem-no cumprido á risca. Incumbe-se ella mesma de fiscalizar”. Entretanto, afirma ter recebido uma intimação verbal do Prefeito, ordenando-lhe suspender as atividades, o que lhe levou ao Chefe de Polícia, quem lhe garantiu a permanência de suas atividades. É interessante observar como o caso do “cinema alegre” ocorreu informalmente, sem burocracia, com ambos os poderes impondo as suas vontades.

Aida Bockman, na entrevista, também abre outro caminho para o motivo da perseguição ao seu negócio: “attribue a guerra que diz lhe estão movendo aos proprietarios dos outros cinemas”. De que forma, outros exibidores poderiam estar dificultando o seu negócio? A concorrência seria forte, e, por estarem perdendo pagantes dos seus programas para nova atração fílmica oriunda do “mundo moderno”, agiram com o poder político e econômico que tinham ou se utilizaram do seu capital cultural para que textos fossem veiculados pela imprensa? Pagaram para os jornais darem manchete para o caso do “cinema alegre”? Será que o motivo principal era o fato do estabelecimento ser gerido por uma mulher? Indagações que ficarão sem respostas, por falta de documentos que as comprovem.

O que sabemos é que Bockman entrou na Justiça contra a cassação da licença determinada pelo Prefeito, acionando advogados, e que através do juiz de 2º vara, Thomaz Soriano, expediu um mandado de manutenção e, com isso pôde reabrir a

⁵⁸ MOREIRA, *op. cit.*, p. 90.

sala, fechada por pouco tempo. No entanto, a decisão do Prefeito de fechar o cinema se tornou pública e, provavelmente por causa disso, e para garantir seu status pelo cargo que ocupava, resolveu recorrer da sentença por meio do advogado da Prefeitura. Se inicia assim, uma batalha judicial entre Aida Bockman & C. e a Prefeitura do Recife.

O advogado da Prefeitura, Argemiro Aroxa, recorreu com agravo contra o mandado de manutenção expedido pelo juiz Soriano. Sua alegação seria a incompetência desse juiz para julgar o processo.⁵⁹ O motivo para esse pedido não foi especificado nas fontes encontradas. Consta nos documentos que quem julgou inadmissível esse pedido de agravo foi um procurador interino, Orlando Aguiar, visto que essa alegação de incompetência deveria ter sido protocolada antes. Teria havido um erro processual por parte do advogado municipal.

O parecer do procurador interino Aguiar não deve ter sido bem visto pelos detratores do cinema, já que, em seguida, o mesmo teve que reforçar o seu pedido, em requerimento enviado para um desembargador do Supremo Tribunal Federal. Como forma de minimizar uma desmoralização causada pelo parecer favorável ao cinema, buscou enfatizar que estava com “grande affluencia de serviço, como que acho-me actualmente sobrecarregado como membro que sou da junta de recursos eleitoraes, que ora funciona, não me foi possivel desenvolver, como desejava, o aludido parecer”.⁶⁰

No entanto, segue defendendo o seu parecer, que acredita estar bem fundamentado, repetindo por vezes os mesmos pontos sobre a inadmissibilidade do agravo. O pedido contra o mandado solicitado pela Prefeitura se utilizou do decreto sobre processo comercial, datado de 1850, no capítulo dos agravos, no artigo 669, inciso primeiro, onde consta que “da decisão sobre materias de competencia, quer o Juiz se julgue competente, quer não”.

⁵⁹ AGUIAR, Orlando. *Jornal do Recife*, Recife, 19 de março de 1915, p. 1.

⁶⁰ AGUIAR, Orlando. *A Província*, Recife, 23 de março de 1915, p. 1.

Todavia, o procurador argumentou que “a lei quer, é conveniente repetir, é que o juiz directa, expressamente se julgue competente ou não, isto é, que a sua decisão verse de um modo claro e expreso sobre materia de competencia, o que não se verifica no caso dos autos, onde encontra-se apenas um despacho concedendo mandado de manutenção”.⁶¹

A imprensa continuou informando aos seus leitores como andava o processo. Como o próprio procurador disse, “ainda mais, uma vez que a questão, que ora nos prende, tem tomado certo vulto interessando vivamente ao publico”. Novas informações, se não estivessem na primeira página, vinham em um pequeno informativo para que o leitor não deixasse de se inteirar sobre o caso do “cinema alegre”. Enquanto o estabelecimento continuava com suas sessões, o processo seguiu para os juízes de segundo grau, que foram os últimos a julgar o recurso, mesmo com o parecer do procurador.

Até onde conseguimos apurar, no começo de abril, depois da sessão que julgava o agravo da Prefeitura, mesmo com o procurador interino Aguiar se baseando em leis federais e estaduais para provar “que falha competência ao prefeito para fechar um estabelecimento de publico da natureza ‘do cinema alegre,’”⁶² houve votação, durante a presidente fez a apuração e o agravo foi concedido. Alguns dias depois, o Prefeito mandou fechar o cinema, encerrando suas atividades.

Ainda no mesmo mês, na seção de anúncios, parte das peças e da mobiliária do cinema foram postas em leilão, talvez como forma da Bockman conseguir reaver alguma quantia do que gastou com o estabelecimento. Para os seus detratores, provavelmente o fim do cinema foi uma vitória na luta contra as supostas pornografia, imoralidade e degradação moral. Para os outros exibidores, pode ter significado o retorno de espectadores, ou melhor, de lucro para os seus negócios. Mas e Aida Bockman, se voltou para outros negócios? Saiu de Recife? É provável que nunca possamos responder essas perguntas.

⁶¹ *A Província*, Recife, 23 de março de 1915, p. 1.

⁶² “O Caso do Cinema Alegre”, *Diário de Pernambuco*, Recife, 7 de abril de 1915, p. 4.

AGENTE PAIVA
 AGENCIA—RUA MARQUEZ DOHERVAL N. 27

Grande leilão
DO CINEMA ALEGRE
 Rua da Detenção n. 3 A
 Sabbado, 17 do corrente
 AO MEIO DIA
CONSTANDO:
 De 30 duzias de cadeiras de junco em côr de noqueira com bra-
 cinhos, 1 motor do fabricante OTTO, força de 10 cavallos
 HP, 1 dynamo de 110 ampers, 1 quadro para distribuição,
 instalação eléctrica, lampadas, 1 espelho, 3 bancas com ga-
 vetas e outros objectos.
 Tendo tudo apenas dois mezes de uso
 O AGENTE PAIVA, autorizado pela firma proprietaria do
 referido cinema, venderá em publico leilão tudo o que acima se
 declara, para completa liquidação e entrega da chave da casa.
 Sabbado, 17 do corrente
 AO MEIO DIA
 Rua da Detenção n. 3 A
NO CINEMA ALEGRE
 Ao correr do martello
NOTA
 Entrega immediata com pagamento a' vista

Anúncio de objetos a serem leiloados do “Cinema Alegre”. Fonte: *A Província*, Recife, 16 abril 1915, p. 7.

Já outras dúvidas sobre o “cinema alegre” de Aida Bockman, como, por exemplo, quem o frequentava, quiçá possam ser respondidas ao retornarmos a um trecho do texto de Olympio Galvão, resultado de sua ida a uma sessão fazer “estudo” de quão baixo poderia ser o lugar: “Chefes de repartição, conferentes, despachantes aduaneiros, representantes do alto commercio, medicos, advogados, toda a "jeunesse dorée", commendadores do antigo regime, homens de meia idade” e “velhos de aspecto respeitavel, núma confraternisação admiravel e única”.⁶³

Profissões liberais, representantes dos setores médios urbanos, parte da elite política e econômica da cidade. É curioso que os trabalhadores precarizados, pessoas com baixo poder aquisitivo, não tenham sido mencionados. Tal ausência instala uma contradição em relação aos argumentos de que os consumidores da pornografia, historicamente, “são associados a indivíduos considerados desqualificados, abjetos e, portanto, perigosos em determinados contextos”.⁶⁴

Ao observamos o combate à pornografia nos cinemas no Rio de Janeiro, exposto no trabalho de Lopera,⁶⁵ percebemos algumas conformações similares ao que ocorria no Recife, na medida em que esse combate “pode ser percebido como uma das formas de os setores médios projetarem as tensões políticas e sociais no consumo”, além de considerar os que escreveram contra o cinema como representantes de um “ideal de pureza em torno da honra sexual e do ideal de ordem e de nação projetados na Primeira República”.

Por fim, acreditamos que é importante compreender que o caso do “cinema alegre”, embora tenha sido julgado na forma da lei, não pode ser visto como um simples ato

⁶³ GALVÃO, *op. cit.*

⁶⁴ CARDOSO, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁵ LAPERA, *op. cit.*, p. 20.

mecânico. Ele serviu de modelo para a manutenção do *status quo*, pois, para Mascaro,⁶⁶ toda decisão jurídica é política e estruturada pela ideologia.

Nos processos judiciais, seus atos são explicitações do poder e da decisão jurídica. Uma petição inicial já é, de pronto, uma escolha de uma via para a solução de um conflito, a via judicial. A contestação, por sua vez, é uma decisão de como responder a essa acusação. A condução, pelo juiz, de todas as fases processuais, a produção e colheita de provas, as decisões interlocutórias, e, por fim, a sentença, são manifestações claras de decisões que são atos de poder.⁶⁷

O “cinema alegre”, a partir dos primeiros ataques sofridos, dificilmente conseguiria vencer a disputa. Havia despertado a ira de forças muito maiores que uma simples sala de cinema, de propriedade de uma mulher estrangeira. Mesmo que o argumento de que crianças e mulheres não frequentavam o local tenha sido utilizado como mecanismo de assegurar a sua manutenção, a sua imagem de lugar perigoso e imoral prevaleceu. O controle, a perseguição, a fiscalização ou a destruição dos espaços que poderiam ferir a imagem ou preceitos do projeto civilizatório, orquestrado pela elite e parte dos setores médios urbanos na Primeira República, permanecia em atividade.

Considerações Finais

O presente artigo buscou compreender os motivos que levaram ao fechamento do estabelecimento cinematográfico nomeado de “cinema alegre”, no Recife, no começo do século XX. Os documentos utilizados foram, principalmente, os textos escritos pelos detratores do cinema, veiculados pela imprensa local, com exceção da entrevista feita com a proprietária Aida Bockman e com o Chefe de Polícia da época.

O “cinema alegre” se inseriu em um momento de mudanças pelo qual passava a cidade à época. Porém, do ponto de vista dos costumes e das tradições, havia conflitos. Parte dos setores médios urbanos viam a sala como símbolo do progresso, como aproximação do que de melhor acontecia na Europa, sobretudo na França. Por

⁶⁶ MASCARO, Alysson. *Introdução ao Estudo do Direito*. São Paulo: Atlas, 2013.

⁶⁷ MASCARO, *op. cit.*, p. 181.

sua vez, outra parte combatia qualquer sinal de corrupção dos valores que julgavam ser o verdadeiro caminho para o progresso.

Nessa dicotomia, percebemos que o principal argumento contra o cinema era a imoralidade e a obscenidade que ele representava. Estes argumentos só podem ser compreendidos ao se considerar como as mudanças nos papéis que o homem, a mulher, a criança e a família tiveram ao longo do século XIX se inseriam no projeto civilizatório que o Brasil caminhava. Os resultados da pesquisa inferem que, nesse caso específico, o poder dos que lutavam contra os avanços considerados negativos da “modernidade” detinham maior força naquele momento.

Utilizaram-se do direito da época como forma de manter as distinções sociais, bem como do controle do Estado nesses novos espaços de convívio social, mesmo que tenha ocorrido uma batalha de jurisdição entre o representante da Prefeitura e da polícia. Ainda assim, as instâncias superiores decidiram pelo fechamento do cinema, por motivos não meramente tecnicistas, mas, como demonstramos, pela manutenção da ordem idealizada pelos representantes do poder local no Recife.

Acreditamos que este trabalho, mesmo focado em apenas um cinema, contribui tanto para a historiografia sobre o período silencioso no Brasil quanto para os estudos que se debruçam sobre o combate à pornografia nos mais diversos âmbitos na Primeira República. No primeiro caso, a contribuição se dá pela forma como o cinema foi inserido na disputa moralizante nos espaços de diversão pública do período estudado, tema que ainda precisa de um adensamento de pesquisas. No segundo, possibilita uma maior compreensão do que foi o combate à pornografia nas salas de cinema nas primeiras décadas do século XX, quando produtos considerados imorais também passaram a ser consumidos nos estabelecimentos cinematográficos, gerando atritos em torno da noção de “modernidade” à época.

Referências Bibliográficas

- ARRAIS, Raimundo. *Recife, culturas e confrontos: as camadas urbanas na campanha salvacionista de 1911*. Natal: EDUFERN, 1998.
- BARBOSA, Marialva. “Impresso, poder e público: os diários do Rio de Janeiro (1880-1920)”, *Intercom – ver*, n. 2, São Paulo, jul./dez, 1997, pp. 87-102.
- BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- BERNARDES, Denis. *Recife, o caranguejo e o viaduto*. Recife: Editora Universitária, 2013.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo?* São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CARDOSO, Erika Natasha. “E como não ser pornográfico?” *Usos, sentidos e diálogos transnacionais em torno da pornografia no Brasil (1880-1924)*. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de Sensação: literatura popular e pornografia no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ENGEL, Magali. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- FILHO, Paulo Carneiro da Cunha. *A Utopia provinciana: Recife, cinema, melancolia*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.
- FREIRE, Rafael de Luna. *O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2022.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. “Entre ‘alegres’ e ‘livres’! Prazer e repressão à pornografia nos cinemas do Rio de Janeiro (1907-1916)”, *E-compós (Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação)*, v. 22, jan-dez, 2019, pp. 1-24.

- LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: *História E Memória*. Tradução Bernardo Leitão (et al.). Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- MASCARO, Alysso. *Introdução ao Estudo do Direito*. São Paulo: Atlas, 2013.
- MENDES, Leonardo. “O livro pornográfico na Belle Époque: a década de 1890 e a invenção da ‘leitura alegre’”. In: Negreiros, Carmen; Fátima Oliveira; Rosa, Gens (org.) *Belle Époque: Crítica, arte e cultura*. Rio de Janeiro: Labelle/ São Paulo: Intermeios/ Faperj, 2016.
- MOREIRA, Fernando Diniz. *A construção de uma cidade moderna: Recife (1909-1922)*. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1994.
- PEREIRA, Cristina Schettini. *Um gênero alegre: imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898- 1916)*. Dissertação (Mestrado em História) Programa de Pós-graduação em História, Unicamp, São Paulo, 1997.
- PERRUCCI, Gadiel. *A cidade do Recife (1889-1930): o crescimento urbano, o comércio e a indústria*. *A Cidade e a História*, vol. 1. São Paulo: Revista de História, 1974.
- SAES, Décio. *Classe Média e sistema político no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.
- SANTOS, Katharine Nataly Trajano. “Afiml, uma semana sem kung-fu, mas com muito palavrão e muita mulher pelada”: *Pornochanchadas e recepção no Recife (1975-1980)*. Dissertação (Mestrado em História) Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2021.
- SARAIVA, Kate. *Cinemas do Recife*. Recife: Funcultura, 2013.
- SEVCENKO, Nicolau. “A Capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. In: SEVCENKO, Nicolau. (org.). *História da vida privada no Brasil*, v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. In: Charney, Leo.; Vanessa. R. Schwartz (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, 2. ed. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SOUZA, Inácio de Melo Souza. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2004.

_____. “Proibido para menores e senhoritas”. *Mnemocine*, setembro de 2017. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/documentos-para-download/cat_view/74-cinema-brasileiro> [Acesso: 23 de junho de 2023].

VALENÇA, Manuela Abath. *Soberania policial no Recife do início do século XX*. Tese (Doutorado em Direito) Programa de Pós-graduação em Direito, Universidade Nacional de Brasília, Brasília, 2018.

ZACARIAS, Audenice Alves dos Santos. *A República oligárquica de Pernambuco: montagem e declínio do domínio de Francisco de Assis Rosa e Silva*. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

Fontes

A Província, Recife, 23 de março de 1915, p. 1.

AGUIAR, Orlando. *A Província*, Recife, 23 de março de 1915, p. 1.

AGUIAR, Orlando. *Jornal do Recife*, Recife, 19 de março de 1915, p. 1.

“Conflicto de jurisdição?”, *Diário de Pernambuco*, Recife, 21 de janeiro de 1915, p. 1.

DOS SANTOS, João Pacifico. “O cinema da rua da Detenção”, *Jornal do Recife*, Recife, 24 de janeiro de 1915, p. 6.

GALVÃO, Olympio. “Collaboração”, *A Província*, Recife, 19 de janeiro de 1915, p. 1.

“O Caso do Cinema Alegre”, *Diário de Pernambuco*, Recife, 7 de abril de 1915, p. 4.

Pernambuco. *Leis do Estado de Pernambuco do anno de 1898*. Recife: Superintendência de Preservação do Patrimônio Histórico do Legislativo (SPPHLEG).

Pernambuco. *Leis do Estado de Pernambuco do anno de 1909*. Recife: Superintendência de Preservação do Patrimônio Histórico do Legislativo (SPPHLEG).

Pernambuco. *Leis do Estado de Pernambuco do anno de 1911*. Recife: Superintendência de Preservação do Patrimônio Histórico do Legislativo (SPPHLEG).

PIRES, Heliodoro. “Collaboração”, *A Província*, Recife, 20 de janeiro de 1915, p. 1.

WANDERLEY, Joaquim Maurício. *Diário de Pernambuco*, Recife, 21 de janeiro de 1915, p. 3.

Fecha de recepción: 31 de julio de 2023

Fecha de aceptación: 10 de noviembre de 2023

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/anem5nbtv>

Para citar este artículo:

DAVSON PEREIRA DA SILVA, Felipe. “A sala que foi parar na Justiça: o caso do ‘Cinema Alegre’”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 222-250. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/450>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Felipe Davson Pereira da Silva** é Graduado em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Mestre em História pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e Doutorando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente, desenvolve pesquisas sobre a História do Cinema no período silencioso, com ênfase na formação de um circuito exibidor em Recife nos anos 1910 e no combate nacional aos estabelecimentos cinematográficos que eram pejorativamente denominados cinemas “livres/alegres”. E-mail: felipedavson15@gmail.com.



RESCATES



El archivo Alfredo Massi y los inicios de cine en El Salvador

Olivia Cosentino *

Alejandro Kelly-Hopfenblatt **

Resumen: Dentro de los estudios de cine silente latinoamericano, Centroamérica ha ocupado un lugar relegado tanto por la menor dimensión cuantitativa de su producción como el difícil acceso a fuentes primarias que den cuenta de su historia. Frente a ello, la puesta en valor de colecciones y archivos ha provocado, recientemente, una revisión y revitalización de la historiografía regional. En este sentido, este artículo da cuenta del rescate, organización y digitalización llevados a cabo por la Latin American Library de Tulane University del archivo Alfredo Massi –pionero del cine en El Salvador–, especialmente a partir de los noticieros Lorotone que produjo a partir de la década de 1930. Junto con documentos personales y fotografías de rodaje, el principal componente del archivo son sus cintas de 16 y 35mm que están siendo digitalizadas a partir de un trabajo conjunto con el AFI y Library of Congress.

Palabras clave: cine centroamericano, cine salvadoreño, Alfredo Massi, noticieros, archivos cinematográficos

The Alfredo Massi Collection and Early Cinema in El Salvador

Abstract: In the realm of Latin American silent film studies, Central America has long held a relegated position, primarily due to the smaller quantitative dimension of its film production as well as the challenging access to primary sources that document its history. Nevertheless, there has been a recent resurgence of interest in and revitalization of its film history, driven by efforts to build collections and archives in the region. This article describes the work done by the Latin American Library at Tulane University to recover, organize, and digitize the Alfredo Massi archive. Massi was a cinematic pioneer in El Salvador, particularly known for his work on the Lorotone newsreels from the 1930s. The archive comprises various personal documents, behind-the-scenes photographs, and, most significantly, Massi's collection of 16mm and 35mm film reels. These film reels are currently undergoing a digitization process through a collaborative initiative involving the American Film Institute (AFI) and the Library of Congress.

Keywords: Central American cinema, Salvadorian cinema, Alfredo Massi, newsreels, film archives

O Arquivo Alfredo Massi e o início do cinema em El Salvador

Resumo: Nos estudos sobre o cinema mudo latino-americano, a América Central tem ocupado um lugar relegado devido à menor dimensão quantitativa de sua produção e ao difícil acesso a fontes primárias que relatem sua história. Diante disso, a valorização dos acervos e arquivos provocou recentemente uma revisão e revitalização da historiografia regional. Nesse sentido, este artigo relata o resgate, organização e digitalização realizados pela Biblioteca Latino-Americana da Universidade de Tulane do arquivo Alfredo Massi –pioneiro do cinema em El Salvador–, especialmente dos cinejornais de Lorotone que ele produziu a partir da década de 1930. Juntamente com documentos pessoais e fotos de filmes, o principal componente do arquivo são suas fitas de 16 e 35 mm, que estão sendo digitalizadas por meio de um projeto conjunto com a AFI e a Biblioteca do Congresso.

Palavras chave: cinema centro-americano, cinema salvadorenho, Alfredo Massi, cinejornais, arquivos de filmes

Paulo Antonio Paranaguá (2003) propuso que era posible clasificar los cines latinoamericanos en tres niveles de acuerdo con su producción. El primero estaba integrado por aquellos que desarrollaron una factura constante a lo largo del tiempo como México, Brasil y Argentina. El segundo grupo incluía los países que presentaron brotes productivos intermitentes a lo largo de su historia, como Chile, Perú, Colombia, Cuba y Venezuela. Por último, el tercer grupo, estaba compuesto por lo que el autor denominaba cinematografías vegetativas, es decir, que tenían una producción desperdigada y fragmentaria. Dentro de este tercer nivel se encuentran países como Ecuador o Uruguay, pero también se puede considerar una región entera que suele ser pensada como tal en la historiografía latinoamericana: Centroamérica.

El cine centroamericano suele ser considerado –cuando es considerado– como un campo marginal, poco importante dentro de las dinámicas de América Latina. En este sentido, está doblemente marginado, ya que es el espacio liminal y poco estudiado dentro de un terreno de por sí periférico en el cine global. Ello implica que se lo considere, asimismo, como un todo, más allá de que se encuentre compuesto por países con tradiciones e improntas propias como Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica, con el agregado quizás de Panamá. Como señala María Lourdes Cortés en su libro pionero *La pantalla rota*, “la producción de cine y video en Centroamérica es quizá una de las más desconocidas e invisibles de la cinematografía mundial”.¹

En años recientes ha crecido la atención a la región, con trabajos específicos sobre el cine contemporáneo en cada país. Asimismo, la reciente publicación de *The Rise of Central American Film in the Twenty-First Century*,² editado por Mauricio Espinoza y Jared List, da cuenta de un objeto de estudio cuyo interés excede las fronteras de la

¹ CORTÉS, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. Ciudad de México: Taurus, 2005, p. 17.

² ESPINOZA, Mauricio y Jared List (eds.). *The Rise of Central American Film in the Twenty-First Century*. Gainesville: University of Florida Press, 2023.

región y comienza a ser abordado por la academia internacional. Sin embargo, desde la perspectiva histórica, este sigue siendo un espacio relegado. En gran parte ello se debe a la escasez de producción de cine comercial, que es la que obtiene mayor atención de la crítica y la historiografía.

Este fenómeno se acentúa en lo concerniente al cine silente de la región. La revisión de bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano realizada por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski³ refuerza el carácter escaso de la bibliografía sobre Centroamérica en general y El Salvador en particular. En este sentido se puede destacar el sitio Le GRIMH, que presenta información sobre los inicios de la exhibición cinematográfica en América Central y el Caribe. En Costa Rica se destacan los libros de Daniel Maranghello y de María Lourdes Cortés,⁴ en Guatemala se mencionan algunos artículos académicos y, en Honduras, las autoras señalan el ya citado libro de Cortés⁵ y dos artículos periodísticos.

Es interesante detenerse, asimismo, en el caso nicaragüense, donde podemos retomar la entrevista realizada por Rielle Navitski a Karly Gaitán Morales⁶, autora de *A la conquista de un sueño: historia del cine en Nicaragua*⁷. La historiadora reconstruye allí lo sucedido con el archivo fílmico nacional que, según señala, la FIAF había declarado el cuarto más grande de América Latina. El mismo pasó por un proceso de deterioro a

³ CUARTEROLO, Andrea y Rielle Navitski (eds.). “Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre 2017, pp. 248-415. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/141>> [Acceso: 30 de octubre de 2023].

⁴ CORTES PACHECO, María Lourdes. *El espejo imposible. Un siglo de cine en Costa Rica*. San José: Ediciones Farben, 2002 y MARRANGHELLO, Daniel. *El cine en Costa Rica, 1903-1920*. San José: Cultura Cinematográfica, 1988.

⁵ CORTES, 2005, *op. cit.*

⁶ NAVITSKI, Rielle. “A la conquista de un sueño’: Historiografía y preservación del cine en Nicaragua. Entrevista con Karly Gaitán Morales”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* n. 4, diciembre 2018, pp. 298-311. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/197>> [Acceso: 30 de octubre de 2023].

⁷ GAITAN MORALES, Karly. *A la conquista de un sueño. Historia del cine en Nicaragua*. Managua: FUCINE, 2014.

mediados de los años 90 y, para la década siguiente, se había perdido el 80% del acervo. De igual modo, Gaitán Morales llama la atención sobre las filmaciones del pionero local Adán Díaz Fonseca que fueron restauradas por la Cinemateca de Guatemala y que, por cuestiones de derecho, pertenecen al gobierno guatemalteco. Es así que la reconstrucción del cine de los primeros años en Nicaragua resulta una tarea ardua e incompleta, no solo por el desconocimiento de su producción sino por el conocido problema de acceso a las fuentes primarias.

Como señalan Aurelio de los Reyes y David Wood, “uno de los grandes desafíos de estudiar el cine del periodo silente, en América Latina todavía más que en Europa o en los Estados Unidos, es la poca supervivencia de los filmes rodados en la región entre finales del siglo XIX y los años treinta del siglo XX, y la mala condición física y dificultad de acceso y consulta de mucho de lo que todavía existe”.⁸ Es por ello que la conformación de colecciones archivísticas relacionadas con esta región resulta siempre un motivo para celebrar. En este sentido, una de las más recientes incorporaciones es el archivo Alfredo A. Massi que se encuentra alojado en la Latin American Library de la Universidad de Tulane en New Orleans, Estados Unidos.

Alfredo Massi es considerado uno de los pioneros del cine en El Salvador. Italiano de nacimiento, llegó al país a mediados de los años 20 y fue un actor principal de este campo cinematográfico por cuatro décadas. Su trabajo fue principalmente en noticieros y filmaciones gubernamentales mientras que, al mismo tiempo, fue una figura clave en el cine publicitario y la importación de nuevas tecnologías al campo local. Si bien su nombre suele ser mencionado en las reseñas históricas del cine salvadoreño y centroamericano, no ha habido todavía trabajos que profundicen en su obra y su legado, algo que esperamos pueda ser remediado a partir de la pronta disponibilidad de esta colección. En este artículo proponemos brindar un panorama general sobre su lugar

⁸ DE LOS REYES, Aurelio y David Wood. “Introducción”. En: De los Reyes, A. y David Wood (coords.). *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, p. 9.

dentro de la historia del cine salvadoreño y dar cuenta de las características de su archivo como un primer paso que aliente a futuros investigadores a indagar con mayor profundidad en su carrera y su impacto sobre el desarrollo del cine centroamericano.

Alfredo Massi y el cine salvadoreño

Las primeras exhibiciones de cine en El Salvador fueron realizadas por el alemán Emilio Herbruger en el salón principal del Hotel Americano de San Salvador a comienzos de septiembre de 1899. Estas consistían en vistas de la guerra que habían disputado Estados Unidos y España en Cuba el año anterior. Herbruger llevaría sus proyecciones al resto del país en los meses siguientes y, como era tradicional en esos años, comenzaría a producir vistas locales que incluían el Palacio Municipal de Santa Ana o el Lago de Coatepeque.⁹

A lo largo de las dos primeras décadas del siglo XX, la producción local se compuso principalmente de este tipo de vistas y, en 1917, se produjo el primer largometraje documental sobre la Erupción del volcán de San Salvador.¹⁰ Al mismo tiempo, el campo cinematográfico se iba consolidando en todo el territorio del país y, para 1920, ya había tres salas de exhibición en la ciudad capital, dos en Santa Ana y una en Santa Tecla, Chalchuapa, Ahuachapán, Cojutepeque, Usulután y Sonsonate.¹¹

En este contexto llegó al país Alfredo Agesilao Massi Pascarella.¹² Massi había nacido en San Remo, Italia, el 2 de octubre de 1899. Su hermano mayor, Enrico, era un aviador quien, luego de la guerra, fue convocado por el gobierno de Honduras para

⁹ CALVO, Guadi. “Tres momentos del cine salvadoreño”, *Carátula*, n. 116, octubre 2011, Disponible en: <<https://www.caratula.net/tres-momentos-del-cine-salvadoreno/>> [Acceso: 30 de octubre de 2023]

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ SERMEÑO, Héctor Ismael. s/d. *Los primeros 50 años del cine en El Salvador*. Disponible en: <<https://archive.org/details/los-primeros-50-anos-del-cine-en-el-salvador/page/n1/mode/2up>> [Acceso: 30 de octubre de 2023].

¹² Es posible encontrar referencias online a su nombre como “Agesilao Alfredo Augusto Massi”. Sin embargo, el nombre que aquí citamos es el que consta en su documentación.

formar la primera escuela de aviación del país. Una vez allí, en 1923, fue invitado por el gobierno salvadoreño a hacer la misma obra y, luego de aceptar, escribió a Alfredo para que lo acompañara. Si bien Enrico falleció en un accidente de aviación ese mismo año, Alfredo viajó y se asentó en El Salvador.

En el país Massi se desarrolló como un hombre renacentista, dedicándose a múltiples tareas. En 1927 fundó el Conservatorio de Música y, un año después, realizó un recorrido en auto junto a su amigo José Mario Barone desde Río de Janeiro a Nueva York. Asimismo, fue campeón de tenis y fundador del Círculo Deportivo Internacional en 1937. Más adelante, en 1954, fue quien introdujo las motos Vespa en el país. Sin embargo, más allá de estas aficiones, que se encuentran documentadas en su archivo, su principal labor estuvo relacionada con el cinematógrafo.

Llegó al país junto con otros dos italianos, Enzo Bianchi y Virgilio Crisonino, y entre los tres renovaron el campo del cine local.¹³ Crisonino, en particular, se destacó por haber fundado en 1927 los estudios Iris Films donde se produjo el primer largometraje de ficción del país (y de Centroamérica), *Águilas civilizadas*¹⁴ (1927). El mismo contó con un elenco local y, a partir de un guion de José Llerena (hijo) que ganó un concurso de “mejor argumento”, narró el romance entre el hijo de un hacendado y una cortadora de café. La película se estrenó en los cines Mundial, Colón y Variedades y según señala Cortés¹⁵ se presume que se quemó en el incendio del Teatro Nacional de San Salvador en 1932.

La participación de Massi en el film es discutida. Eduardo Suvillaga, encargado de audiovisuales y documentales del Canal 10, afirmaba en 2009 que el film había sido

¹³ PALACIOS, Félix. “Alfredo Massi, el hombre que revolucionó el entretenimiento cinematográfico salvadoreño”, *TU ESPACIO. Periódico Académico Experimental ECC-UJMD* 1 de octubre 2020. Disponible en: <<https://tuespacioujmd.com/2020/10/01/alfredo-massi-el-hombre-que-revoluciono-el-entretenimiento-cinematografico-salvadoreno/>> [Acceso: 30 de octubre de 2023].

¹⁴ El título de la película es citado en distintas fuentes como *Águilas civilizadas* o *Las águilas civilizadas*.

¹⁵ CORTES, 2005, *op. cit.*

dirigido por Crisonino y Massi.¹⁶ Sin embargo, en su tesis sobre la historia del cine salvadoreño, López, Boulogne y Cortez afirman que el film fue realizado solo por Crisonino, sin colaboración de Massi o Bianchi.¹⁷

Tampoco parece haber un acuerdo en la bibliografía existente con respecto a las otras participaciones tempranas de Massi ni en lo concerniente a la fundación de los estudios Lorotone. María Lourdes Cortés¹⁸ señala que en 1930, en sociedad con los hermanos Alfredo y Federico Mejía, fundó el estudio en el cual, con la llegada del cine sonoro, comenzó a producir un noticiero quincenal. Sin embargo, un programa de exhibición de 16mm de la Asociación Salvadoreña de Profesionales de las Industrias Cine-fotográficas del 29 de octubre de 1964, que forma parte del archivo de Tulane, dice que Massi fundó en 1928 Cinefoto Massi y, en 1934, lanzó el primer noticiero centroamericano, el Lorotone. Esta divergencia, entre otras, demuestra la necesidad de realizar un trabajo más profundo sobre las fuentes que establezca más claramente los hechos.



Logo de los estudios Lorotone. Fuente: Captura de pantalla de *La gran catástrofe del 7 de junio de 1934*. Cortesía de The Latin American Library, Tulane University.

¹⁶ ROBINSON, B.M. "Cinematografía salvadoreña", *Cinematografía Latinoamericana & Salvadoreña*. 27 de febrero 2009. Disponible en: <<http://filmelatino.blogspot.com/2009/02/cinematografia-salvadorena.html>> [Acceso: 30 de octubre de 2023].

¹⁷ Citado por CORTES, 2005, *op. cit.*, p. 551.

¹⁸ CORTES, 2005, *op. cit.*

El cine de Massi en estos años estuvo centrado fundamentalmente en noticieros vinculados a actos de gobierno. En este sentido, su obra se encuentra en sintonía con los inicios del cine en el resto de Latinoamérica, con una marcada presencia de las élites dirigentes y su vida pública. Resulta interesante que, en el caso de Massi, esta dimensión se dio conjuntamente con su rol como principal agente de la transición al cine sonoro de la producción fílmica salvadoreña. Como señala Sermeño, para 1933 el gobierno de Maximiliano Hernández Martínez “propició que todas las salas del país tuvieran instalaciones para el cine sonoro”.¹⁹

La figura de Hernández Martínez fue fundamental para el desarrollo de la obra de Massi, ya que el dictador entendió el potencial propagandístico del medio. De este modo, tomó medidas para favorecer la producción fílmica, incluyendo la reducción de impuestos para la importación de equipos de producción.²⁰ Según Sermeño, “se tiene noticia que en sus trece años de gobierno se filmaron más películas salvadoreñas que en el resto del siglo”.²¹ Esta naturaleza de su producción puede percibirse al recorrer el archivo en Tulane, donde, como veremos más adelante, abundan las cintas relacionadas con actos oficialistas y grandes eventos de El Salvador en los años ‘30.

La obra de Massi bajo el gobierno de Hernández Martínez presentó desde actos oficiales y ejercicios militares a filmaciones de eventos de gran magnitud. Un lugar destacado dentro de ella, ya como producción sonora, lo tuvo la película sobre los Terceros Juegos Deportivos de Centroamérica y del Caribe de 1935. El film fue exhibido con un gran apoyo de la prensa local. En su informe, el diario salvadoreño *La Prensa* celebraba

El Lorotone ha dejado de ser un ensayo regular para convertirse en un triunfo indiscutible, algo de lo cual debemos enorgullecernos los salvadoreños sin distinción de clases. Los señores Masi (sic) y Mejía ganaron, pues, ya su primera victoria.

¹⁹ SERMEÑO, *op. cit.*, p. 13.

²⁰ CORTES, 2005, *op. cit.*, p. 61.

²¹ Citado en CORTÉS, *ibid.*, p. 33.

Solo restaba superar ese éxito para conquistar el aplauso más entusiasta y esto se ha logrado felizmente.

El Lorotone nos ofrece ahora una película excelente, tomada durante la pasada Olimpiada. Por su técnica esta última cinta está cien codos más arriba de todas las anteriores y por su importancia no puede ser inferior a la del desastre de junio.²²

En las décadas siguientes, Massi siguió filmando para los sucesivos gobiernos salvadoreños, tanto actos oficiales como cintas –que incluyen el terremoto de los años cuarenta y el incendio de la catedral de San Salvador en 1951.²³ Esta labor oficial aparece refrendada por uno de los documentos que forma parte del archivo de Tulane. Allí Oscar Osorio, presidente salvadoreño entre 1950 y 1956, da cuenta de su decisión de que Massi, junto con su colaborador Max Mejía Vides, se encarguen de “filmar una película que contenga información de todas las obras realizadas por el actual Gobierno”.²⁴

Para esos años el cine salvadoreño ya había visto el surgimiento de otras figuras que irían marcando su historia. Por ejemplo, Alejandro Cotto, quien comenzó a filmar en 1950, a los 17 años, con una cámara de cuerda de 16mm prestada por el propio Massi. Después de realizar cortometrajes en su pueblo, estudiar en México, y realizar filmaciones gubernamentales, Cotto logró en 1959 filmar su primera película, *Camino de esperanza* (1959) (Cortés, 2005).

En este contexto de gradual crecimiento del cine local, Massi, junto a Mejía Vides, comenzaron a producir anuncios comerciales en 1946. Asimismo, Massi llevó adelante distintas iniciativas para incorporar novedades al cine salvadoreño, como la producción de la primera cinta a color del país, *El Salvador 1950*. Según consta en la documentación del archivo, esta impronta se mantuvo en las décadas siguientes y en 1964 fue cofundador de Industrias filmicas Asociadas Centro Americanas (IFAC)

²² “El Lorotone triunfa al presentar la película de la olimpiada”, Diario *La Prensa*, 2 de julio de 1935. Carpeta Newspaper clippings – Massi the filmmaker. Archivo Alfredo Massi.

²³ CORTÉS, 2005, p. 62.

²⁴ Memo N° 347. Carpeta Massi Presidential Permit to Film. Archivo Alfredo Massi.

como una unión de Cinefoto Massi, Alfredo Massi, Roberto Moran G., Max Mejía Vides y Roberto Alfaro. Esta unión buscaba incursionar en el 16mm y en la exhibición organizada por la Asociación Salvadoreña de Profesionales de las Industrias Cinefotográficas estaban presentando un breve documental a colores.²⁵

Alfredo Massi murió el 7 de enero de 1981. Los obituarios y notas posteriores dan cuenta de que la obra que dejaba atrás se estimaba en 80 producciones, 25 realizadas en formato de 35 mm entre 1932-1934 y 55 en formato de 16 mm realizadas entre 1940 y 1966.²⁶

El archivo Alfredo A. Massi

Después de la muerte de Massi en 1981, su familia heredó su colección de papeles personales (documentos, fotografías y recortes de periódicos), además de sus películas en formato 16mm y 35mm. En 1989, su hija, Lucía Massi, investigó la posibilidad de donar la colección a la Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia, dado que su padre era ciudadano italiano. En el archivo Massi es posible consultar la correspondencia entre Lucía, Jane Ryder –representante de Maya Films, Ltd., quien facilitó la conexión entre la familia y la Cineteca en Roma– y Guido Cincotti, curador de la Cineteca Nazionale.

La Cineteca expresó su interés reconociendo que el trabajo de Massi en El Salvador fue único y merecía ser preservado. En este sentido, ofreció preservar, catalogar, y restaurar los negativos y las copias de los films, pero solicitó que la familia cubriera los costos de transportación. Después de meses de negociación, la última carta de

²⁵ ASOCIACIÓN SALVADOREÑA DE PROFESIONALES DE LA INDUSTRIA CINE-FOTOGRAFICA. *Programa de exhibición de 16mm*. 29 de octubre de 1964. Carpeta Newspaper clippings – Massi the filmmaker. Archivo Alfredo Massi.

²⁶ “Representante Papa Pío XI presenta credenciales a General Hernández Martínez”. *Archivo Mesoamericano*. Disponible en: <https://archivomesoamericano.org/media_objects/xs55mco46> [Acceso: 30 de octubre de 2023]

Lucía presente en esta colección indica los intentos de buscar un nuevo camino: en un escrito dirigido al Archivo Nacional de Cine de Italia les pregunta si tendrían interés en hacerse cargo de los gastos de transportación y el costo de reproducción y restauración. No hay constancia de comunicaciones sucesivas, pero es posible sospechar el fracaso de estas tratativas ya que el archivo no fue a Italia.

Unos años después, en 2003, la familia Massi se acercó a la Dra. Hortensia Calvo, directora de la Latin American Library, para explorar la posibilidad de donarlo a la Universidad de Tulane. Comprendiendo la importancia de Massi dentro del cine centroamericano, Calvo aceptó el archivo e inmediatamente empezó trámites de colaboración con el antiguo American Film Institute (AFI) –parte de la Biblioteca del Congreso de EE.UU.– para contar con la infraestructura apropiada para preservar y digitalizar películas de formato antiguo. Con la aprobación de la familia Massi, la Latin American Library llegó a un acuerdo con la Biblioteca del Congreso, que aceptó la custodia física de todas las películas, mientras Tulane mantuvo los derechos de los films, en cumplimiento de los deseos de la familia. En el primer intento de procesamiento realizado por el AFI, solo fue posible rescatar cerca de 20 minutos de material. A partir de ello, Calvo se puso en contacto con el Museo de la Palabra y la Imagen de El Salvador (MUPI) para donar los films digitalizados en 2012. Dos de ellos –*Traspaso de la presidencia al general Menéndez en 1934* (1934) y *La creación del Banco Central de Reserva* (1934)– están disponibles actualmente en el canal de YouTube FOCOS TV.²⁷

Luego de este primer intento de digitalización, gracias a nuevas tecnologías, se ha podido recuperar digitalmente una mayor parte de las películas de 35mm y se ha iniciado un esfuerzo por hacer lo mismo con las de 16mm. La meta, desde el principio, ha sido asegurar que los filmes de Massi estén disponibles mediante la Biblioteca Digital de Tulane. Mientras tanto, los investigadores interesados en conocer más

²⁷ Disponible en: <<https://www.youtube.com/@FocosTV/>>

sobre el archivo Massi en Tulane pueden contactarse por correo a la Biblioteca Latinoamericana.²⁸

Además del material filmico y una lista detallada de su filmografía, el archivo Alfredo Massi está compuesto por una variedad de objetos: fotografías (familiares y algunas tomadas durante rodajes), documentos personales de Massi (su acta de nacimiento, sus pasaportes, su diario de guerra de 1917), telegramas y correspondencia, documentos oficiales (por ejemplo, una autorización presidencial para filmar en los 50), recortes de periódicos (sobre la compañía de producción Lorotone, los III Juegos Deportivos Centroamericanos y el viaje Studebaker de 1929), y un guion inédito titulado *Fue el año 32*. Con documentos en italiano y español, la información biográfica sobre Massi es sustancial y se encuentra a la espera de investigadores que quieran acercarse a la figura del cineasta italiano-salvadoreño.



Alfredo Massi en rodaje. Fuente: Alfredo A. Massi Collection 161, Manuscripts Collection, The Latin American Library, Tulane University. Cortesía de The Latin American Library, Tulane University

²⁸ Su dirección de correo electrónico es LAL@tulane.edu.



Alfredo Massi en rodaje. Fuente: Alfredo A. Massi Collection 161, Manuscripts Collection, The Latin American Library, Tulane University. Cortesía de The Latin American Library, Tulane University



Alfredo Massi en rodaje. Fuente: Alfredo A. Massi Collection 161, Manuscripts Collection, The Latin American Library, Tulane University. Cortesía de The Latin American Library, Tulane University

Con respecto al acervo filmico, como mencionamos previamente, Massi filmó alrededor de 80 cintas en 16 y 35mm, en un período que se extiende desde la época silente a la transición al cine sonoro, con obras que van de 1932 a 1966. El cine de Massi, especialmente en esos primeros años, puede ser considerado un cine a destiempo respecto de la esfera global contemporánea a su producción. Es así que los temas y la estética de las producciones salvadoreñas de los años 30 son distintos de las producciones narrativas e industriales de países como Argentina o México de la misma época. En este sentido, puede pensárselo a través de la teoría del cine de los primeros tiempos, como sugiere el trabajo fundacional del cine latinoamericano y la modernidad de Ana M. López.²⁹

Podemos así brindar algunos ejemplos a partir de los materiales que ya han sido digitalizados de su colección. Un primer punto para destacar es la tendencia a grabar momentos fundacionales e históricos para la nación como *La gran catástrofe del 7 de junio de 1934* (1934), de aproximadamente 27 minutos de duración, que registra los daños de distintas crisis ecológicas. Se suceden, así, un terremoto causado por la erupción de un volcán y las terribles inundaciones que sufrió la capital después de un fuerte huracán. Aunque el filme se presenta como un noticiero, cuenta con una mezcla curiosa de sonido directo, voz en *off*, y banda sonora con música dramática para enfatizar la destrucción causada por los múltiples desastres: los puentes derrotados, la milpa doblada y los pueblos bajo el lodo. Estos elementos dotan de un carácter sensacionalista a las imágenes de la catástrofe que se acentúa en aquellas imágenes que son tomadas desde un avión y brindan una mayor perspectiva sobre la dimensión del desastre.

Asimismo, como es común para el cine silente latinoamericano, abundan las imágenes de las élites locales y los eventos políticos, especialmente, como hemos

²⁹ LÓPEZ, Ana M. “Early Cinema and Modernity in Latin America”, *Cinema Journal* vol. 40 n. 1, Fall 2000, pp. 48-72.

señalado, del gobierno de Hernández Martínez. *La inauguración de Maximiliano Hernández Martínez* (1935), un corto que dura doce minutos, documenta la ceremonia oficial de la instalación del dictador en El Salvador. Asimismo, se ve claramente el vínculo de poder entre el estado y la iglesia en *La condecoración de la Excm. Señora Doña Concha de Hernández Martínez, esposa del señor presidente de la república de El Salvador, por el Excmo. Nuncio Apostólico Monseñor Alberto Levame* (1938). A diferencia de *La catástrofe*, esta cinta no presenta una idea de espectacularidad sino cuenta con escasos movimientos de cámara con planos generales y poco montaje.



Alfredo Massi, presentado como “Camera-man del Lorotone”. Fuente: Captura de pantalla de *La gran catástrofe del 7 de junio de 1934* (1934). Cortesía de The Latin American Library, Tulane University.

Se destaca entre estas cintas *La recepción diplomática del Ministro Plenipotenciario de México* (1933) que relata la visita del ministro, Luis Padilla Nervo, al Palacio Nacional. El film no solo busca mostrar las buenas relaciones diplomáticas, sino también destacar la grandeza del interior del edificio estatal. La exaltación de la Nación se encuentra presente también en *Simulacro de guerra del ejército salvadoreño* (agosto 1934) (1934), que enfatiza el poder militar de la nación a través de un *travelling* que muestra una vasta cantidad de soldados y aviones con ametralladora. *Traslado del oro acuñado del Banco Occidental al Banco Central de Reserva de El Salvador* (1934), por su parte, refuerza asimismo la idea de un país desarrollado, moderno y próspero.

Viaje Alfredo Massi a New York, 1928-1929 (1929), una cinta sin sonido, propone otro tipo de relato, funcionando como un diario de viaje que enfatiza el movimiento del auto, con tomas en que los vehículos se mueven en diagonal o hacia la cámara, evocando *La llegada del tren* de los hermanos Lumière. Las imágenes de este corto provienen del anteriormente mencionado viaje en Studebaker con José Mario Barone (se puede encontrar toda una carpeta sobre este viaje intercontinental en la colección hemerográfica de Massi) y remiten a elementos presentes desde los inicios del cine como la movilidad y la tecnología de los nuevos modos del transporte que encarnan la modernidad en el cine temprano.³⁰ Ello es reforzado en este corto con la decisión de Massi de filmar desde dentro del auto, produciendo una experiencia vertiginosa de la tecnología moderna para el espectador.

Estos films se encuentran consignados en un documento del archivo que lista las películas realizadas por Massi. Más allá de este listado, en la colección Massi se encuentran también otras filmaciones que pueden ser consideradas extras, como cortes no utilizados o ensayos. Por ejemplo, un archivo titulado *Mejía tests on focus* muestra a uno de los hermanos Mejía, que trabajaban como fotógrafos de Massi, filmando a una serie de jóvenes en el hipódromo mientras experimenta con el foco de

³⁰ LOPEZ, *op. cit.*, p. 53.

la cámara. La cinta permite así percibir el proceso creativo de los realizadores y propone una faceta extra de la producción cinematográfica que no se encuentra tan documentada tradicionalmente.

Este repaso del archivo Alfredo Massi se propone a partir de los materiales actualmente disponibles para consulta en la Latin American Library de Tulane. Como hemos señalado, la documentación existente cuestiona el modo en que algunos hechos relacionados a Massi han sido contados en la bibliografía existente, mientras que los films se abren a posibles interrogantes sobre los modos de representación y las tecnologías utilizadas en el cine temprano salvadoreño. El proceso de organización, catalogación y digitalización que se encuentra en marcha permitirá un mayor acceso a toda la colección y, con él, una perspectiva más rica, amplia, y diversa de Massi y el cine centroamericano.

Consideraciones finales

Andrea Cuarterolo señala que la renovación en los estudios de cine silente latinoamericano se debe en gran parte a “la digitalización y el exponencial desarrollo de las redes informáticas”.³¹ En este sentido puede considerarse el potencial que se abre con la colección Alfredo Massi que actualmente está siendo ordenada y digitalizada. El acceso de investigadores a la misma permitirá renovar el conocimiento sobre la historia del cine salvadoreño y centroamericano y abrir nuevos interrogantes para considerarlo.

Las partes del archivo que hemos consultado ciertamente dan cuenta de posibles abordajes que se acercan a debates actuales sobre el cine latinoamericano. Por un lado, retomar la idea de los cineastas viajeros para problematizar el abordaje de los

³¹ 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 2017, pp. 416-447, p. 422. Disponible en <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/143>> [Acceso: 30 de octubre de 2023]

cines nacionales y pensar en el carácter eminentemente transnacional de los cines tempranos de la región.³² Asimismo, cintas como la de la catástrofe de 1934 abren posibilidades para considerar un abordaje desde la ecocrítica y pensar en la persistencia de representaciones de estas temáticas a lo largo de los años.³³ El cine de Massi es, de igual modo, un ejemplo sobresaliente para reflexionar sobre el concepto de “cine útil” y su centralidad en la formación de los cines latinoamericanos.³⁴

Estos ejes posibles dan cuenta de la riqueza y el valor que implica sumar nuevos acervos en el estudio de cines postergados por la historiografía. Ciertamente, una vez que futuros investigadores profundicen en el archivo Alfredo Massi, surgirán nuevas líneas que permitirán avanzar en la puesta en valor de estos espacios del cine latinoamericano.

Referencias bibliográficas

- ASOCIACIÓN SALVADOREÑA DE PROFESIONALES DE LA INDUSTRIA CINE-FOTOGRAFICA. *Programa de exhibición de 16mm*, 29 de octubre de 1964. Carpeta Newspaper clippings – Massi the filmmaker. Archivo Alfredo Massi.
- CALVO, Guadi. “Tres momentos del cine salvadoreño”, *Carátula*, n. 116, octubre 2011, Disponible en: <https://www.caratula.net/tres-momentos-del-cine-salvadoreno/> [Acceso: 30 de octubre de 2023].
- CUARTEROLO, Andrea. “El archivo en la época de su reproductibilidad técnica. Recursos digitales para el estudio del cine silente latinoamericano”,

³² POPPE, Nicolas. *Alton's Paradox: Foreign Film Workers and the Emergence of Industrial Cinema in Latin America*. Albany: SUNY Press, 2021.

³³ FORNOFF, Carolyn y Gisela Heffes (eds.). *Pushing Past the Human in Latin American Cinema*. Albany: SUNY Press, 2021.

³⁴ MORETTIN, Eduardo. “O cinema brasileiro no contexto das exposições universais: a New York World's Fair (1939-1940) e a Exposição do Mundo Português (1940)”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 54, 2021, p. 1-20.

- Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre 2017, pp. 416-447. Disponible en:
<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/143> [Acceso: 30 de octubre de 2023].
- CUARTEROLO, Andrea y Rielle Navitski (eds.). “Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre 2017, pp. 248-415. Disponible en:
<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/141> [Acceso: 30 de octubre de 2023].
- CORTÉS, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. Ciudad de México: Taurus, 2005.
- _____. *El espejo imposible. Un siglo de cine en Costa Rica*. San José: Ediciones Farben, 2002.
- DE LOS REYES, Aurelio y David Wood. “Introducción”. En: De los Reyes, A. y David Wood (coords.). *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 9-20.
- “El Lorotone triunfa al presentar la película de la olimpiada”, Diario *La Prensa*, 2 de julio de 1935. Carpeta Newspaper clippings – Massi the filmmaker. Archivo Alfredo Massi.
- ESPINOZA, Mauricio y Jared List (eds.). *The Rise of Central American Film in the Twenty-First Century*. Gainesville: University of Florida Press, 2023.
- FORNOFF, Carolyn y Gisela Heffes (eds.). *Pushing Past the Human in Latin American Cinema*. Albany: SUNY Press, 2021.
- GAITAN MORALES, Karly. *A la conquista de un sueño. Historia del cine en Nicaragua*. Managua: FUCINE, 2014.
- LÓPEZ, Ana M. “Early Cinema and Modernity in Latin America”, *Cinema Journal*, vol. 40, n. 1, Fall 2000, pp. 48-72.

MARRANGHELLO, Daniel. *El cine en Costa Rica, 1903-1920*. San José: Cultura Cinematográfica, 1988.

Memo N° 347. Carpeta Massi Presidential Permit to Film. Archivo Alfredo Massi.

MORETTIN, Eduardo. “O cinema brasileiro no contexto das exposições universais: a New York World’s Fair (1939-1940) e a Exposição do Mundo Português (1940)”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 54, 2021, p. 1-20.

NAVITSKI, Rielle. “A la conquista de un sueño’: Historiografía y preservación del cine en Nicaragua. Entrevista con Karly Gaitán Morales”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* n. 4, diciembre 2018, pp. 298-311. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/197> [Acceso: 30 de octubre de 2023].

PALACIOS, Félix. “Alfredo Massi, el hombre que revolucionó el entretenimiento cinematográfico salvadoreño”, *TU ESPACIO. Periódico Académico Experimental ECC-UJMD*, 1 de octubre 2020. Disponible en:

<https://tuespacioujmd.com/2020/10/01/alfredo-massi-el-hombre-que-revoluciono-el-entretenimiento-cinemetografico-salvadoreno/> [Acceso: 30 de octubre de 2023].

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: FCE, 2003.

POPPE, Nicolas. *Alton’s Paradox: Foreign Film Workers and the Emergence of Industrial Cinema in Latin America*. Albany: SUNY Press, 2021.

“Representante Papa Pio XI presenta credenciales a General Hernández Martínez”. *Archivo Mesoamericano*. Disponible en:

https://archivomesoamericano.org/media_objects/xs55mco46 [Acceso: 30 de octubre de 2023]

ROBINSON, B.M. “Cinematografía salvadoreña”, *Cinematografía Latinoamericana & Salvadoreña*. 27 de febrero 2009. Disponible en:

<http://filmelatino.blogspot.com/2009/02/cinematografia-salvadorena.html> [Acceso: 30 de octubre de 2023].

SERMEÑO, Héctor Ismael. s/d. *Los primeros 50 años del cine en El Salvador*. Disponible en:
<https://archive.org/details/los-primeros-50-anos-del-cine-en-el-salvador/page/n1/mode/2up>
 [Acceso: 30 de octubre de 2023].

Fecha de recepción: 8 de octubre de 2023

Fecha de aceptación: 29 de noviembre de 2023

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/cqr49ufuh>

Para citar este artículo:

COSENTINO, Olivia y Alejandro Kelly-Hopfenblatt. “El archivo Alfredo Massi y los inicios de cine en El Salvador”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9 diciembre de 2023 pp. 251-271. Disponible en:
 <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/456>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Olivia Cosentino** es Doctora en Estudios Culturales y Literarios Latinoamericanos por The Ohio State University. Su investigación gira en torno a la juventud, el género, y el estrellato en el cine y la cultura visual mexicana del siglo XX y XXI. Es co-editora de *The Lost Cinema of Mexico: From Lucha Libre to Cine Familiar and Other Churros* (University of Florida Press, 2022). Está trabajando en un libro titulado *Starscapes: Youth, Media, and Modernity in Mexico* sobre las mediaciones afectivas de las estrellas juveniles mexicanas en los procesos de modernización. Ha publicado en diversas revistas especializadas, incluyendo *The Velvet Light Trap*, *Journal for Cinema and Media Studies*, *iMex* y *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*. Actualmente es Zemurray-Stone Post-Doctoral Fellow en el Stone Center for Latin American Studies en Tulane University. E-mail: ocosentino@tulane.edu

** **Alejandro Kelly-Hopfenblatt** es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es Zemurray-Stone Post-Doctoral Fellow en el Stone Center for Latin American Studies en Tulane University. Su investigación está centrada en la historia de las industrias cinematográficas latinoamericanas, especialmente la argentina, y cuestiones de cosmopolitismo, modernidad y comercialización. Es autor de *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años '40* (Biblioteca ENERC-INCAA-Ciccus, 2019) y co-editor, con Nicolás Poppe, de *En la cartelera. Cine y culturas cinematográficas en América Latina, 1896-2020* (Iberoamericana-Vervuert, 2022). E-mail: akellyhopfenblatt@tulane.edu.

***Amazonas, maior rio do mundo* (Brasil, Silvino Simões dos Santos Silva, 1918-1920)**

A descoberta de um filme seminal do documentário brasileiro

Sávio Luis Stoco^{*}
Hosana Celeste Oliveira^{**}
Alan Gomes Freitas^{***}
Ricardo Agum Ribeiro^{****}

Resumo: *Amazonas, maior rio do mundo* é o filme documental de longa-metragem que fundou a maneira cinematograficamente moderna, e regionalmente situada, com que o português Silvino Santos concebeu, para atrair efetivamente a atenção de públicos em várias partes do mundo para a região amazônica, e atender a demanda de seus financiadores membros da elite comercial da região. Mas, apesar de ter sido filmado e finalizado, ficou inédito para o público brasileiro até 2023. Este artigo irá sintetizar o roubo do filme e sua distribuição na Europa nos anos 1920, os bastidores da descoberta e identificação, até a sua exibição na Europa e no Brasil. Além disso, trataremos de alguns pontos de análise traçando comparações de *Amazonas, maior rio do mundo* com o filme posterior do cineasta, *No paiz das Amazonas* (1922).

Palavras chave: cinema silencioso, cinema brasileiro, documentário, Silvino Santos, resgate fílmico.

***Amazonas, maior rio do mundo* (Brasil, Silvino Simões dos Santos Silva, 1918-1920) El descubrimiento de una película seminal para el documental brasileño**

Resumen: *Amazonas, el río más largo del mundo* es el largometraje documental que fundó la forma cinematográficamente moderna y regionalmente situada que el portugués Silvino Santos concibió para atraer eficazmente la atención del público de diversas partes del mundo hacia la región amazónica y para satisfacer las exigencias de sus financiadores, miembros de la élite comercial de la región. Sin embargo, a pesar de haber sido filmada y completada durante el periodo silente, permaneció inédita para el público brasileño hasta 2023. Este artículo relata el robo de la película y su distribución en Europa en la década de 1920, los entretelones de su descubrimiento e identificación y su exhibición en Europa y Brasil. Además, se ocupa de analizar ciertos puntos claves de la película, trazando comparaciones entre ella y *No paiz das Amazonas* (1922), una producción posterior del mismo cineasta.

Palabras clave: cine mudo, cine brasileño, cine documental, Silvino Santos, rescate cinematográfico.

***Amazonas, Maior Rio do Mundo* (Brazil, Silvino Simões dos Santos Silva, 1918-1920) The Discovery of a Seminal Brazilian Documentary Film**

Abstract: *Amazonas, maior rio do mundo* is the feature-length documentary film that founded the cinematographically modern and regionally situated way in which Portuguese filmmaker Silvino Santos conceived to effectively attract the public attention in various parts of the world to the Amazon region, meeting the demand of its financiers, members of the region's commercial elite. Nevertheless, despite being filmed and finished, it remained unreleased for the Brazilian public until 2023. This article will summarize the stealing of the film and its distribution in Europe in the 1920s, the behind-the-scenes of its discovery and identification until its exhibition in Europe and Brazil. Furthermore, we will address some points of analysis by drawing comparisons of the *Amazonas, maior rio do mundo*, with the filmmaker's later film, *No paiz das Amazonas* (1922).

Keywords: silent cinema, Brazilian cinema, documentary cinema, Silvino Santos, film rescue.

A *mazonas, maior rio do mundo* (1918-1920) é o filme documental de longa-metragem que fundou a maneira cinematograficamente moderna, e regionalmente situada, com que o português Silvino Simões dos Santos Silva (1886-1970) concebeu, para atrair efetivamente a atenção de públicos em várias partes do mundo para a região amazônica, e para atender a demanda de seus financiadores membros da elite comercial da região. A narrativa focaliza diversos de seus temas modernos e tradicionais, industriais, botânicos, zoológicos, geográficos, etnográficos e culturais. Mas, apesar de ter sido filmado e finalizado, por conta de um roubo, restou inédito para o público brasileiro, até 2023, quando esse filme foi resgatado por uma rede transnacional de colaboração de especialistas em cinema.

Este artigo pretende abordar esse achado ocorrido nos arquivos do Národní filmový archiv (Cinematca da República Theca, Praga), o processo da identificação e as primeiras projeções recebidas por este filme seminal na obra de Silvino Santos e para a história do cinema brasileiro. A rememoração sobre esse resgate fílmico também irá perpassar alguns pontos da história de como o filme foi roubado de seu diretor e produtores, não obstante o sucesso que *Amazonas, maior rio do mundo* obteve com a sua larga distribuição na Europa durante toda a década de 1920.¹

Renomeação

Divy veletoku Amazonky (em português, *As maravilhas do Amazonas*, 54min. 7seg.)² é o título que consta nos intertítulos em tcheco no filme descoberto e cujas informações

¹ Ao ser exibido comercialmente em países europeus, manteve-se a mudança de título, ou seja, *As maravilhas do Amazonas*, proposta pelo responsável pelo seu roubo Propércio de Mello Saraiva: *Les merveilles de l'Amazone*, na França; *The Wonders of the Amazon*, na Inglaterra; *Die wunder des Amazonenstromes*, na Alemanha e Polônia, *Le meraviglie del rio delle Amazzoni*, na Itália, e, na República Theca, *Divy veletoku Amazonky*. STOCO, Sávio Luis. *O cinema de Silvino Santos (1918-1922) e a representação amazônica: história, arte e sociedade*. Manaus: Fundo Municipal de Cultura, 2021. Disponível em: <<https://concultura.manaus.am.gov.br/wp-content/uploads/2023/03/O-Cinema-de-Silvino-Santos-1918-1922.pdf>> [Acesso 01.11.2023].

² Ao notar uma aceleração incomum no arquivo digitalizado cedido pela Cinematca de Praga, os técnicos da Cinematca Brasileira promoveram um ajuste no e o filme foi projetado no Brasil com a duração de 1h. 6min.

eram restritas na Cinemateca de Praga, sem menção de autoria em créditos ou certeza quanto ao país produtor. Possivelmente, por essas lacunas de referências e na catalogação, esse filme não entrou para o radar das ações das significativas pesquisas que foram efetivadas a partir da morte de Silvino Santos, em 1970, até 1990, pela pesquisadora de Manaus Selda Vale da Costa (1996), em conjunto com Cosme Alves Neto, então diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), e pela Cinemateca Brasileira (CB) e Cinemateca Portuguesa, então dirigida por Luís de Pina.

Esse foi o período em que importantes materiais fílmicos da trajetória de Silvino Santos foram pesquisados em acervos localizados em Manaus, Rio de Janeiro e São Paulo. Assim também como essas iniciativas promoveram a copiagem, e a repatriação de outros trechos de filmes depositados no exterior, em Lisboa e Londres –tal como a cópia de *No rastro do Eldorado* (1925),³ que atualmente consta copiada no acervo da CB. Tratou-se de um trabalho árduo, coletivo, cuja culminância foi a restauração do longa-metragem *No paiz das Amazonas* (1922),⁴ levado a cabo pela CB, em 1986.

De forma quase concomitante, uma determinante ação de preservação, em Praga, garantiu a sobrevivência de *Amazonas, maior rio do mundo*, filme cuja esperança de localização pelos pesquisadores brasileiros dessa época era pouco ou nada considerada.

³ A respeito de *No rastro do Eldorado*, há a pesquisa material e histórica promovida por autor, Stoco, resultante de sua dissertação de mestrado realizada na Universidade Estadual de Campinas, na qual o autor localizou os significativos intertítulos originais de autoria do literato amazonense Álvaro Maia. STOCO, Sávio Luis. *No rastro do rastro: ensaios sobre No rastro do Eldorado (1925) de Silvino Santos*. Dissertação (Mestrado). Campinas: Universidade de Estadual de Campinas, 2014. Essa cópia londrina (sem intertítulos) também foi exibida no Pordenone Silent Film Festival, com texto no catálogo assinado pelo historiador Carlos Roberto de Souza. DE SOUZA, Carlos Roberto. "Il silenzio delle Amazzoni / The Silence of the Amazon", *Giornate del cinema muto* 29 [catálogo]. Pordenone: Giornate del cinema muto, 2010, pp. 105-109.

⁴ Em relação ao filme *No paiz das Amazonas*, Stoco publicou em *Vivomatografias*, em 2017, um artigo sobre o DVD distribuído no Brasil, projeto de mídia cuja etapa de pesquisa ficou sob sua responsabilidade. STOCO, Sávio Luis. "No paiz das Amazonas (Silvino Santos, 1922). Percurso de um marco do filme natural brasileiro até o mercado doméstico", *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 161-184. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/117>> [Acesso 01.11.2023].

Em 1981, funcionários da Cinemateca de Praga decidiram copiar *Divy veletoku Amazonky*, duplicando o filme em um internegativo (*dupe negative*) – termo que no Brasil nomeia uma cópia que, partindo de um positivo, gera um filme negativo não-original.⁵ Após essa duplicação, o filme original em nitrato 35mm tingido se desintegrou, restando apenas o *dupe negative*, em preto e branco, que permaneceu sem identificação de 1981 até 2023. Pela qualidade do que viam, os curadores de Praga reconheciam o valor do filme, imaginando estar diante de uma produção norte-americana sobre a Amazônia.

Somente em 2023, os curadores tchecos Matěj Strnad e Klára Trsková mostraram *Divy veletoku Amazonky* ao crítico e curador inglês especializado em cinema silencioso Jay Weissberg, diretor do Pordenone Silent Film Festival, durante uma visita sua para prospecção fílmica na Cinemateca de Praga – rico acervo fundado em 1943, instituição conhecida entre curadores e profissionais da preservação cinematográfica por salvaguardar diversos filmes raros.

Foi então que o curador inglês apurou a percepção geral sobre o filme. Ele compreendeu que não se tratava de uma produção norte-americana pela relação aprofundada da narrativa com os temas apresentados. Engajado na tarefa de identificar esse filme para exibi-lo em Pordenone, Weissberg localizou subsídios nas pesquisas acadêmicas realizados por Sávio Luis Stoco, cuja tese de doutoramento sobre Silvino Santos havia sido finalizada em 2019, na Universidade de São Paulo. Nesse trabalho acadêmico, consta um capítulo específico que buscou reconstituir textualmente e analisar *Amazonas, maior rio do mundo*. Tarefa essa empreendida mesmo sem a existência do filme para análise, mas embasada a partir da reunião e estudo de centenas de documentos visuais e textuais, de tipos diversos, inéditos na historiografia do cinema até então; a exemplo do conjunto de mais de 130 imagens fotográficas relativas a *Amazonas, maior rio do mundo*.⁶ Após contatar o pesquisador brasileiro, e enviar uma cópia do filme de Praga para visionamento e análise, Stoco e

⁵ Os autores agradecem a contribuição sobre termos dada pela pesquisadora e profissional no campo da preservação audiovisual Débora Lúcia Vieira Butruce.

⁶ STOCO, 2021, *op. cit.*

Weissberg chegaram à conclusão de que *Divy veletoku Amazonky* era, na verdade, o mítico filme perdido de Silvino Santos, *Amazonas, maior rio do mundo*.⁷

A partir daí, o filme de Silvino Santos reestreou na Europa, a começar pelo festival italiano liderado por Weissberg, com um texto no catálogo assinado por Stoco,⁸ ocasião em que o anúncio mundial sobre sua descoberta foi realizado.⁹ Na programação do *Pordenone Silent Film Festival*, o filme foi destaque na seção “Riscoperte e restauri” recebendo uma exibição no dia 10/10/2023, com acompanhamento musical realizado pelo pianista latino americano José María Serralde Ruiz, músico mexicano especializado em sessões de cinema silencioso. A segunda exibição ocorreu em 27 de outubro de 2023, durante as comemorações do Dia Internacional do Patrimônio Audiovisual, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), quando o longa-metragem foi exibido na programação do *Jihlava International Documentary Film*, na República Checa.¹⁰ No Brasil, o interesse sobre o título foi grande; decidiu-se que a estreia ocorreria na capital paulista, São Paulo, endereço da Cinemateca Brasileira. Para a criação de uma trilha sonora gravada, foi convidado o músico Luiz Henrique Xavier, professor de composição da Universidade Estadual de Campinas. O debate posterior à exibição contou com Sávio Stoco, Luiz Xavier, Eduardo Morettin (pesquisador de cinema brasileiro, docente da Universidade de São Paulo, onde orientou a tese de Stoco), além da mediação de Giuliana de Toledo (jornalista especializada em Meio Ambiente da Folha de S.Paulo). Na sequência, no dia 1º de dezembro, o 18º *Fest Aruanda do Audiovisual Brasileiro* –realizado em João Pessoa capital da Paraíba–

⁷ A versão dessa descoberta por Jay Weissberg, mencionando a parceria com Sávio Stoco (3’50”), pode ser conferida no depoimento gravado para o Pordenone Film Festival. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rqiZAKVAjnY>> [Acesso 01.11.2023].

⁸ STOCO, Sávio. “Amazonas, maior rio do mundo/Divy veletoku Amazonky”. *Giornate del cinema muto* 42 [catálogo]. Pordenone: Giornate del cinema muto, 2023, pp. p. 286-289.

⁹ MALLERET, Constance. “Lost ‘holy grail’ film of life in Brazil’s Amazon 100 years ago resurfaces”, *The Guardian*, Londres, 07 out. 2023. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2023/oct/07/lost-holy-grail-film-of-life-in-brazil-amazon-100-years-ago-resurfaces>> [Acesso 01.11.2023]

¹⁰ Para outros dados, ver o site do festiva. Disponível em: <<https://www.ji-hlava.com/filmy/divy-veletoku-amazonky>> [Acesso 01.11.2023].

organizou a *Sessão especial Cinemateca Brasileira: Viva Silvino Santos!*, com a associação da cinebiografia de Silvino Santos, *O cineasta da selva, a Amazonas, maior rio do mundo*; seguida da mesa de debate com Stoco, Aurélio Michiles (diretor da cinebiografia), José Maria Lopes (especialista em preservação cinematográfica) e a mediação do pesquisador em cinema silencioso Lúcio Vilar (docente da Universidade Federal da Paraíba). A primeira exibição do filme na região amazônica ocorreu em Belém, no dia 19 de dezembro, organizada pela Associação de Críticos de Cinema do Pará. Essa sessão ocorreu no auditório do Museu da Imagem e do Som do Pará, com uma apresentação ao vivo executada pelo pianista concertista especializado em trilhas sonoras de filmes silenciosos Paulo José Campos de Melo, contando com posterior debate com o músico, Stoco, o crítico e pesquisador Marco Antônio Moreira, a cineasta Jorane Castro e o sociólogo Alessandro Campos, um dos coordenadores do Festival Internacional do Filme Etnográfico do Pará. Em Manaus, a sessão foi realizada no Teatro Amazonas, no dia 29 de dezembro.

Para a história do cinema brasileiro, o achado de *Amazonas, maior rio do mundo*, significa um fato especial, já que Silvino Santos, década a década, com seus filmes tendo sido redescobertos e vistos por especialistas e público, alcançou um lugar relevante no quadro nacional. Ao lado de Luiz Thomaz Reis (*Rituais e festas Bororo*, 1917), é um dos mais reconhecidos documentaristas da primeira metade do século XX.¹¹ Em 1997, Silvino ganhou a cinebiografia *O cineasta da selva*, uma produção de vulto e de forte efeito comunicativo, assinada por Aurélio Michiles, cujas encenações do personagem principal ficaram a cargo de José de Abreu, ator da TV Globo, na época.

Para os arquivistas de Praga, por um lado, a identificação do filme de sua coleção valorizou e qualificou ainda mais o seu acervo e trabalho de preservação. Por outro lado, houve a compreensão da importância de contribuição para com o patrimônio

¹¹ LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006. LABAKI, Amir. "No paiz das amazonas". En: Paranaguá, Paulo Antonio (coord.). *El cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, p. 269-270, 2003.

cinematográfico brasileiro.¹² Com isso, empreendeu-se a cessão desse filme, digitalmente, para o acervo da Cinemateca Brasileira, instituição a mais central para as pesquisas sobre Silvino Santos no Brasil, depositária de inúmeros documentos fílmicos e de outros tipos relativos à sua trajetória. Um achado que reacende na atualidade a proposta de se restaurar mais amplamente a filmografia de Silvino Santos considerando os avanços das pesquisas acadêmicas histórico-cinematográficas mais atuais, incluindo títulos como *No Rastro do Eldorado* (com intertítulos de Álvaro Maia), *Amazonas, maior rio do mundo*, *Terra Encantada* sobre o Rio de Janeiro (intertítulos também localizados por autor), entre outros.

Além disso, seriam oportunos esforços voltados à publicação das memórias do cineasta que, em 1969, ao ser redescoberto e travar contato com cineclubistas amazonenses, foi homenageado em vida no *I Festival Norte de Cinema Brasileiro*. A partir desse novo reconhecimento, ele estimulou-se a escrever sobre a sua trajetória, gerando o *Romance da minha vida* (1969), documento manuscrito depositado no Museu Amazônico, na capital do Amazonas. Nesse texto, Silvino narra sua chegada ao Brasil aos 14 anos, por Belém; seu início na produção de imagens começando pela pintura; seus trabalhos fotográficos e primeiro contato com o cinema, sob demanda de caucheiros peruanos denunciados pelo genocídio e maus tratos aos indígenas Witoto; e sua viagem a Paris, por volta de 1912, para obter conhecimentos técnicos cinematográficos e equipamentos, quando frequentou a Usina Pathé-Frères e a Sociéte Lumière, ambas em Joinville-le-Pont. Mas, sobretudo, ele relata a relação que durou toda a sua vida com empresários do ramo do látex e outros produtos extrativos em Manaus, desempenhando diversas funções que, após 1920, o afastaram da produção cinematográfica. Nesta autobiografia, ele também colocou no mapa das pesquisas as centelhas sobre o roubo de *Amazonas, maior rio do mundo* que levou sua recém-fundada produtora Amazônia Cine-Film (ACF) à falência, após cerca de três anos de filmagens

¹² A esse respeito, um depoimento da curadora e restauradora fílmica Jeanne Pommeau, da Cinemateca Theca, sobre a identificação de *Divy veletoku Amazonky*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UrCJJ_z51MI> [Acesso 01.11.2023].

navegando pelo rio Amazonas e seus afluentes. O cineasta expressou assim a sua lamentação e descrença de que ele ou o público futuro reouvessem o filme desviado: “[*Amazonas, maior rio do mundo*] está até hoje na órbita dos planetas”.¹³

Amazônia Cine-film

Amazonas, maior rio do mundo foi anunciado como razão de ser da criação da produtora ACF –nome fantasia do empreendimento cujo nome de inscrição na Junta Comercial do Amazonas foi Almeida Mendes & Companhia, registrado em maio de 1918.¹⁴ Por sua vez, o projeto principal consistia em um “filme cinematográfico dos aspectos, usos, costumes, trabalhos, enfim da vida amazônica”, “empregando material de primeira ordem e tirando três edições do filme; uma em francês, outra em inglês e outra em alemão, a fim de ser feita a exibição, a princípio, na América, e depois, na Europa, quando terminar a guerra”.¹⁵

Segundo consta nas memórias do cineasta, participaram da “organização” da empresa os comerciantes de Manaus Manoel Gonçalves, M. Corbacho, Avelino Cardoso e o próprio Silvino.¹⁶ Mas, ao que tudo indica, há equívoco nessa lembrança do cineasta. Diversas fontes especificaram os seguintes sócios capitalistas, Evaristo José de Almeida, José Amando Mendes e Manoel Joaquim Gonçalves. Todos envolvidos com a principal organização comercial de Manaus, a Associação Comercial do Amazonas (ACA), tendo sido eleitos em março de 1918. Essa vinculação é importante para nos situar quanto ao contexto, levando em conta a motivação comercial do filme carro-chefe da empresa.

Já Avelino Cardoso, guarda-livros (contador) da ACA, se não teria sido efetivamente um sócio da produtora, foi identificado no texto de Silvino Santos como quem primeiro teve a ideia de um grande filme sobre o rio Amazonas, tendo também

¹³ SANTOS, Silvino. *Romance da minha vida*. Manuscrito. Manaus: Museu Amazônico, 1969.

¹⁴ STOCO, 2021, *op. cit.*, p. 10

¹⁵ *A Capital*, Manaus, 11 de mai de 1918, p. 1

¹⁶ SANTOS, *op. cit.*, p. 17

escrito os intertítulos em sua primeira versão, guiados pelas referências fornecidas pelo cineasta.¹⁷ Além disso, Cardoso também foi a ponte entre Silvino e Propércio de Mello Saraiva. Este foi o noivo da filha de Cardoso, professor de técnicas modernas de escrita (datilografia, taquigrafia e estenografia) em Manaus, oriundo de Itacoatiara, escolhido como procurador do filme finalizado para levá-lo para a Europa a fim de promover a tradução de seus intertítulos nas línguas mencionadas e sua ampla comercialização em prol da ACF. No entanto, o destino dos recursos gerados pelo filme foi bem diferente. Saraiva apossou-se do material, divulgando-se como o cineasta –sem que haja qualquer indício de seu envolvimento com fotografia ou cinema em documentos consultados– e, provavelmente, lucrando com a venda do filme para a distribuidora Gaumont.¹⁸

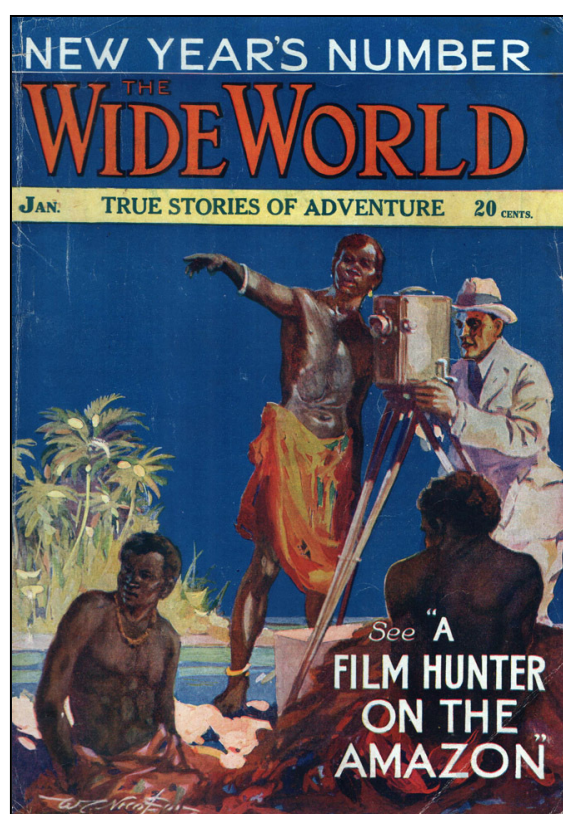


Figura 1.- Capa da revista inglesa *The wide world* de janeiro de 1921, anunciando uma reportagem, de autoria de Propércio de Mello Saraiva, sobre o contexto de produção do filme *The wonders of the Amazon*. Acervo: Sávio Stoco.

Assim explica-se o transporte do filme de Manaus para Londres até ser considerado perdido pelo cineasta. Antes de sua estreia em salas de cinema na Inglaterra em 1922, fotografias e detalhes da produção foram assuntos utilizados em uma reportagem, assinada por Saraiva, publicada em 1921 na revista inglesa *Wide Word Magazine* (Figura 1), sobre a grande viagem amazônica para a

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸ A hipótese dos intertítulos em theco, na cópia da Cinemateca de Praga, serem uma versão assinada por William George Clifford, presente em "Amazonas, maior rio do mundo/Divy veletoku Amazonky", foi levantada por Jay Weissberg, a partir de seus conhecimentos sobre as dinâmicas da época no âmbito da Gaumont. O que não nos parece conflitante com o início da preparação de intertítulos para o filme, em Manaus, que sintetizamos acima. STOCO, 2023, *op. cit.*

filmagem, não sem liberdades ficcionais. Depois, ao ser exibido em Paris, o filme mereceu elogiosas palavras de León Moussinac ("uma viagem extremamente interessante" e "um documento de primeira linha"¹⁹), tendo também sido exibido em diversas ocasiões, até por volta de 1931, e em localidades tais como as capitais de Itália, Alemanha, Polônia e República Tcheca.²⁰

Semelhanças

Ter a oportunidade de assistir *As Maravilhas do Amazonas* nos permite perceber o paralelo de *Amazonas, maior rio do mundo* com o longa-metragem *No paiz das Amazonas* (1922), o filme que foi sem dúvida o maior sucesso de Silvino Santos no Brasil, realizado sob os auspícios da empresa J. G. Araújo & Cia. sediada em Manaus, em período pós-ACF.

Promovendo esta comparação entre os filmes, podemos considerar que Silvino realizou uma verdadeira refilmagem fazendo com que suas chaves de leitura cinematográficas desenvolvidas em *Amazonas, maior rio do mundo*, focadas na abordagem da paisagem geográfica, biológica e humana da região. Ele retomou subtemas de sequências (castanha, borracha, pesca do peixe-boi e do pirarucu, etc.), ritmos de montagem, enquadramentos e maneiras de sequenciar planos, o que se pode comparar olhando em detalhes o primeiro filme ladeado pelo filme posterior. É como se pudéssemos localizar e ver, hoje, o filme de Robert Flaherty de 1914 que se perdeu, anterior ao clássico *Nanook do Norte* (1922).

Tudo é diferente, mas muito assemelhado. Com algumas trocas de ambientes para se adequar mais ao seu novo comitente, como no caso do universo pecuário da ilha do Marajó no estado do Pará, no primeiro filme, mudado para o universo pecuário do Alto Rio Branco, atual estado de Roraima. A única coincidência entre os filmes, de fato, se dá quando comparamos a sequência do ritual das indígenas witoto peruanas e reconhecemos que se tratam dos mesmos indígenas e ocasião filmados –sobretudo os

¹⁹ MOUSSINAC, Léon. "Les merveilles de l'Amazonie", *L'Humanité*, Paris, 2 jul. 1923, p. 2.

²⁰ STOCO, 2021, *op. cit.*

dois witoto que exibem suas orelheiras e colares de dentes– (Figura 2), sendo que nem todos os planos desta mesma filmagem que existem em um filme aparecem no outro.



Figura 2.- Indígena Witoto, possivelmente, com colar de dentes e orelheiras. Fonte: *Amazonas, maior rio do mundo* (1918-1920), Silvino Santos. Acervo: *Národní filmový archiv*.

As Maravilhas do Amazonas promove uma mistura de gêneros admirados na época, sendo o mais notável o *filme de viagem*, já que a narrativa alude a um trajeto fluvial com a exploração da paisagem da floresta e com várias paradas nas capitais amazônicas Belém (Figura 3) e Manaus, além das cidades de Itacoatiara (Amazonas) (Figura 4) e Santarém (Pará), além de marcos naturais, vilas e/ou estações de embarcação de produtos ao longo de calhas de rios como o Amazonas, Solimões e o Purus. Alguns destes informados pelos intertítulos, outros somente reconhecidos por análise de imagens (como a distinção entre os portos de Manaus ou Belém, não identificada por intertítulos, mas reconhecível pelos equipamentos de cada um) ou inferências por fontes documentais remanescentes.



Figura 3.- Porto e mercado do Ver-o-peso, Belém-PA. Fonte: *Amazonas, maior rio do mundo* (1918-1920), Silvino Santos. Acervo: Národní filmový archiv.



Figura 4.- Petróglifos pré-colombianos na região de Itacoatiara-AM. Fonte: *Amazonas, maior rio do mundo* (1918-1920), Silvino Santos. Acervo: Národní filmový archiv.

No entanto, o filme possui a modernidade de eliminar de suas imagens a figura do explorador/viajante, aparição característica em filmes de viagem,²¹ restando ao público apenas os elementos dos planos visuais e os intertítulos como condutor para se compreender as articulações narrativas, às vezes sutis, entre plano ou sequências, para o nosso olhar do século XXI. Exemplo desta articulação que flui com leveza e pertinência cultural é a da sequência de Manaus tendo como desfecho a abordagem de hábitos alimentares notadamente indígenas, com o cultivo da mandioca, a preparação de farinha e a pesca do pirarucu.

Além disso, *Amazonas, maior rio do mundo* flerta com o *filme industrial* e o *filme colonial*, por trazer importantes sequências que detalham os processos relativos aos produtos extrativistas amazônicos de interesse estrangeiro europeu ou estadunidense, como a borracha, a madeira, a castanha, o algodão, as peles de animais silvestres e as penas de garça branca tão admiradas pela moda feminina da época, mas cujo protesto por seu extermínio gerou efeitos até perceptíveis no filme de Silvino Santos. É provável que seja pela proibição por lei estadual paraense que se inicia no século XX que vemos as penas de garça branca apenas sendo recolhidas do chão por catadoras indígenas, sem qualquer imagem de aves caçadas.

As referências aos *filmes de animais* ou *filmes de caça* também parecem importar para Silvino Santos, já que ele também insere aparições destacadas de feras e monstruosidades, tais como a onça-pintada (jaguar), a herpetofauna de jacarés que devora vísceras ou a tartaruga de duas cabeças. Por outro lado, a graciosidade de outras espécies é explorada, tais como como as elegantes garças brancas e seus ninhos que “flutuam” no ar apoiados em finos galhos de uma árvore desfolhada

²¹ MUSSER, Charles. “Primórdios, formações, genealogias: o documentário *longue durée*”. En: Aguiar, Carolina Amaral de, Danielle Crepaldi Carvalho, Lúcia Ramos, Monteiro Margarida, Maria Adamatti, Mariana Villaça (coords.). *Cinema: estética, política e dimensões da memória*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2019.

(Figura 5), as borboletas azuis e multicoloridas ou os caranguejos saindo de um cesto em *close*.²² Ao final da rápida abordagem a tradição indígena/ribeirinha das cuias decoradas de Santarém (Figura 6) –cujos modos de fazer na região do Baixo Amazonas foi reconhecido em 2015 como patrimônio imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN)– surpreende por exibir uma simpática cadela sorridente vestida com uma das cuias, como quem põe um capacete de guerra. Neste caso de humor, há um paralelo, conhecido em *No Paiz das Amazonas*. Ao filmar uma fábrica de processamento da castanha, com instrumentos manuais para a quebra, o filme compara este processo fabril a um filhote de macaco que quebra uma castanha com uma pedra.

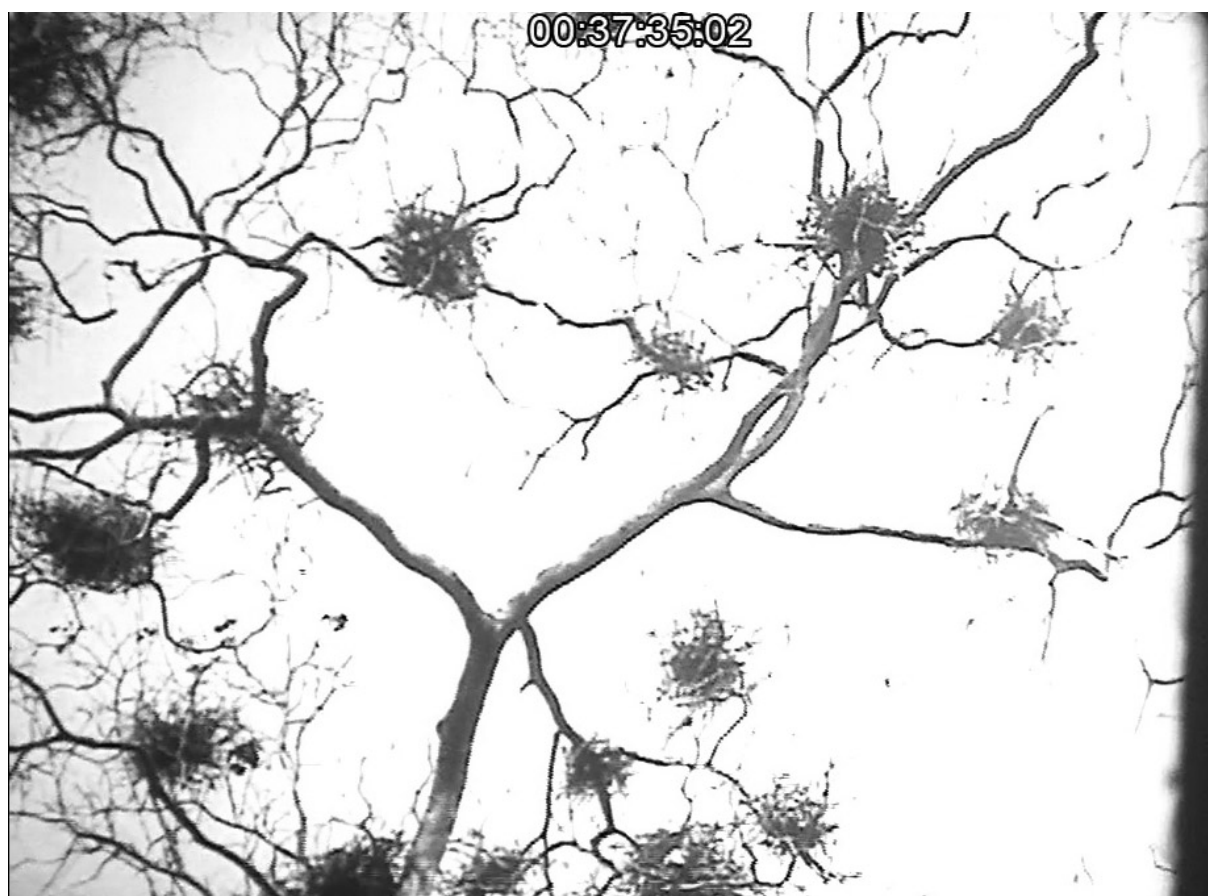


Figura 5. Porto e mercado do Ver-o-peso, Belém-PA. Fonte: *Amazonas, maior rio do mundo* (1918-1920), Silvino Santos. Acervo: *Národní filmový archiv*.

²² ABEL, Richard. *Encyclopedia of early cinema*. London-New York: Routledge, 2005.



Figura 6 – Close das cuias decoradas de Santarém-PA. Fonte: *Amazonas, maior rio do mundo* (1918-1920), Silvino Santos. Acervo: Národní filmový archiv.

A título de conclusão, dado ao exposto do caminho da trajetória do redescobrimento de *Amazonas, maior rio do mundo*, se faz relevante destacar que o filme pode nos revelar a potência do cinema amazônico pelas mãos de Silvino Santos. O registro se espraia para além da memória, ele nos permite descobrir parte do constructo social perpetuado pelo registro fílmico.

Bibliografia

- ABEL, Richard. *Encyclopedia of early cinema*. London-New York: Routledge, 2005.
- COSTA, Selda Vale da. *Eldorado das ilusões: cinema & sociedade: Manaus (1897-1935)*. Manaus: Edua, 1996.

- DE SOUZA, Carlos Roberto. "Il silenzio delle Amazzoni / The Silence of the Amazon". *Giornate del cinema muto 29* [catálogo]. Pordenone: Giornate del cinema muto, 2010, pp. 105-109.
- LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.
- _____. "No paiz das amazonas". En: Paranaguá, Paulo Antonio (coord.). *El cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 269-270.
- MUSSER, Charles. "Primórdios, formações, genealogias: o documentário longue durée". En: Aguiar, Carolina Amaral de, Danielle Crepaldi Carvalho, Lúcia Ramos, Monteiro Margarida, Maria Adamatti, Mariana Villaça (coords.). *Cinema: estética, política e dimensões da memória*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2019.
- SANTOS, Silvino. *Romance da minha vida*. Manuscrito. Manaus: Museu Amazônico, 1969.
- STOCO, Sávio Luis. "Amazonas, maior rio do mundo/Divy veletoku Amazonky". *Giornate del cinema muto 42* [catálogo]. Pordenone: Giornate del cinema muto, 2023, pp. 286-289. Disponible en: <<http://www.giornatedelcinemamuto.it/wp-content/uploads/2023/10/Catalogo-GCM2023-1p-LowDef-v2.pdf>> [Acesso 01.11.2023].
- _____. "No paiz das Amazonas (Silvino Santos, 1922). Percurso de um marco do filme natural brasileiro até o mercado doméstico", *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, 2017, pp. 161-184. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/117>> [Acesso 01.11.2023].
- _____. *No rastro do rastro: ensaios sobre No rastro do Eldorado (1925) de Silvino Santos*. Dissertação (Mestrado). Campinas: Universidade de Estadual de Campinas, 2014.
- _____. *O cinema de Silvino Santos (1918-1922) e a representação amazônica: história, arte e sociedade*. Manaus: Fundo Municipal de Cultura, 2021. Disponível em: <<https://concultura.manaus.am.gov.br/wp-content/uploads/2023/03/O-Cinema-de-Silvino-Santos-1918-1922.pdf>> [Acesso 01.11.2023].

Ficha técnica

Título: *Amazonas, maior rio do mundo* (CZ: *Divy veletoku Amazonky*, GB: *The Wonders of the Amazon*)

Ano: 1918-1920

País: Brasil

Formato: Negativo duplicado ou internegativo 35mm (1981), a partir de nitrato matizado desintegrado

Direção e fotografia: Silvino Simões dos Santos Silva

Intertítulos: Avelino Cardoso/William George Clifford

Produção: Amazônia Cine-Film (Almeida Mendes & Cia.)

Produtores: Evaristo José de Almeida, José Amando Mendes e Manoel Joaquim Gonçalves

Arquivo: Národní filmový archiv (Praga)

Fotografia: P&b

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2023

Fecha de aceptación: 29 de noviembre de 2023

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/xcxzios26>

Para citar este artículo:

STOCO, Sávio Luis, Hosana Celeste Oliveira, Alan Gomes Freitas y Ricardo Agum Ribeiro. “Amazonas, maior rio do mundo (Brasil, Silvino Simões dos Santos Silva, 1918-1920). A descoberta de um filme seminal do documentário brasileiro”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9 diciembre de 2023 pp. 272-289. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/455>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Sávio Luis Stoco** é Docente do curso de Artes Visuais e do Programa de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Ciências da Arte, ambos da Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutor em Meios e Processos Audiovisuais, pela Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Artes Visuais, pelo Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Autor do livro *O cinema de Silvino Santos (1918-1922) e a representação amazônica: história, arte e sociedade* (2021). E-mail: saviostoco@gmail.com.

** **Hosana Celeste Oliveira** é Professora visitante no Programa de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Ciências da Arte, na Universidade Federal do Pará (UFPA). Pós-doutorado CAPES-PrInt no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Centro de Artes e Letras, da Universidade

Federal de Santa Maria (UFSM). Doutora em Artes (Artes Visuais), pela Instituto de Artes, da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), com período sanduíche na Aalto University (Finlândia). Mestre em Multimeios e Bacharelado em Educação Artística, pelo Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas. Trabalha com arte, neurociência e tecnologia, design, mediação em arte e ciência. E-mail: hosana.celeste@gmail.com

*** **Alan Gomes Freitas** é Pesquisador em História do Cinema/Audiovisual e realizador de curtas-metragens. Mestre em Cinema e Audiovisual pelo Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde defendeu a pesquisa *Consumo de cinema na Amazônia: demarcações sociais na Manaus da belle époque (1907-1916)*. Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (UFAM). Dirige o Centro Popular de Comunicação e Audiovisual (CPA), Manaus. E-mail: allan.difusao@gmail.com.

**** **Ricardo Agum Ribeiro** é Docente do Instituto Federal de Rondônia (IFRO). Servidor requisitado pelo Ministério da Cultura, escritório do Pará. Pós-doutorado em Políticas Públicas (Fiocruz Amazônia – ILMD); Doutor em Ciência Política; Mestre em Antropologia, ambos pela UFF. Autor e organizador do livro *Escalas amazônicas: artes visuais e políticas públicas* (2018) e *Visão PARDO* (2016). E-mail: ricardo.ribeiro@ifro.edu.br.



TRADUCCIONES



Cine, ciencia, movimiento

Trucos, trucajes o procedimientos para pensar el cine¹

Maria Tortajada^{*}

Traducción de Ignacio Albornoz Fariña^{**}

Mientras estudiaba las fuentes que proyectaba utilizar para esta conferencia me surgió una reflexión preambular, indispensable en el contexto de las investigaciones que actualmente llevo a cabo, pertenecientes a lo que llamo una “epistemología de los dispositivos de visión”. Esa reflexión se refiere al hecho de que estudiar los discursos de difusión científica de principios del siglo XX es abordar, antes que nada, discursos en que los dispositivos de visión están muy presentes, donde se les describe, estudia, relata y escenifica. O sea, discursos donde entra en juego, de una manera particular, la definición del “cine” o de la “fotografía”, por citar tan solo aquellos ejemplos que adquirieron más adelante un estatus institucional de arte o de medio. Ahora bien, al estudiar esas fuentes de difusión científica, como decía, me sorprendió particularmente la enorme importancia que le se daba a la cuestión del “trucaje”, que aparece bajo diversos aspectos.

A primera vista, esto podría parecer sorprendente, dado que el trucaje es una práctica que, bien sabemos, ya pertenecía al mundo del espectáculo y, por ello mismo, al de las proyecciones de imágenes animadas. Eso es lo que deja en evidencia la famosa

¹ Esta conferencia fue originalmente presentada en francés en el *Coloquio Internacional La magie des effets spéciaux. Cinéma-Technologie-Réception*, Cinémathèque québécoise, Montréal, Universidad de Québec en Montréal, Universidad de Montréal, Universidad de Concordia, 5 al 10 de noviembre de 2013. Agradecemos a su autora, Maria Tortajada, por autorizar su traducción para esta revista y por las imágenes facilitadas para ilustrar este texto.

definición que dio Méliès en 1907, que podría funcionar aquí como nuestro punto de partida: “trucos de la maquinaria teatral, de la puesta en escena, de las ilusiones ópticas y toda una serie de procedimientos cuyo conjunto solo puede llevar el nombre de ‘trucaje’”.²

Ahora bien, el caso es que el mundo de la ciencia suele oponerse al del espectáculo. Se trata de una ruptura seria, por cierto, que incluso la más docta historiografía aplica cuando analiza los trabajos de Marey. Es así como se considera por ejemplo que después de haber trabajado durante casi veinte años en la elaboración de aparatos y métodos de análisis y de síntesis del movimiento con la cronofotografía, Marey –el científico, el analista del movimiento– se aleja de la práctica de la síntesis por estar demasiado ligada al espectáculo y a la ilusión de movimiento. Es verdad que tal lectura se basa en ciertas declaraciones que hiciera el propio Marey en 1900. Bien mirado, sin embargo, no se trata sino de un leve viraje de final de carrera.

Si este discurso se volvió, pues, dominante respecto a Marey es porque resulta de lo más práctico. En primer lugar, permite hacer perdurar una división institucional en la que la seriedad de la ciencia se opone al mundo de los juegos ilusionistas del espectáculo. Además, permite justificar un esquema de la historia del cine en que Marey se opone a Lumière, explicándonos –para decirlo brevemente– que Marey queda restringido, por su adscripción científica, al ámbito de la creación de aparatos “pre-cinematográficos” y que no consigue pues acceder al mundo de la ilusión y el espectáculo, mientras que Lumière, en cambio, sí logra inscribirse de lleno en ese ámbito. Todos los aquí presentes podríamos, desde luego, poner en entredicho el paradigma Marey/Lumière en torno a la “invención” del cine. No obstante, lo que estructura este esquema parece ser algo más profundo, a saber: la oposición entre

² MÉLIÈS, Georges. “Las vistas cinematográficas”. En: Romaguera, Joaquín y Homero Alsina Thevenet (eds.). *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 389.

ciencia y espectáculo, que determina por ejemplo la división entre cronofotografía (científica) y cinematografía. Pero dentro de esa misma lógica, si el trucaje forma parte del teatro y del espectáculo, ¿cómo puede entonces entrar en una práctica científica?

Mi cuestionamiento se sitúa en la encrucijada de tres términos: cine, ciencia, trucaje. Lo primero que quisiera preguntarme, para ser más específica, es si la ciencia y el trucaje son términos compatibles. Luego, si el cine y el trucaje pueden serlo también.

Trucaje

El trucaje es una parte medular de la historia del cine. A inicios del siglo XX, en particular, suele asociárselo, sobre todo, a Méliès. Tanto es así que a menudo se le define incluso a partir de él, citando la famosa “parada de cámara”, que él mismo describió, y que consistía en un truco de sustitución, gracias al cual un autobús se transformaba, como es bien sabido, en coche fúnebre. Fue lo que hizo Ernest Coustet en *Le cinéma*³ y también Guillaume-Michel Coissac, en un texto de difusión publicado en 1930 por el *Almanaque Hachette*.⁴ Algo distinto sucede, sin embargo, cuando se explica a Méliès a través del trucaje, como lo hace Sadoul en un texto que, a mi juicio, sigue siendo notable, donde explica tanto las prácticas fílmicas del prestidigitador como los vínculos culturales que ellas implicaban en relación con otras prácticas. Pero Méliès aparece, además, en el centro de otro paradigma doble que se ha convertido prácticamente en un cliché. Este lo opone, como modo de explicación del cine en su conjunto, a Lumière. O sea: el supuesto representante del artificio del medio, de la fantasía y la imaginación, contra el de la representación respetuosa y “realista” de la realidad.

³ COUSTET, Ernest. *Le cinéma*. Paris: Hachette, 1921.

⁴ *Almanach Hachette*. París: Hachette, 1930, p. 31. Agradezco a L. Le Forestier por haberme facilitado estas dos fuentes.

La cuestión del trucaje opera entonces un corte estructural entre dos facetas del cine. Es lo que deja traslucir el *Diccionario histórico de la lengua francesa (Le Robert)*, que sitúa en 1847 la cristalización de una definición del trucaje ligada a la maquinaria teatral:

[...] en el teatro, un medio técnico que sirve para mover los decorados y suscitar una ilusión, acepción desarrollada con el cine, que se define, desde sus orígenes, en Francia, a la vez como un arte de la realidad (Lumière, Pathé) y de la ilusión mediante el truco (Méliès).⁵

En estas líneas el asunto resulta explícito: si el truco es en primer lugar una maquinaria, es enseguida un artefacto de la definición misma del cine. El truco o el trucaje es también una categoría capaz de absorber a cabalidad un ámbito dado: el dibujo animado, por ejemplo, según escribe Coissac.⁶ Puede incluso llegar a englobar la categoría del cine en su totalidad: es lo que Metz, a su manera, propondrá en 1973, al afirmar que “el montaje, que se halla en la base de todo el cine, es ya en sí un trucaje perpetuo”.⁷ Desde luego, este es el caso ya con Méliès, quien acaba diciendo, tras la cita antes mencionada, que la categoría de las vistas fantásticas, definidas a través de los trucajes, termina por englobarlo todo (desde las vistas al aire libre hasta las composiciones teatrales).⁸ En resumen, si el trucaje es ilusión o procedimiento ilusionista, puede decirse, como veremos, que el cine mismo es trucaje, incluso desde la utilización de los efectos estroboscópicos que definen el principio de la síntesis del movimiento.

En síntesis, la relación entre ciencia y trucaje implica directamente la cuestión de la relación entre ciencia y cine: como trucaje y espectáculo. Lo que me interesa, entonces, es el papel que tiene la ciencia en la definición del cine. La institución cine

⁵ “Truc”. En: *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, bajo dirección de Alain Rey. París: Le Robert, 1992, p. 2181.

⁶ *Almanach Hachette, op. cit.*, p. 31.

⁷ METZ, Christian. “Trucaje y cine”. En: *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*, Barcelona: Paidós, 2002, p. 201.

⁸ MÉLIÈS, *op. cit.*

confinó de cierto modo a sus propios márgenes la cuestión de la ciencia, relegando al así llamado “pre-cine” enfoques como los de Marey o encerrándola en posiciones marginales prácticas como la del cine científico. Estoy pensando, al decir esto, en una de las instituciones históricas del cine, la que se centra en su estatus de arte y en las películas. Ahora bien, en el momento de su surgimiento, puede constatarse que “el cine se codea con la ciencia con gran naturalidad”.⁹ Si en verdad es así, la cronofotografía podría convertirse en un objeto cabal de la historia del cine, puesto que es ya un “estado del cine”.

A falta de una demostración concreta, quisiera simplemente captar aquí, de manera sucinta, un momento de ósmosis entre territorios, prácticas y finalidades tanto científicas y técnicas como espectaculares.

El trucaje es una de las maneras de observar ese punto de contacto entre ciencia y cine, entre el discurso científico y los dispositivos de visión de naturaleza “cinematográfica”, particularmente en lo que se refiere a la representación del movimiento y su síntesis. Emplearé el término “cine” no para designar un dispositivo de visión cristalizado en un medio o inscrito en cierta forma de institucionalización o de proto-institucionalización, sino para hablar de un cierto estado del “dispositivo cinematográfico” que no necesita de la institución cine para probarse.

Precisemos un poco la noción de trucaje. Si bien por un lado se trata de un procedimiento de ilusión, por otro pertenece claramente al ámbito de la técnica. La palabra “truc” se origina según el *Diccionario histórico de la lengua francesa* en el provenzal antiguo, alrededor del siglo XIII, con el significado de golpear o chocar. El término designa un golpe maestro (*coup d'adresse*), una artimaña, y se lo asocia, con el paso de los siglos, a un juego de cartas y, más adelante, de billar, antes de que empiece

⁹ Es lo que deja en evidencia el trabajo de ampliación de la historiografía realizado por LENK, Sabine y Frank Kessler. “L’écriture de l’histoire au présent. Début de l’historiographie du cinéma”, *Cinémas*, vol. 21, n. 2-3, 2011, pp. 27-47.

a remitir, ya durante la Revolución, a “un medio diestro de salir de apuros, un artificio” o incluso a un “saber práctico”, ligado a un oficio. Es solo a mediados del siglo XIX que empieza a vérselo asociado a la maquinaria teatral, con el sentido de “medio técnico para mover los decorados” y crear una ilusión. También designará un “procedimiento más o menos escondido en una técnica, un oficio, un juego de manos”.¹⁰ Pueden reconocerse dos vetas en esta serie de definiciones: por un lado, una que guarda relación con la ilusión, con el efecto producido, que puede a veces ser una ilusión engañosa o una trampa, como en ciertos empleos del verbo “trucar”. Por el otro, una que remite a la técnica, al procedimiento mecánico, aunque también a la práctica, a la pericia, al dominio del oficio. Ambas vetas pueden llegar a mezclarse de a ratos, desde luego. Con todo, el término “truco” puede también ser comprendido a partir de una u otra, independientemente: técnica, procedimiento, por un lado; artificio ilusionista por el otro.

Existen dos discursos en que los dispositivos cinematográficos están frontalmente implicados en el ámbito de la ciencia: el de Marey, fisiologista e inventor de diversos métodos de análisis del movimiento y de aparatos cronofotográficos, y el de Bergson, que utiliza el dispositivo cinematográfico para modelizar el proceso del pensamiento científico. Ni uno ni otro forman parte, en realidad, de la historia del cine-institución en cuanto tal, pues a Marey se le clasifica dentro del grupo de los “inventores”, dentro de lo que ha dado en llamarse el “pre-cine”. No obstante, ambos aluden precisamente a dispositivos cinematográficos. Esto no quiere decir que estos dos discursos digan lo mismo acerca del cine. Para nada. Todo mi esfuerzo, justamente, consiste en mostrar las modificaciones epistemológicas que tienen lugar alrededor de 1900 entre estos dos discursos, tan cercanos y al mismo tiempo tan distantes.

Lo que me parece importante destacar hoy, sin embargo, es aquello que los acerca. Porque si bien uno se refiere a la cronofotografía y el otro al cinematógrafo, ambos

¹⁰ *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française, op.cit.*, p. 2181.

remiten a fin de cuentas a un estado del “cine”, a dispositivos cinematográficos que se inscriben de manera evidente –e independientemente del nombre que se les dé– en el espacio científico. Es decir que si Bergson toma el cinematógrafo como modelo para el pensamiento científico, no es por mera genialidad suya, sino porque hacia 1900 el cinematógrafo es en efecto un objeto tanto de la ciencia como del espectáculo.

Ahora bien, en uno y otro discurso están presentes la ilusión o incluso el truco, siempre en contacto con la ciencia. En *La evolución creadora*, cuando Bergson se empeña en demostrar con precisión el procedimiento del cinematógrafo, que toma series de instantáneas para enseguida reconstituir el movimiento, abandona el análisis preciso del dispositivo para desacreditar la síntesis del movimiento en términos que remiten a un proceso que escapa de la descripción técnica y controlable: el movimiento es “invisible”, se sustrae a la mirada. Bergson remite a un misterio del movimiento, puesto en bloque dentro de la máquina para ser transformado en ella. “El artificio del cinematógrafo” al que alude Bergson, como podemos ver, se asemeja bastante a un truco de prestidigitación:

[el cinematógrafo] *enhebra todas sus actitudes sucesivas sobre el invisible movimiento de la cinta cinematográfica*. Así pues, el procedimiento ha consistido, en suma, en extraer de todos los movimientos propios a todas las figuras *un movimiento impersonal, abstracto y simple, el movimiento en general por así decir, en introducirlo en el aparato, y en reconstituir la individualidad de cada movimiento particular a través de la composición de ese movimiento anónimo con las actitudes personales*. Tal es el artificio del cinematógrafo.¹¹

Con este análisis Bergson pone en tela de juicio a la ciencia, acusándola de realizar un juego de manos, de producir una ilusión engañosa, un movimiento falso, a semejanza del cinematógrafo, que produce precisamente esa misma ilusión¹².

¹¹ BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Traducción de Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2007, p. 307 (el énfasis es nuestro).

¹² Véase TORTAJADA, María. “Technique/Discourse: When Bergson invented his Cinematograph”, *Semiotic Inquiry/Recherches sémiotiques*, vol. 31, n. 1-2-3, 2011, pp. 131-152. DOI: <https://doi.org/10.7202/1027445ar> Y

¿Habrá que deducir de ello que la ilusión está excluida de la práctica científica? ¿Que no es legítima? Veamos rápidamente lo que dice Marey, antes de acudir a otras fuentes. Cuando Marey trabaja con la síntesis del movimiento, lo hace en realidad para perfeccionar el conocimiento de las fases del movimiento. Por ejemplo, con el vuelo de los pájaros. No es de extrañar entonces que de tanto en tanto haga hincapié, para valorizarla, en la ilusión. Es lo que ocurre por ejemplo en su libro *Le mouvement*, a propósito del fotófono de Demeny.

En cuanto a la ilusión que producen los fotogramas del hablante, ella es tal que los sordomudos, acostumbrados a leer el movimiento de los labios, supieron reconocer las palabras que había pronunciado el sujeto cuyas imágenes les eran mostradas.¹³

Esta ilusión es la que teoriza el método estroboscópico, fundado en el saber científico de la época y referido a la persistencia retiniana de las imágenes. De manera muy lógica, Marey concluye con las siguientes palabras el capítulo sobre “las aplicaciones científicas del método de Plateau”:

Así pues, el método imaginado por Plateau parece destinado a extender bastante nuestros conocimientos acerca de todo tipo de fenómenos. Pero el futuro de este método está ligado a los perfeccionamientos que recibirá, con miras por un lado a corregir la deformación de las imágenes y a proyectar por otro, frente a un público numeroso, las figuras en movimiento, a acrecentar por último la cantidad de imágenes sucesivas, de modo que representen un acto de duración más bien extensa.¹⁴

La cuestión de la persistencia retiniana y de las ilusiones que esta produce no solo se constituyen por entonces como un hecho científico, sino que se dan también como la condición de posibilidad de un método científico: el que desarrolla Marey, junto a otros y tras los pasos de Plateau, en la cronofotografía. La estroboscopia y la ilusión

también: “Inmovilidad/Movimiento. De la ciencia a la fantasmagoría”. En: *Un art de espectres. Màgia y esoterisme en el cinema dels primers temps*. Girona: Museu del cinema, 2010, pp. 47-64,

¹³ MAREY, Étienne-Jules. *Le Mouvement*. Nîmes: Jacqueline Chambon 2002, p. 313.

¹⁴ *Ibid.*, p. 311.

que ella teoriza figuran al inicio de obras como las de Eugène Trutat (*La photographie animée*, 1899)¹⁵ o Henry Vaux Hopwood (*Living Pictures*, 1899-1915)¹⁶ y constituyen capítulos enteros, siempre bajo el signo de la ilusión. El hecho científico de la estroboscopia es precisamente aquello de lo que Bergson evita hablar al concentrarse en la ilusión engañosa, mientras que en el discurso científico es la ilusión como fruto de una técnica y productora de saber lo que está en juego. Si hay “truco” e ilusión, es como procedimiento. Estamos lejos del trucaje engañoso de Bergson.

Formas y funciones de los trucajes: el caso de *La nature*

La divulgación científica fue una práctica muy estimada a lo largo de todo el siglo XIX, época en la que el conocimiento positivista y el espíritu heredado de la Ilustración hacen de la ciencia algo comunicable, explicable, enseñable y hasta experimentable por cuenta propia. Hay en ello, también, una herencia del “gabinete de física”, muy apreciado por Voltaire, cuyos avatares pueden reconocerse en las iniciativas de “ciencia recreativa” o práctica de la ciencia, experimentables por cada quien a domicilio. En este tipo de discursos los dispositivos del “cine” encuentran, como era de esperarse, su propio lugar.

La Nature, revista emblemática del período, es en sí misma una verdadera institución “científica”. La funda en 1873 Gaston Tissandier, químico de formación y apasionado por la fotografía, que obtiene un éxito de librerías con su libro *Les récréations scientifiques*,¹⁷ publicado en 1881. En 1897, tras la muerte de Tissandier, Henri de Parville se hace cargo de su dirección. La edita Masson, especialista de la edición científica. Se trata de una revista de referencia en materia científica y su especificidad consiste en acoger tanto artículos de científicos reconocidos como de

¹⁵ TRUTAT, Eugène. *La photographie animée*. Paris: Gauthier-Villars, 1899.

¹⁶ FOSTER, R. B. *Hopwoods Living Pictures*. Londres: The Hatton Press, 1915. Con prefacio de Hopwood.

¹⁷ TISSANDIER, Gaston. *Les récréations scientifiques*. Paris: G. Masson, 1881.

especialistas de la difusión.¹⁸ El propio Marey publica en ella artículos minuciosos sobre sus investigaciones. La revista, además, comprende distintas rúbricas, como Astronomía, Física general, Electricidad teórica y aplicada, Química general, Mecánica, Arte del ingeniero, trabajos públicos y Artes industriales, entre muchas otras.¹⁹ Es también una tribuna para reseñas de sociedades científicas, como la Academia de las Ciencias, pero acoge por igual artículos de ciencia práctica y recreativa.

En pocas palabras, *La nature* cubre todo lo que se relaciona con la ciencia de su época, desde las materias más especializadas hasta las que pueden ser simplemente contadas, en tono a veces serio, a veces lúdico. No es que la revista establezca una jerarquía entre sus artículos: no es necesario, pues el lector ya sabe de antemano a qué atenerse (hay por ejemplo casos de ciencia práctica en la gran rúbrica de la Física). El supuesto cultural de una revista como esta es que la ciencia, al igual que la técnica, le interesa a todo el mundo; que la seriedad, por ende, es compatible con el humor y el juego, pues este pertenece también a la técnica y puede así develar ciertos aspectos de la ciencia.

En *La nature* había un pronunciado interés por todo lo referido a las prácticas espectaculares, en su gran diversidad, así como por todas las máquinas, arquitecturas y procedimientos ligados a ellas. Georges Sadoul no podía ignorarlo. Así pues, cuando explica el uso del fondo oscuro en Méliès, no solamente remite a Marey sino también

¹⁸ Veáse BRÉGUET, Bruno (dir.). *La science pour tous: sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*. París: Bibliothèque du Conservatoire national des arts et métiers, 1990 y BENSUADE-VINCENT, Bernadette y Anne Rasmussen. *La science populaire dans la presse et l'édition: XIXe - XXe siècles*. París: CNRS éditions, 1997.

¹⁹ Al igual que otras disciplinas, como, por ejemplo, fotografía, meteorología, física del globo, geología, mineralogía; ciencias naturales, zoología, botánica, paleontología, geografía, antropología, fisiología, medicina, higiene, agricultura, arte militar, marina, aeronáutica.

a una ilustración de foto trucada que *La Nature* publicó en 1886²⁰ (Fig. 1), a la que yo añadido dos ejemplos más, ambos de 1893²¹ (Fig. 2 y 3). Podríamos divertirnos siguiendo esa serie de trucajes “de cabezas”, como el de la figura 4, otro trucaje de maquinaria teatral, pero estaríamos alejándonos de nuestro objetivo.

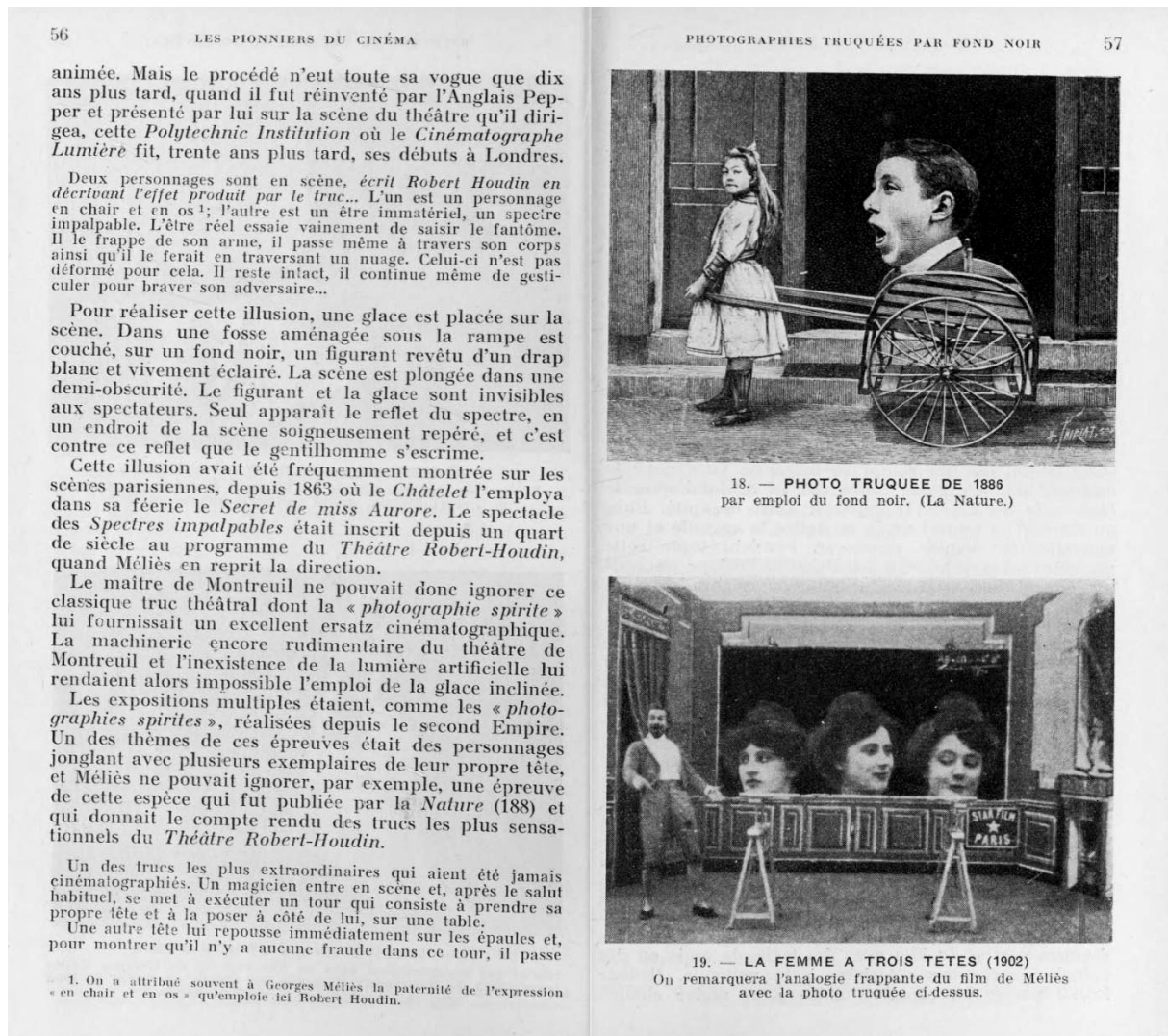


Fig. 1 - Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, tomo II, 1948

²⁰ SADOUL, Georges. *Histoire générale du cinéma*, Tomo II, *Les pionniers du cinéma (de Méliès à Pathé) 1897-1909*. Paris: Denoël, 1947, p. 57; Ver también: *La nature*, 1892, primer semestre, p. 16.

²¹ “Récréations photographiques : Photographies amusantes sur fond noir”, *La nature*, n. 1026, primer semestre, 28 de enero de 1893, pp. 132-133.

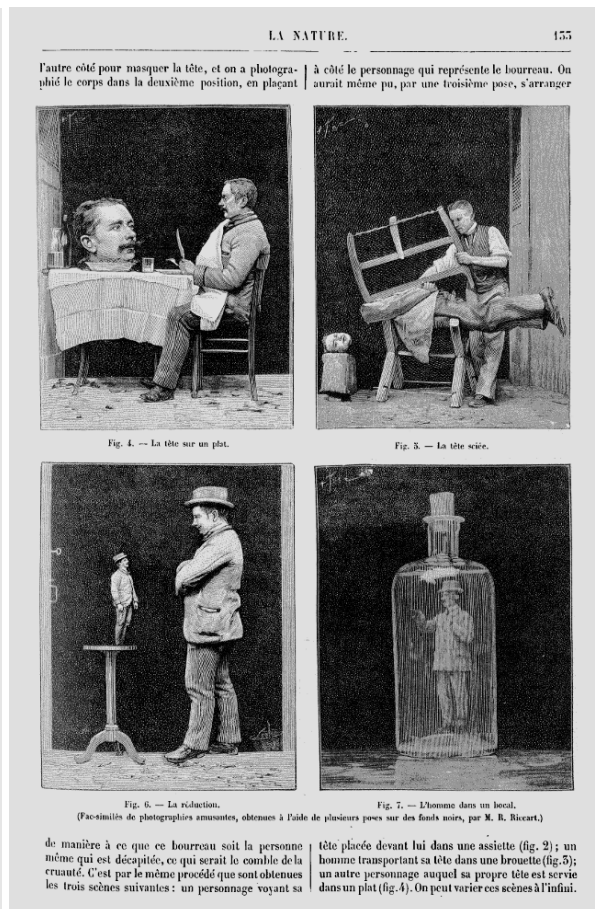
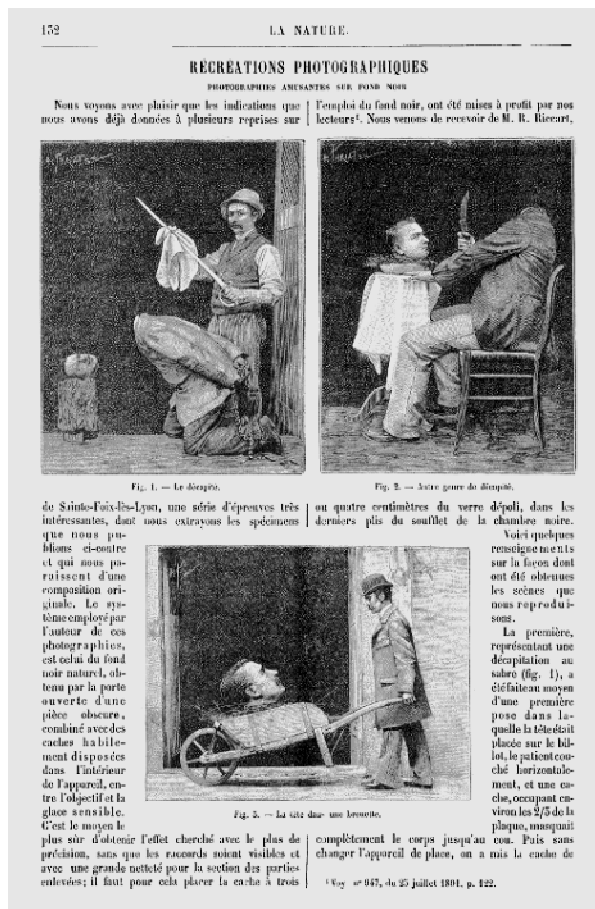


Fig. 2 y 3 - *La nature*, segundo semestre, 1893

Los ejemplos de trucajes abundan, como lo demuestra, en 1893, el artículo “las fotografías compuestas”²² (Fig. 5), cuyos atletas sobre fondo negro serán retomados más tarde por Segundo de Chomón al filmar *Los Kiriki, acróbatas japoneses* (1907). El objetivo del texto, sin embargo, es principalmente presentar el “nuevo chasis multiposés imaginado por M. V. Bracq”:

[...] con este ingenioso aparato es posible reproducir, sin retoques, uno o varios sujetos, tantas veces y en tantas posiciones diferentes como se desee, y sobre todo –porque ahí radica la originalidad del sistema– encima de cualquier fondo. Es así como podemos ver a un señor ofreciéndole el brazo a su doble o a un payaso sosteniéndose a sí mismo sobre los hombros.²³

²² KARL, Carolus. “Les photographies composites”, *La nature*, n. 1066, segundo semestre, 4 de noviembre de 1893, pp. 365-366.

²³ *Ibid.*

Tras esto, continúa de la siguiente manera: “en cuanto al secreto que permite alcanzar tan curiosos resultados, es de lo más simple y se basa por entero en el principio siguiente”.²⁴ Viene enseguida la presentación de una “pantalla” corrediza “con orificios”, que permite “impresionar así el cliché sucesivamente”.

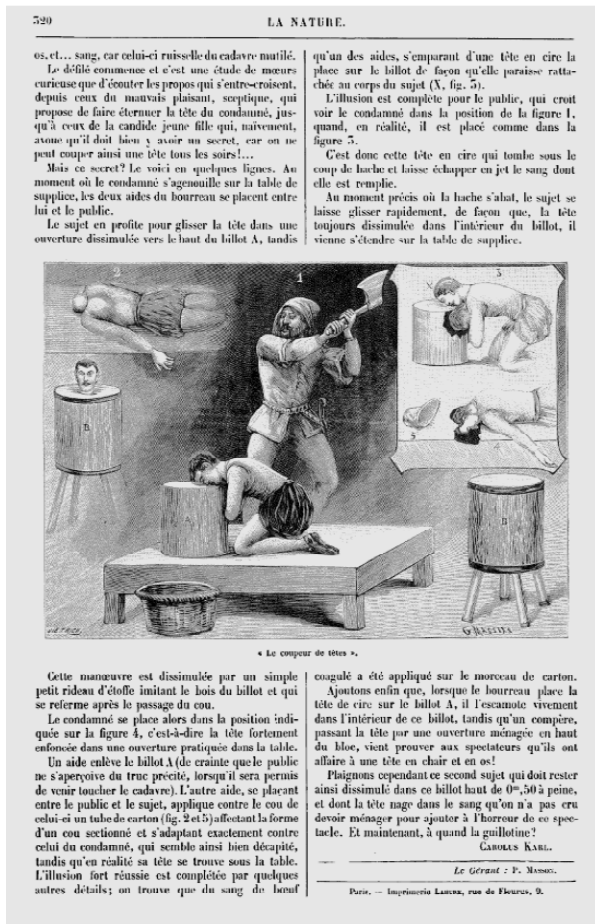


Fig. 4 - “El cortacabezas”, *La nature*, primer semestre, 1900

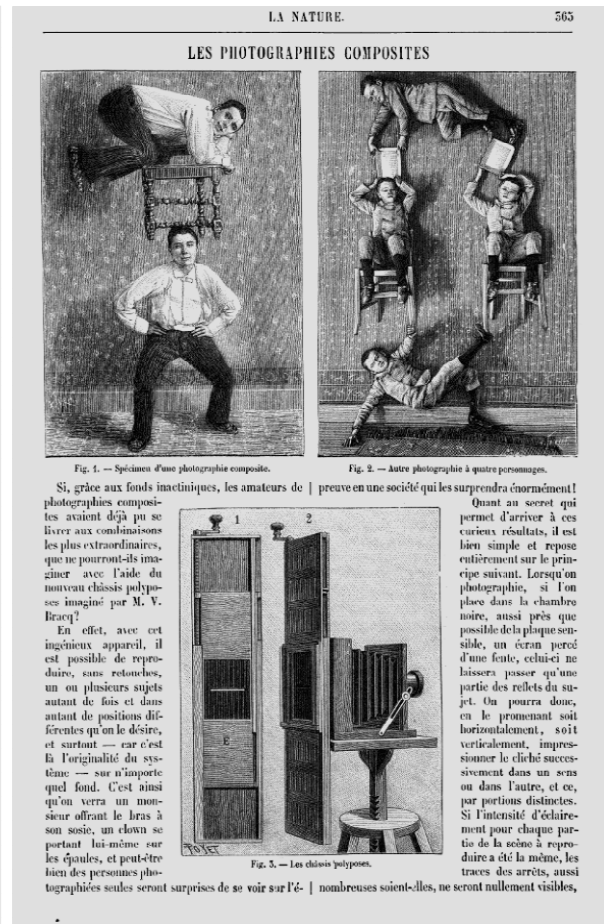


Fig. 5 - *La nature*, segundo semestre, 1893

En muchísimos artículos de *La Nature*, como este, el truco es el objeto mismo del que hay que dar cuenta, la técnica que se debe divulgar. Aunque no tanto para desmitificarla como para volver accesible algo que produce sorpresa o fascinación. Ahora bien, los artículos no aluden solamente a las técnicas y procedimientos elaborados por el hombre, sino también a la naturaleza y sus misterios, o a las

²⁴ *Ibid.*

ilusiones que produce. Un ejemplo es el artículo “Rocas con figuras animadas”²⁵ (Fig. 6) que, tal como se precisa, remite a los artificios y a los “juegos de la naturaleza”²⁶. Desde un punto de vista lógico, el fenómeno natural y el procedimiento técnico que permite un trucaje son puestos en el mismo plano en la construcción de la presentación científica: son el problema que se debe explicar.

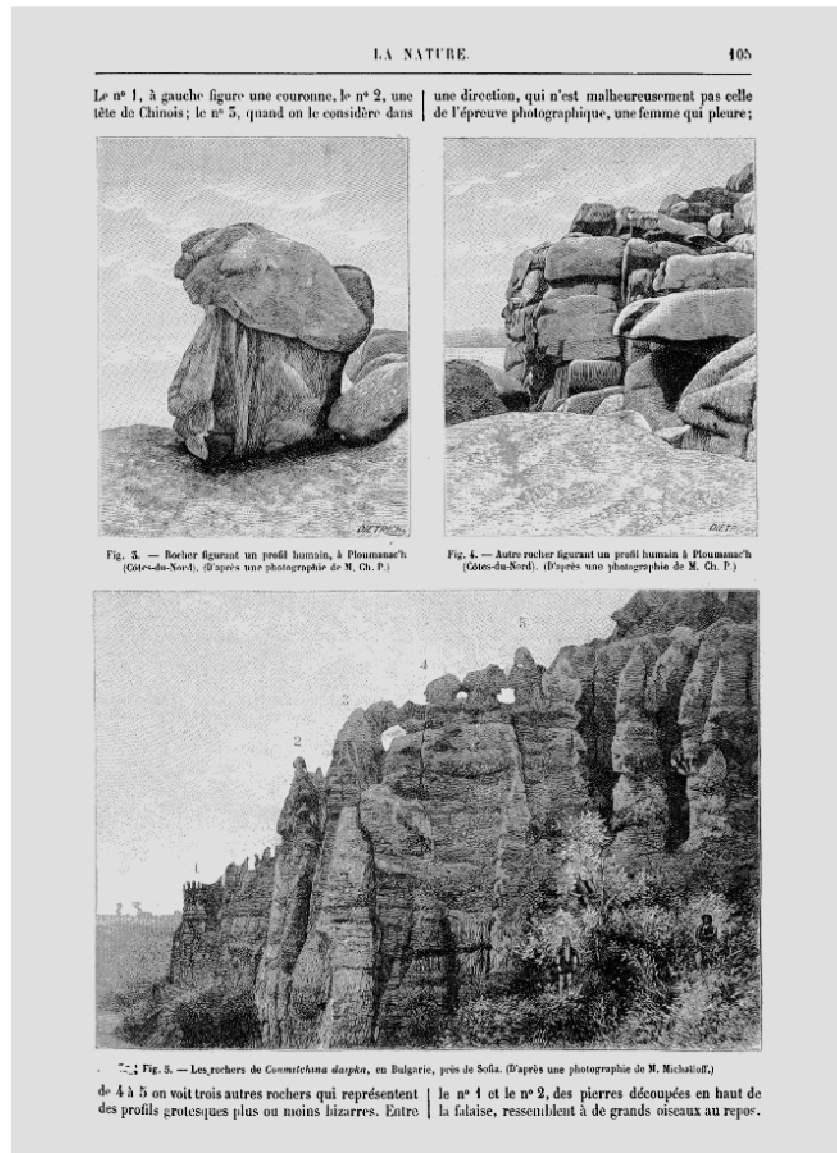


Fig. 6 - “Rocas con figuras animadas”, *La nature*, primer semestre 1895

²⁵ TISSANDIER, Gaston, “Roches à figures animées”, *La Nature*, n. 1150, primer semestre, 15 de junio de 1895, p. 104.

²⁶ Fotografías de la naturaleza que ostentan “perfiles grotescos” (*ibid.*, p. 105) o “que presentan formas de objetos reales, de construcciones humanas, a veces también de figuras extravagantes o animales extraños” (*ibid.*).

El problema que debe ser explicado, por supuesto, es lo que caracteriza al artículo científico. Veamos a este respecto uno de Marey: “Hidrodinámica experimental. El movimiento de los líquidos estudiado por la cronofotografía”, publicado por *La nature* en 1893 (Fig. 7):

El juego de la luz sobre la superficie del agua, la agitación de pequeños cuerpos tenues suspendidos en el líquido, son fenómenos demasiado fugitivos como para que nuestro ojo pueda apreciarlos con exactitud; es por ello que intenté fijar sus caracteres con la cronofotografía. La disposición de la que me serví le podrá ser útil tanto a los físicos como a los fisiólogos. Está representada por las figuras 1 y 2. He aquí en qué consiste.²⁷

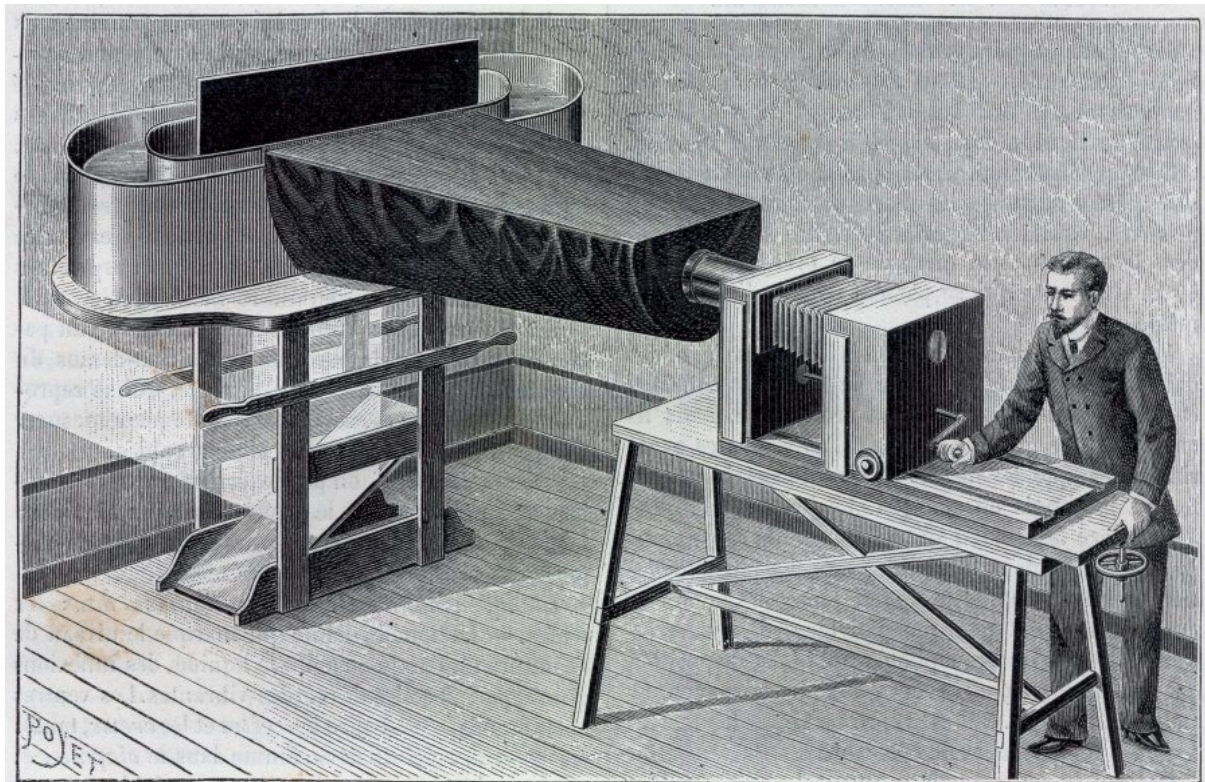


Fig. 1. — Disposition employée pour étudier par la chronophotographie les mouvements qui se passent dans les liquides agités.

Fig. 7 - “Hidrodinámica experimental. El movimiento de los líquidos estudiado por la cronofotografía”, *La nature*, primer semestre 1893

En ningún caso se trata aquí de truco o trucaje. Con todo, la estructura demostrativa, que enuncia primero aquello que produce problemas para luego volcarse en la

²⁷ MAREY, Étienne-Jules. “Hydrodynamique expérimentale: Le mouvement des liquides étudié par la chronophotographie”, *La nature*, n. 1040, primer semestre, 6 de mayo de 1893, pp. 359-360.

demostración de lo que, aquí, podrá explicarlo, es la estructura de la demostración técnica y científica a la que se pliega el truco a su modo en otros artículos.

Podría seguir enumerando diversas funciones del “truco” en los artículos de *La nature*. Con “Una caída sin mucho peligro”²⁸, perteneciente a la rúbrica “Recreaciones fotográficas”, se despliega el procedimiento de trucaje destinado a imitar una instantánea fotográfica (Fig. 8).

Con “La fotografía instantánea”,²⁹ se presenta por el contrario la proeza técnica de una fotografía obtenida “sin retoque”: o sea, aquí el truco es que no hay truco (Fig. 9). El artículo está construido a partir de eso.



Fig. 8 - “Una caída sin mucho peligro”, *La nature*, segundo semestre 1895

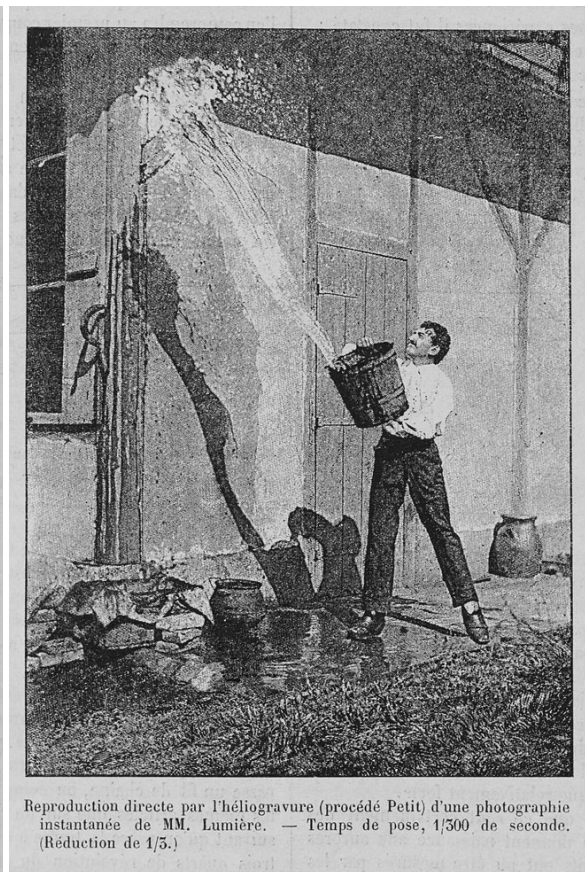


Fig. 9 - “La fotografía instantánea”, *La nature*, primer semestre, 1893

²⁸ KARL, Carolus. “Une chute peu dangereuse”, *La nature*, n. 1150, segundo semestre, 15 de junio de 1895, p. 48.

²⁹ TISSANDIER, Gaston. “La photographie instantanée”, *La nature*, n. 655, primer semestre, 19 de diciembre de 1885, p. 40.

Hay también casos en que el procedimiento técnico produce una ilusión *sin proponérselo*, involuntariamente. En la cuña “Las Ilusiones fotográficas”³⁰ es la fotografía la engañosa, pues nos hace ver cabezas humanas allí donde no las hay (Fig. 10).



Fig. 5. — Reproduction de la partie d’une épreuve photographique, où l’on voit l’apparence d’une tête humaine.

Fig. 10 - “Las Ilusiones fotográficas”, *La nature* 1886, tercera imagen

En otros casos, el truco mismo se vuelve un procedimiento de experimentación, como el montaje de un alfiler para cabello sobre la punta de una cuchara, para mostrar el movimiento inconsciente del cuerpo.

Regreso al modelo cronofotográfico

La ciencia abarca la ilusión cinematográfica, según diversas modalidades. Yo diría que, en lo que se refiere a la instantánea, es un problema del “cine”. El artículo sobre

³⁰ TISSANDIER, Gaston, “Curiosités photographiques”, *La nature*, n. 692, segundo semestre, 4 de septiembre de 1886, pp. 211-214.

la fotografía compuesta aporta a este respecto un elemento sorprendente (Fig. 5). Lo interesante en este ejemplo de fotografía –es decir de imagen fija– es que la descripción presenta las diferentes tomas como la descomposición de un movimiento en distintas fases.

Es fácil comprender que si se coloca adecuadamente la rendija de esta suerte de diagrama y se identifican de antemano las distintas fases de la escena que se va a fotografiar, basta con realizar una serie de exposiciones sucesivas girando la manivela de la forma más uniforme posible.³¹

Ahora bien, es justamente el modo mismo de la cronofotografía, la serie de poses, las fases del movimiento, el que permite modelizar este trucaje, la imitación de una fotografía cronofotográfica, que sin embargo no es tal. Nadie podría equivocarse.

En 1895, aparece un gran artículo sobre el cinematógrafo Lumière.

El aparato que los señores A. y L. Lumière acaban de presentar con el nombre de cinematógrafo es un nuevo sistema de *cronofotografía* maravilloso por su precisión y simpleza. Recordaremos aquí la historia de la cronofotografía que ya habíamos resumido.³²

Esta historia es la que describía Marey con sus grandes síntesis. Aquí no se trata ya de trucajes: se abre la caja del aparato para explicar el funcionamiento de todos los engranajes que permiten el análisis y luego la reconstitución del movimiento: la famosa ilusión de movimiento. Pero la revista construye la serie de cinematógrafos a su modo también. Por ejemplo, podríamos referirnos, después del cinematógrafo de Lumière, al “cinematógrafo a 19 centavos”³³. Me quedaré aquí con el que, no sin humor,

³¹ KARL, Carolus. “Les photographies composites”, *op. cit.*, p. 363.

³² BELLET, Daniel, “Le cinématographe de MM. A. et L. Lumière”, *La Nature*, segundo semestre, n. 1161, 31 de agosto de 1895, p. 215.

³³ “Chronique: un cinématographe de 19 sous”, *La nature*, primer semestre, n. 1233, 16 de enero de 1897, pp. 110-111, “La dignidad del baratillero lo obligaba a no dejar pasar el año 1896 sin crear un cinematógrafo popular, al alcance de todos los bolsillos. Es un tal aparato lo que hemos descubierto en las casetas de bulevar durante las fiestas navideñas. Se presenta con la forma de un medallón de bisutería rectangular, de 2 centímetros de largo, 15 milímetros de ancho y 3 milímetros de espesor apenas. Está compuesto de dos fotografías microscópicas que se llevan sucesivamente frente a un

expone “Las figuras animadas”³⁴, donde se nos presenta un nuevo procedimiento atribuido a los Srs. Garchet y Regny, de Lyon, consistente en “un dispositivo ingenioso –patentado, por favor– que permite, sin ningún aparato, producir también la ilusión de movimiento”. En realidad, se trata de un juego de sombras chinescas, donde las partes de papel cortado que deben aparecer en movimiento permanecen inmóviles. O sea, solo las sombras proyectadas se mueven en la pantalla.



Fig. 11 - *La Nature*, primer semestre, 1897

Me gustaría concluir del siguiente modo: para construir hoy la historia del cine necesitamos un método que nos permita convertir todos estos elementos en objetos de su historia. Un método que permita aprehender la cronofotografía científica también como uno de los momentos del cine. Un método que propicie la integración de objetos y de todos aquellos truquillos de ilusión que el discurso de divulgación vincula con el cinematógrafo y la cronofotografía, como esta historia por construir. Un método, por último, que no reproduzca los recortes institucionalizados para explorar las múltiples modalidades del cine. En otras palabras, una epistemología de los dispositivos.

pequeño agujero circular, en el revés del medallón. Estas dos vistas, convenientemente escogidas y manipuladas con destreza, producen la ilusión de un movimiento bien definido”.

³⁴ TEMPÉ, Raoul “Les figures animées”, *La nature*, n. 1245, primer semestre, 10 de abril de 1897, p. 304.

Referencias bibliográficas

Almanach Hachette. París: Hachette, 1930.

BELLET, Daniel, “Le cinématographe de MM. A. et L. Lumière”, *La Nature*, segundo semestre, n. 1161, 31 de agosto de 1895, pp. 215-218.

BENSAUDE-VINCENT, Bernadette y Anne Rasmussen. *La science populaire dans la presse et l'édition: XIXe - XXe siècles*. París: CNRS éditions, 1997.

BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Traducción de Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2007.

BRÉGUET, Bruno (dir.). *La science pour tous: sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*. París: Bibliothèque du Conservatoire national des arts et métiers, 1990.

“Chronique: un cinématographe de 19 sous”, *La nature*, primer semestre, n. 1233, 16 de enero de 1897, pp. 110-111.

COUSTET, Ernest. *Le cinéma*. París: Hachette, 1921.

FOSTER, R. B. *Hopwoods Living Pictures*. Londres: The Hatton Press, 1915. Con prefacio de Hopwood.

KARL, Carolus. “Les photographies composites”, *La nature*, n. 1066, segundo semestre, 4 de noviembre de 1893, pp. 365-366.

_____. “Une chute peu dangereuse”, *La nature*, n. 1150, segundo semestre, 15 de junio de 1895, p. 48.

Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française, bajo dirección de Alain Rey. París: Le Robert, 1992

LENK, Sabine y Frank Kessler. “L'écriture de l'histoire au présent. Début de l'historiographie du cinéma”, *Cinémas*, vol. 21, n. 2-3, 2011, pp. 27-47.

- MAREY, Étienne-Jules. “Hydrodynamique expérimentale: Le mouvement des liquides étudié par la chronophotographie”, *La nature*, n. 1040, primer semestre, 6 de mayo de 1893, pp. 359-360.
- _____. *Le Mouvement*. Nimes: Jacqueline Chambon 2002.
- MÉLIÈS, Georges. “Las vistas cinematográficas”. En: Romaguera, Joaquín y Homero Alsina Thevenet (eds.). *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra, 1989.
- METZ, Christian. “Trucaje y cine”. En: *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*, Barcelona: Paidós, 2002.
- “Récréations photographies : Photographies amusantes sur fond noir”, *La nature*, n. 1026, primer semestre, 28 de enero de 1893, pp. 132-133.
- SADOUL, Georges. *Histoire générale du cinéma, Tomo II, Les pionniers du cinéma (de Méliès à Pathé) 1897-1909*. Paris: Denoël, 1947.
- TEMPÉ, Raoul “Les figures animées”, *La nature*, n. 1245, primer semestre, 10 de abril de 1897, p. 304.
- TISSANDIER, Gaston. *Les récréations scientifiques*. Paris: G. Masson, 1881.
- _____. “La photographie instantanée”, *La nature*, n. 655, primer semestre, 19 de diciembre de 1885, p. 40.
- _____. “Curiosités photographiques”, *La nature*, n. 692, segundo semestre, 4 de septiembre de 1886, pp. 211-214.
- _____. “Roches à figures animées”, *La Nature*, n. 1150, primer semestre, 15 de junio de 1895, pp. 104-105..
- TORTAJADA, Maria. “Technique/Discourse: When Bergson invented his Cinematograph”, *Semiotic Inquiry/Recherches sémiotiques*, vol. 31, n. 1-2-3, 2011, pp. 131-152. DOI: <https://doi.org/10.7202/1027445ar>

_____. “Inmovilidad/Movimiento. De la ciencia a la fantasmagoría”. En: *Un art de espectres. Màgia y esoterisme en el cinema dels primers temps*. Girona: Museu del cinema, 2010, pp. 47-64,

TRUTAT, Eugène. *La photographie animée*. Paris: Gauthier-Villars, 1899.

Fecha de recepción: 22 de noviembre de 2023

Fecha de aceptación: 14 de diciembre de 2023

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/kkrrus3io>

Para citar este artículo:

TORTAJADA, Maria. “Cine, ciencia, movimiento. Trucos, trucajes o procedimientos para pensar el cine”. Traducción al español de Ignacio Albornoz Fariña, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 290-311. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/473>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Maria Tortajada** es profesora titular en la Universidad de Lausana, directora de investigación en la Fundación Nacional Suiza para la Ciencia, presidenta de la sección de Historia y Estética del Cine y directora del programa de doctorado Dispositifs de vision: cinéma, photographie et autres médias. Sus trabajos se centran en particular en la epistemología de los dispositivos (proyectos Marey/ Bergson y Episémè 1900) y las teorías de la representación (en particular, *Eric Rohmer. Le spectateur séduit. De la représentation*, París: Kimé, 2017). Página web: <https://www.unil.ch/cin/cin/MariaTortajada>. E-mail: Maria.Tortajada@unil.ch.

** **Ignacio Albornoz Fariña** posee un máster en Teoría del Cine (París VIII, 2016) y un máster profesional en Valorización del Patrimonio Audiovisual (París VIII, 2017). Actualmente se encuentra finalizando su tesis, bajo la dirección de Christa Blümlinger, en torno al cine documental chileno. Es autor de una docena de artículos científicos sobre temas diversos, como la valorización de los archivos, el cine documental latinoamericano, el cine-ensayo y la producción cinematográfica universitaria en Chile en los años setenta. También trabaja como traductor especializado en cine. Hasta la fecha, ha traducido al español artículos y libros de Marie-José Mondzain, François Albera, Maria Tortajada, Tom Gunning, Victor Freeburg, Érik Bullot, Peter Szendy y Jacques Rancière. Es colaborador habitual de la revista de crítica cultural *Santiago*, donde publica artículos sobre cine. Recientemente, ha editado el libro *Raúl Ruiz: potencias de lo múltiple*, un volumen colectivo que será publicado próximamente por Metales Pesados en Chile. E-mail: ignacio.n.albornoz@gmail.com.



ENTREVISTAS



Archivo indigente liminal

Entrevista a Jaime Córdova Ortega

Carlos Yévenes Guerra*

El presente material recopila diálogos y cuestionarios realizados al profesor, investigador y restaurador de cine silente chileno Jaime Córdova Ortega, director del *Festival Internacional de Cine Recobrado de Valparaíso*, Chile (ex *Festival Internacional de Cine de Valparaíso*). Licenciado en Comunicación por la Pontificia Universidad Católica de Chile, magíster en Comunicación por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, ha impartido clases de historia del cine, comunicación y restauración fílmica en diversas universidades, y es académico del programa de Magíster de Literatura de la Universidad de Playa Ancha. Ha restaurado los largometrajes chilenos, *El hechizo del trigal* (Eugenio de Liguoro, 1939) y *Flor del Carmen* (José Bohr, 1944), y publicado los libros *Fenomenología de lo fantástico en el cine de Terence Fisher*,¹ *Hammer Films, otra mirada hacia el horror*,² *Próximamente en esta pantalla, Cine documental chileno: un espejo a 24 cuadros por segundo*³ y *Escribir desde los fragmentos. Reconstrucción de los guiones de cuatro películas del cine silente chileno*,⁴ junto a Maritza Rodríguez.

Este trabajo surge de la relectura de la entrevista practicada a Jaime en mayo de 2021, junto al entonces periodista de extensión de la Universidad del Bío-Bío, Miguel Lagos Vargas. La misma se llevó a cabo en el contexto del día del patrimonio en Chile, en el

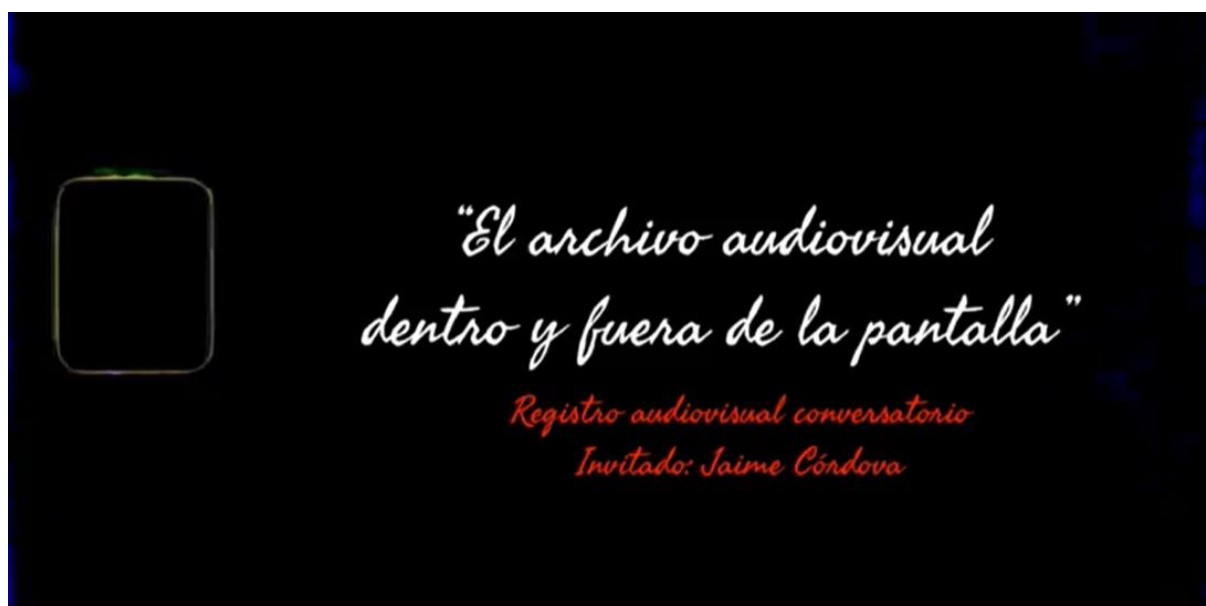
¹ CÓRDOVA ORTEGA, Jaime y Alonso Machuca Serey. *Fenomenología de lo fantástico en el cine de Terence Fisher*. Mendoza: Jagüel Editores, 2010.

² CÓRDOVA ORTEGA, Jaime. *Hammer Films: otra mirada hacia el horror*. Valparaíso: Ediciones Facultad de Humanidades, Universidad de Playa Ancha, 2005

³ CÓRDOVA ORTEGA, Jaime. *Cine documental chileno. Un espejo a 24 cuadros por segundo*. Valparaíso: Universidad del Mar, 2007.

⁴ CÓRDOVA ORTEGA, Jaime y Maritza Rodríguez Cordero. *Escribir desde los fragmentos. Reconstrucción de los guiones de cuatro películas del cine silente chileno* Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2021.

espacio online *El archivo audiovisual dentro y fuera de la pantalla* (diferecto generado por la Dirección de Extensión de la Universidad del Bío-Bío y el CineClub UBB y transmitido en tiempos del COVID-19 con el fin de difundir el pensamiento crítico en torno a las imágenes y el cine). Durante la conversación Jaime compartió uno de sus últimos trabajos de encuentro y restauración: un documental alemán de 1920 con el nombre provisorio de *Hogar de menores*. La mencionada entrevista se complementa con una nueva conversación con Jaime que tuvo lugar en 2023 con motivo de la publicación de los libros *Escribir desde los fragmentos. Reconstrucción de los guiones de cuatro películas del cine silente chileno* y *Diario de un Naufragio, fotogramas de Chile entre 1973 y 1979*⁵ (sobre una investigación que estoy realizando, a propósito de la "cultura de la imagen" y los 50 años del golpe cívico militar en Chile) y del hallazgo del primer corto animado chileno, *La transmisión del mando supremo: 1920-1925* (Alfredo Serey Vial, 1921). Dialogamos y Jaime accedió a contestar vía mail una serie de preguntas sobre su pensamiento y cinefilia, su obra re-constructiva y la visión de su generación. Este documento reúne las señales de ruta de esas dos entrevistas.



Titulares del conversatorio sobre conservación y patrimonio audiovisual con Jaime Córdova Ortega.
Semana del Patrimonio, 2021. Transmisión en diferecto, 27 de mayo 2021

⁵ BARRÍA TRONCOSO, Alfredo, Jaime Córdova Ortega (ed.). *Diario de un Naufragio, fotogramas de Chile entre 1973 y 1979*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, 2022.



Carlos Yévenes, Miguel Lagos y Jaime Cordova. Conversatorio y entrevista

Miguel Lagos Vargas: Nos acompaña Jaime Córdoba, director del Festival de Cine Recobrado de Valparaíso y director de la Cinemateca del Pacífico. Esta semana celebramos el día del patrimonio chileno. Como cine club, nos interesa saber cuál es el estado del patrimonio audiovisual chileno y Córdoba es una de las personas que ha trabajado en su restauración, preservación y difusión. Sabemos que ha sido duro porque tú no eres una institución, no eres el Estado, todo esto lo haces de manera independiente a través de fondos y vinculación con instituciones, pero definitivamente ha sido un esfuerzo personal. Saludos Jaime.

Jaime Córdoba Ortega: Muchas gracias Miguel por la invitación. Carlos, buenas tardes. Efectivamente ha sido un periplo de trabajo hasta cierto punto solitario. Soy un bicho raro intentando rescatar películas viejas, rollos botados, recorriendo ferias persas, preguntando a familiares de personas que tuvieron films, entrevistándome con hijos, con viudas de gente que tuvo latas de cine, entrando a salas. En fin, siento como si estuviera haciendo un trabajo de reciclaje, como si fuera una especie de

cartonero fílmico, metiéndome a tarros de la basura, sacando rollos debajo de excrementos de palomas, de ratones y encontrando ahí un noticiario con un partido de Colo Colo de fines de los 60. Ese ha sido más o menos el trabajo realizado de recolección de material y yo siento que cada vez se vuelve más importante debido a que el soporte fílmico dejó de usarse comercialmente y todo pasó a ser digital. Los proyectores de cine de todas las salas de cine del mundo fueron desmontados y vendido por chatarra. Son pocos los que lograron rescatarse porque las mismas empresas transnacionales no permitieron la recuperación de esas máquinas. Lo mismo pasó con las butacas. Es decir, se destruyó todo lo que tenía que ver con el aspecto analógico. Todo eso ha sido renovado con proyectores con alta capacidad de lúmenes para poder tener esas imágenes maravillosas 3D que la gente tanto gusta, con un sonido ultra estereofónico que te invade por todos lados, pero que en el fondo son parte de un espectáculo y no tanto del contenido de una obra y de un lenguaje cinematográfico. Por eso me he estado dedicando a rescatar, buscar, conservar y, hasta donde pueda, restaurar y difundir estos materiales.

Carlos Yévenes Guerra: ¿A cuánto asciende hoy en día tu archivo material? ¿Cuántas películas tienes?

JCO: Ahhh, les impresionan los números. Mira, yo creo que más de cuatro mil latas de película y tengo que tenerlas cerca, bajo control. Ha habido instituciones que me han ofrecido espacios ordenados, con condición de temperatura, pero dejar las películas ahí, no, no. Evidentemente hay muchas buenas intenciones, pero uno corre peligro de que el material se pierda, se extravíe, se dañe y también perder la propiedad sobre el material, que es lo más importante. Pero no es un tema de tener la propiedad de los rollos, es el tema de saber que ese material está ahí y que tiene que ser almacenado en buenas condiciones. Hay factores que uno, en un lugar externo, no puede controlar al no estar ahí.

CYG: ¿Una pandemia, por ejemplo?

JCO: Claro, uno no podría acceder a ese material en cuarentena, por lo tanto creo que a la vista del amo, es posible conservar mejor el material.

CYG: Cuatro mil de cualquier cosa es bastante. ¿Cómo categorizas tu material y lo organizas?

JCO: Bueno, el archivo contiene principalmente películas desde 1907 hasta 2010-2012, con material chileno y extranjero. Hay noticiarios chilenos de los años 40 hasta los 80; películas argumentales chilenas; noticiarios norteamericanos, alemanes, franceses, ingleses y películas de diversas nacionalidades –por lo general clásicos del cine–, películas de cine arte y películas comerciales, pero que pertenecen a directores con una carrera muy particular como Sam Peckinpah., Anthony Mann, John Ford o Billy Wilder. También conservo material que puede ser considerado “de culto”, muchas películas italianas de directores como Mario Bava o de explotación comercial que, si bien pueden no tener un valor artístico o estético, si tienen un valor representativo de un cine material que ya no se hace.

MLV: Tu filmoteca adquiere sentido en relación al *Festival de Cine Recobrado de Valparaíso*, que cada vez cobra mayor interés en la ciudadanía. Es una especie de herramienta donde tiene sentido todo ese patrimonio audiovisual. ¿Cómo ha evolucionado ese Festival bajo tu perspectiva?

JCO: El Festival ha ido especializándose en una materia que es el archivo, lo patrimonial. La primera versión fue en 1997. Cumplimos 25 años. Comenzó con películas de archivo de la Cinoteca de la Universidad Católica de Valparaíso. Posteriormente se incluyó una franja de competencia documental que, con la aparición de otros festivales como el FIDOCS y otros, pasó a segundo plano. El Festival de Cine de Valparaíso fue el primero en la región y, a estas alturas, hay cerca de 40 festivales más. Entonces no tiene mucho sentido tener “competencia

documental”, siendo que todas estas películas han pasado por un circuito y llegan prácticamente a morir o a rematar a nuestro festival. Alfredo Barría creó el Festival de Cine de Valparaíso, que pasó a llamarse posteriormente Festival de Cine Recobrado, dejando de lado la competencia y concentrándonos en lo que es el archivo y el patrimonio, con un espíritu muy coincidente con la postulación de Valparaíso como Ciudad Patrimonial ante la UNESCO. A propósito, yo siento que le ha hecho más mal que bien a Valparaíso, en tanto ciudad patrimonial. Mucha gente viene de afuera y ensucia, raya, perjudica la ciudad. Muchos empresarios han venido a beneficiarse del puerto. Eventos como, por ejemplo, “Los Mil Tambores” o “Puerto Ideas” no son actividades originadas y gestionadas en Valparaíso. Son proyectos de la capital que profitan de esta condición patrimonial que tiene el puerto para usar su nombre y el lugar para beneficio individual, pero beneficios para la ciudad como tal no dejan. Por eso nuestro festival se ha ido especializando en películas restauradas, encontradas y material de archivo y es el único con esta cualidad que existe en Sudamérica. Ahora estamos apostando a exhibir la mayor cantidad de programación en soporte fílmico de 35 y 16 milímetros, sabiendo que ya no hay máquinas y sabiendo que ya no hay películas. El camino se vuelve difícil, pero tenemos aliados como la Cineteca de la Universidad de Chile, la Cineteca Nacional del Centro Cultural Palacio La Moneda, el Goethe Institut, la Cineteca de Bologna, entre otras, que nos nutren de programación, además de los archivos guardados acá en Valparaíso que conforman la Cinemateca del Pacífico.

CYG: La nostalgia podría ser concebida como el sentimiento de un lugar que no existe. ¿Qué impresión, que no sea la nostalgia, aparece en el reconocimiento de esos materiales y cómo has visto tú que esas películas sobreviven fuera de la pantalla?

JCO: Mira Carlos, al usar la palabra nostalgia creo que también hay que usar la palabra novedad, porque hay una generación de jóvenes que nunca vieron una proyección en formato fílmico. Para ellos, ver un proyector, sentir el ruido del motor, ver una película con algunas rayas, con pegaduras, con saltos, es toda una revelación y

es curioso como una tecnología arcaica y desaparecida, a la cual podemos llamar cine, sigue siendo novedosa y desconocida. Para quienes la conocieron y la extrañan, por supuesto, hay nostalgia. Para los jóvenes, que están estudiando cine o van por curiosidad o espíritu a encontrarse con este *revival* del soporte, es una experiencia maravillosa. Así lo han dicho, así lo han demostrado cuando hemos realizado exhibiciones y se ha llenado de personas que se voltean a mirar el proyector. Con iniciativas como el “Auto Cine” y el “Cine en tu Ventana” recorrimos seis cerros de Valparaíso y la gente se agrupaba en torno a las máquinas. Luego vamos y hacemos charlas en colegios públicos municipales de los cerros, a las horas más complejas del puerto, y les repartimos trocitos de película a los niños y les contamos en que consiste la persistencia retiniana y la importancia de conservar la película.



Fotograma de *Hogar de Menores* (1920). La muerte en la puerta del orfanato

CYG: ¿Y cómo hacen eso?

JCO: Hay un trabajo de mediación, educación, formación efectiva. No solamente la exhibición de películas viejas, es también la formación y toma de conciencia de la conservación de estas películas.

CYG: ¿Es una experiencia finalmente física?

JCO: Por supuesto. La gente no sabe que una película con las proyecciones se va dañando, se va destruyendo, y que la conservación es un proceso complejo porque las películas, al ser material orgánico, tienen que estar a cierta condición de luz y temperatura. Las fluctuaciones grandes de esos factores las descomponen. Es una especie de toma de conciencia del tiempo. Las imágenes registradas en la emulsión cinematográfica –en la gelatina– son también un proceso de momificación de un tiempo y lugar. Puede que las películas antiguas, muchas de las cuales mostramos en el festival, no sean grandes obras maestras, pero, a estas alturas, ya son documentos y testimonios epocales de usos, costumbres, modas y lugares que ya no existen.

CYG: Así expuesto, ¿las películas se vuelven, entonces, algo más sencillo y cotidiano?

JCO: Por supuesto. Acá las tomamos como un documento histórico, como un testimonio con valor cultural, sea una buena o mala película. Intentamos educar sobre el prejuicio de que todo lo viejo es malo y aburrido. Yo doy clases de cine acá en algunas universidades y mis estudiantes me dicen: “profe no me gustan las películas mudas, por el hecho de ser mudas, en blanco y negro, son fomes y están mal hechas”. Entonces, hay que explicarles que estas películas son pioneras, que no hay otras antes de ellas, y que a pesar de las limitaciones técnicas se lograron realizar obras que hasta el día de hoy son impactantes. Hasta fines de los años 20, un montajista cortaba la película con una tijera, la raspaba con una hoja de acero afilada, la unía al otro extremo con un pincel con acetona y, así, iba haciendo el montaje. Eran condiciones arduas, sin existencia de moviola. Creo que no hay tecnología que supere el concepto, la idea y la transmisión

ideológica que obras como las de Griffith o Vértov tuvieron. Hoy, con todas las facilidades que existen, no encontramos películas que estén a la altura de esas obras.

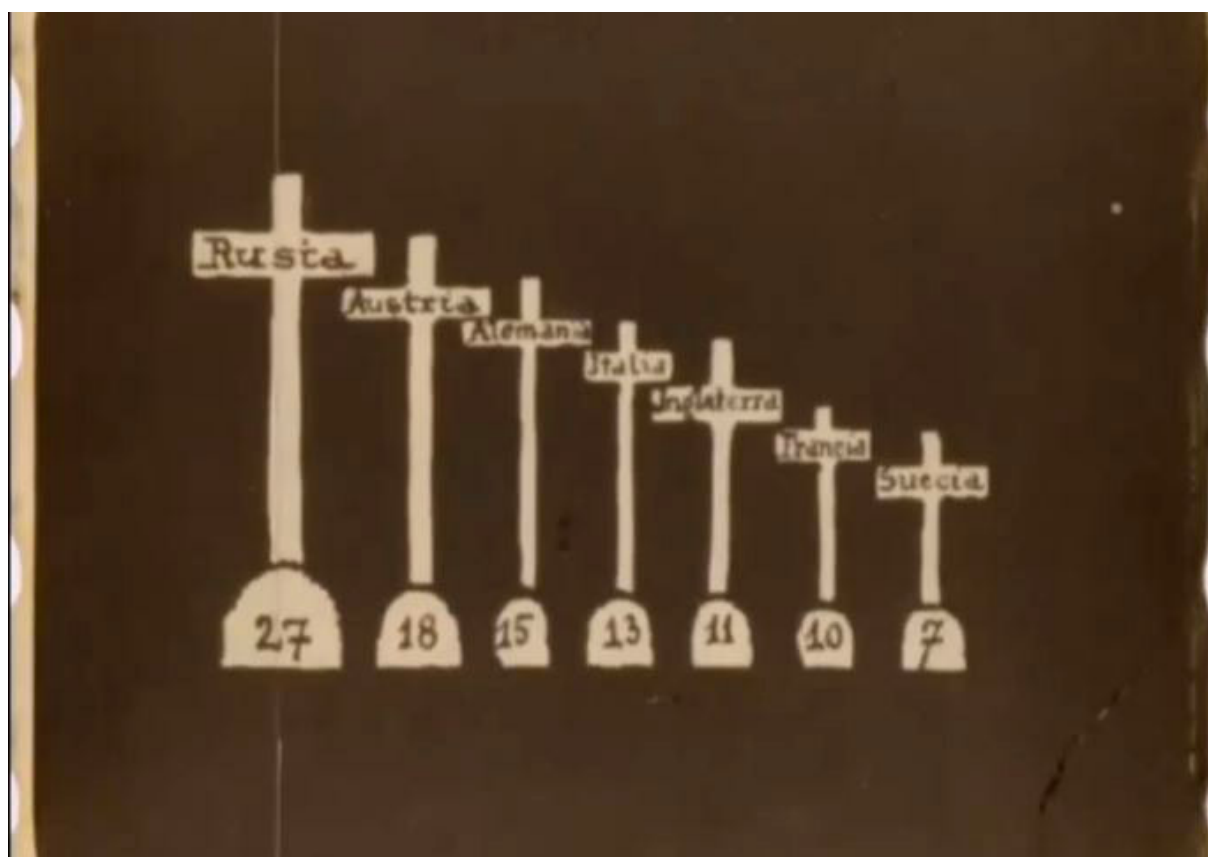
MLV: (Jaime) Agradecemos mucho el tiempo que nos has dado. Ya llevamos buenos años trabajando juntos, a través del Cine Club UBB y otros. Además hemos hecho muestras de cine analógico en 2018, 2019 y 2020, en Talca, Chillán y Concepción, intentado ser fuente de difusión. Consideramos que tu trabajo es vital para la memoria física del film, y coincidido con Carlos en que era súper necesario, en el contexto de la semana del patrimonio, haber tenido esta conversación contigo.

JCO: Bueno, la labor que tenemos es una labor que nunca termina, es una labor pesadillesca, una labor que implica encontrar películas incompletas y obsesivamente seguir la pista de los otros fragmentos u otros rollos extraviados para completar el film. También es una lucha contra el tiempo y las condiciones políticas y climáticas, contra los terremotos, los incendios, los maremotos, en suma, todas esas catástrofes que han hecho que la producción cinematográfica mundial, entre los años 1896 hasta comienzos de la década del 30, hoy esté extraviada en un 90%. Entonces uno comprende que cuando se encuentra una película muda no catalogada, muchas veces se está colaborando con el armado de este rompecabezas.

MLV: Yo sé que esto no termina acá y que nos tienes una sorpresa. ¿De qué trata lo que vamos a ver y cómo rescataste el documento que nos presentas?

JCO: Es un documental que encontré tirado en la vereda, en una feria persa en Valparaíso, en pleno sol, lleno de tierra. Me di cuenta que era una película de nitrato, una película muda porque venía teñida, con varios colores, tonos ocre y verde para los intertítulos. Empecé con la limpieza del material; el retiro de la tierra y la reparación de perforaciones. Se trata de un documental que, sospecho, debe ser de 1919-1920, probablemente. Es un documental alemán sobre la tasa de mortalidad infantil en esos años de la posguerra, con una Alemania destruida, que está comenzando a lidiar con

las problemáticas de la inflación y la pérdida de la guerra. También se ve a las madres solteras y viudas, cuyos maridos murieron en el frente, y a los bebés que quedan huérfanos ante la imposibilidad de sus madres de dejarlos con alguien cuando tienen que salir a trabajar. Los alemanes se ponen en fila y empiezan a contabilizar en qué puestos se encuentran respecto a otros países europeos y a los Estados Unidos, en relación a las tasas de mortalidad de los niños que han cumplido un año de vida. Debe ser del año 1919 o 1920, al término de la guerra y tiene que ver con las políticas alemanas para poder reconstruirse y salvar a los recién nacidos. Es un documental de 11 minutos y medio, no tenía título ni fin. Probablemente lo cortaron y se perdió parte del metraje. ¡Quién sabe dónde estuvo guardado, botado todos estos años! Logramos rescatarlo, digitalizarlo en la Cineteca Nacional y acá lo tenemos. Nunca antes se ha mostrado y esta es la primera vez que se va a compartir.



Fotograma de *Hogar de Menores* (1920). Gráfico de mortalidad infantil en países civilizados, post 1ra guerra mundial (aprox. 1920). Muestra los fallecimientos en el primer año, por cada 100 crías nacidas vivas

CYG: Muchas gracias por este privilegio. ¿Se sabe cuál es el título?

JCO: Le pusimos uno provisorio, *Hogar de Menores*, un título genérico para poder identificar la lata con el rollo dentro.

CYG: Bien. Gracias Jaime. Vamos a verlo y volvemos para cerrar.

Fuego cruzado. Cuestionario a Jaime Córdova Ortega

CYG: ¿De qué se trata el *Festival de Cine Recobrado*? ¿Cuándo nace y con qué objetivo?

JCO: Es un festival dedicado al patrimonio fílmico, que exhibe películas nacionales e internacionales restauradas, reencontradas y pertenecientes a archivos del país y del exterior. Se privilegia la exhibición en formato fílmico. Es el único festival patrimonial en Sudamérica. Nació en agosto de 1997 y fue fundado por el crítico de cine y docente Alfredo Barría Troncoso como una instancia para promover a Valparaíso como Patrimonio de la Humanidad ante la UNESCO. Tras 27 años de existencia y habiendo presenciado el desastre que ocurrió en la ciudad, podemos concluir que lo peor que le ha pasado al puerto es la especulación inmobiliaria y el aprovechamiento político de este espacio icónico.

CYG: ¿Qué recuerdos tienes de Alfredo Barría Troncoso?

JCO: Trabajamos 20 años juntos. El me trajo al festival, me recomendó para mi primer empleo en la Universidad de Playa Ancha y fuimos colegas en Duoc UC. No tengo ningún mal recuerdo, todo lo contrario. Alfredo fue un padre intelectual y un amigo. Lo extraño y no puedo convencerme que ya no esté con nosotros.

CYG: ¿Cuál crees que es su aporte a la curaduría, la crítica y la mediación en la cinematografía chilena?

JCO: Fue un difusor de la historia del cine chileno y de los buenos cineastas que ha dado este país a través de sus críticas de cine en *El Mercurio* de Valparaíso, los simposios desarrollados en el festival y la selección de las películas que se exhibieron entre 1997 y 2014. Fue una figura pública querida por quienes lo conocieron de cerca y ninguneado por las autoridades políticas, por decirles lo que tenían que hacer y cómo tenían que hacerlo.

CYG: ¿Cómo crees que será recordado?

JCO: No creo que le hubiese gustado la idea de ser un recuerdo sino una fuerza intelectual viva, que luchó por hacer de Valparaíso un lugar mejor para vivir.

CYG: Este año 2023 fuiste responsable del hallazgo de la primera animación chilena. ¿Cómo se llama y de qué año data?

JCO: Se llama *La transmisión del mando supremo 1920-1925* y fue estrenada a fines de julio de 1921 en el Teatro Central de Concepción, a pesar de haber sido filmada en Santiago. Una semana después se mostró en la capital.

CYG: ¿Dónde y en qué condiciones la encontraste?

JCO: En una bodega en Santiago, a punto de irse a la basura junto a otras latas de película. Por suerte no tenía mayor daño, solo algunas rayas y estaba un poco encogida, pues se trata de película de nitrato de celulosa, un material altamente inflamable, que se descompone con el tiempo. Fue un hallazgo fortuito y estaba en muy buenas condiciones, lo cual implica que no lo exhibieron mucho.

CYG: ¿Qué se observa en el film?

JCO: Es el traspaso de mando entre los presidentes Juan Luis Sanfuentes y Arturo Alessandri Palma. Como esta actividad no fue registrada por ningún noticiario de la

época, Alfredo Serey, el dibujante y director, decidió ilustrar el solemne e importante momento e inmortalizarlo bajo la forma de dibujos animados. Se trata de la tercera película de animación hecha en el continente Sudamericano. La primera película fue hecha en Argentina, la segunda en Brasil y la tercera acá. Suena a esos viejos chistes de los años 80 donde había un argentino, un brasileño y un chileno, pero es verdad. Y lo más importante, es la única que existe de esas tres.

CYO: Respecto de la película recobrada *Hogar de menores*, ¿en qué lugar y en qué contexto encontraste ese material?

JCO: En febrero de 2015 en la Plaza O´Higgins de Valparaíso. Estaba junto a otros rollos de películas mudas, entre ellas el film chileno *Incendio* (Carlos del Mudo, 1926), rodado en Valparaíso y Viña del Mar en 1926



Fotograma de *Hogar de Menores* (1920). Escena que muestra que 9 de cada 10 infantes alemanes sobreviven al año de vida, alimentados con pecho materno



Fotograma de *Hogar de Menores* (1920). Instrucción de madres para labores de limpieza de las crías

CYG: ¿De qué fecha estimas es ese material?

JCO: Fines de la década del 10, comienzos del 20. Está claro que es una película educativa (llamadas en esa época “películas de higiene”) que muestra las consecuencias de la primera guerra mundial en la familia alemana y, sobre todo, en los recién nacidos, expuestos a enfermedades, desnutrición, muerte y falta de los padres fallecidos en la guerra.

CYG: Sobre tu libro *Escribir desde los fragmentos. Reconstrucción de los guiones de cuatro películas del cine silente chileno*, ¿cómo nace la idea de hacer un texto recopilatorio de 4 films chilenos del periodo silente nacional?



Portada de *Escribir desde los fragmentos*.

Reconstrucción de los guiones de cuatro películas del cine silente chileno (Ediciones Universidad Finis Terrae, 2021) de Córdova Ortega y Maritza Rodríguez Cordero.

JCO: Ocurrió en un claustro académico en la Universidad Finis Terrae, donde trabajaba en la Escuela de Literatura. En el año 2018, cuando estábamos en este claustro, la directora de la carrera señaló la existencia de recursos para financiar investigaciones académicas. Se nos ocurrió con una colega guionista que podíamos reconstruir los guiones de las únicas 4 películas argumentales mudas chilenas

que han sobrevivido hasta nuestros días. Ganamos el fondo de investigación y, al año siguiente, nos postulamos a los fondos de publicación. Vino la pandemia y, en 2021, vio la luz en forma de libro. Una pequeña luz de esperanza en medio de un contexto desagradable.

CYG: ¿Cómo llegas a dedicarte al rescate de archivos fílmicos y a su restauración?

JCO: Hay gente que no encuentra su lugar en el mundo y tampoco sabe qué hacer con su vida. Desde los 4 años yo ya sabía lo que quería hacer. Pero el camino fue difícil. Hubo que enfrentarse a la familia y a gente que, hasta el día de hoy, no puede comprender cómo uno pueda ganarse la vida enseñando historia del cine y rescatando antiguas películas.

CYG: ¿Cuál es tu relación con los materiales que encuentras? ¿Cómo trabajas, dónde acudes con ellos, cuánto tiempo rastreas sus pistas, etc.?

JCO: Tengo un archivo personal. Doy clases de restauración fílmica, por lo que puedo hacerme cargo de estos materiales. Cuando se trata de algo chileno e importante, trabajo con la Cineteca Nacional de Chile para digitalizar y restaurar fotoquímicamente estos registros. No hay una búsqueda de un material en particular. Eso no sirve, porque en Chile no hubo industria cinematográfica (y todavía no la hay), por lo que estos hallazgos son fortuitos e inesperados.



Logo del CineClub UBB, 2019-2021.
Cierre de la Semana del Patrimonio Cultural de Chile, 2021

CYG: ¿Cómo observas la relación de los nuevos públicos y audiencias con los archivos cinematográficos analógicos?

JCO: Los motiva la curiosidad como primera aproximación.

Nunca han tenido un rollo de película en sus manos . A propósito, conozco a críticos de cine y docentes de la misma área que nunca han manipulado ni un centímetro de película, pero son grandes autoridades en la materia.

CYG: ¿Cómo observas la disposición de las instituciones frente al desarrollo, preservación, resguardo y manejo de los archivos analógicos y digitales?

JCO: Por lo que me ha tocado ver, las universidades han perdido el contacto con la realidad social, han dejado de cumplir un rol de mediación entre el conocimiento, la educación y el pueblo. Se han transformado en otra empresa más, que factura como cualquier otra empresa mezquina, y sus autoridades operan solo como fiscalizadores y administradores de recursos. Tienen la sensibilidad de King Kong, aunque traten de parecer distintos, interesados en las propuestas que puedan presentar instancias

como el *Festival de Cine Recobrado*. Que la Cineteca Nacional no tenga personalidad jurídica, que dependa de una fundación privada y que cada día esté en riesgo de desaparecer, mientras no pase a convertirse en una institución pública, creo que responde ampliamente esta pregunta.

Referencias bibliográficas

- BARRÍA TRONCOSO, Alfredo, Jaime Córdova Ortega (ed.). *Diario de un Naufragio, fotogramas de Chile entre 1973 y 1979*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, 2022.
- CHILEMONOS. “Rescatado de la Basura”, *Chilemonos.cl*, 2023. Disponible en: <https://chilemonos.cl/web2023/rescatado/> [Acceso: julio de 2023]
- CINECHILE. “Entrevista con Jaime Córdova, director del Festival de Cine Recobrado”. *Cinechile. Enciclopedia del cine chileno*, 2 de noviembre de 2016. Disponible en: <https://cinechile.cl/entrevista-con-jaime-cordova-director-del-festival-de-cine-recobrado/> [Acceso: julio de 2023]
- CINECHILE. “Jaime Córdova Ortega”, *Cinechile. Enciclopedia del cine chileno*, 10 de octubre de 2019. Disponible en: <https://cinechile.cl/persona/jaime-cordova/> [Acceso: julio de 2023]
- CÓRDOVA ORTEGA, Jaime y Alonso Machuca Serey. *Fenomenología de lo fantástico en el cine de Terence Fisher*. Mendoza: Jagüel Editores, 2010.
- CÓRDOVA ORTEGA, Jaime y Maritza Rodríguez Cordero. *Escribir desde los fragmentos. Reconstrucción de los guiones de cuatro películas del cine silente chileno*. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2021
- CÓRDOVA ORTEGA, Jaime. *Cine documental chileno. Un espejo a 24 cuadros por segundo*. Valparaíso: Universidad del Mar, 2007.
- CÓRDOVA ORTEGA, Jaime. *Hammer Films: Otra mirada hacia el horror*. Valparaíso: Ediciones Facultad de Humanidades, Universidad de Playa Ancha, 2005
- MACELLARI, Marcelo. “Descubren la primera cinta animada hecha en Chile, estrenada en 1921”. *La Estrella de Valparaíso*, 20 de enero de 2023, p. 17. Disponible en: <https://impresa.soy->

chile.cl/EstrellaValparaiso/200123/EstrellaValparaiso/20_01_23_pag_17-1440-98c2a4.jpg

[Acceso: julio de 2023]

SANCHEZ, Claudio. “Jaime Córdova y el hallazgo del primer corto animado chileno”, *Ramona Cultural*, 29 de enero de 2023. Disponible en: <https://www.ramonacultural.com/contenido-r/jaime-cordova-y-el-hallazgo-del-primer-corto-animado-chileno/> [Acceso: julio de 2023]

UNIVERSIDAD VIÑA DEL MAR (UVM). “Docente de Cine UVM descubre y presenta primer corto chileno de animación en la Cineteca Nacional de Santiago”, 4 de abril de 2023. Disponible en <https://www.uvm.cl/noticias/docente-cine-uvm-descubre-presenta-primer-corto-chileno-animacion-cineteca-nacional-santiago/> [Acceso: julio de 2023]

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/xpazf3zfn>

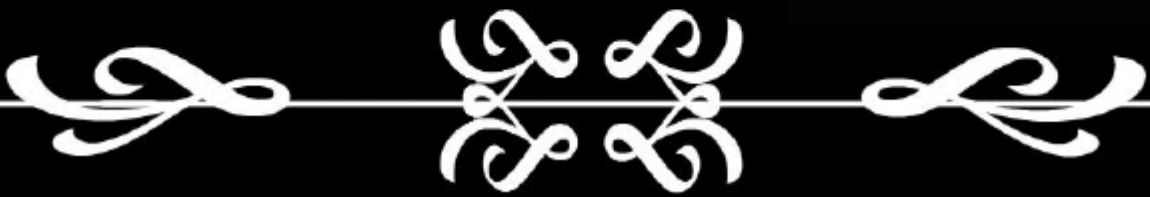
Para citar este artículo:

YÉVENES GUERRA, Carlos. “Archivo indigente liminal. Entrevista a Jaime Córdova Ortega”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 312-329. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/448> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Carlos Yévenes Guerra** es Magíster en Comunicación con especialización en Dirección Cinematográfica por ESCAC de la Universidad de Barcelona. Comunicador Audiovisual con mención en Dirección de Cine y TV. Diplomado en Gestión Cultural y Patrimonio por la Universidad de Chile. Coordinador del CineClub de la Dirección de Extensión de la Universidad del Bio-Bio. Pedagogo del programa Trafkintücinema y de la Cineteca Nacional de Chile. Ha coordinado el proyecto “Formación y desarrollo de públicos para Cine” de la Universidad de Chile en las regiones de Ñuble y Biobío. Jurado Fondo Nacional de Fomento Audiovisual de Chile. Presidente de la Biobío Film Commission. Investiga áreas vinculadas a la cultura de la imagen, archivos, patrimonio audiovisual, educomunicación, televisión y dictaduras, cine indígena, guion y poéticas cinematográficas. Realizador de las series de televisión *Poetas al cierre* (2009 a 2011) y *Desenchufados TV* (2005- 2006) financiadas por el MINCAP y del CNTV. Director de los documentales *Kimün, el abecedario de Joel Maripil* (2018) y *Hortaliceros de Boca Sur* (2019), seleccionados en la 12° *Muestra Cine+Video Indígena* y el 7° *Festival de Cortometrajes Patrimoniales Araucanía Audiovisual*. E-mail: cayevenes@ubiobio.cl.



RESEÑAS



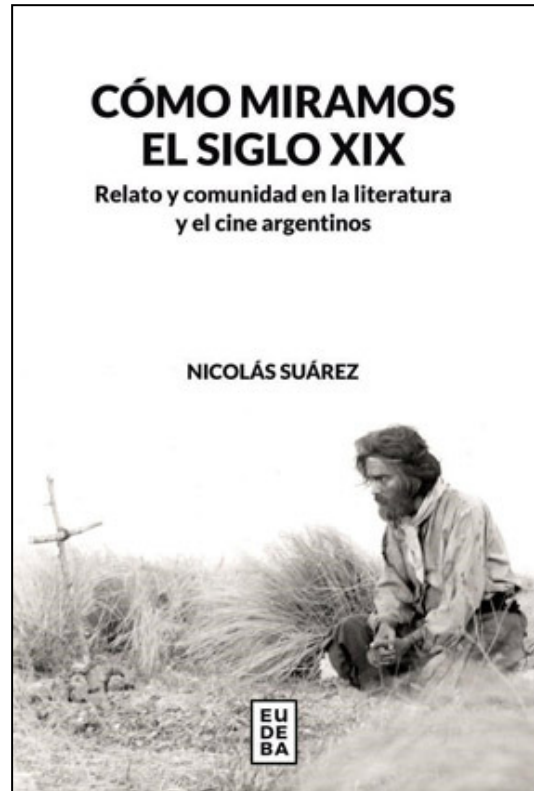
Sobre Suárez, Nicolás.
***Cómo miramos el siglo XIX. Relato y
comunidad en la literatura y el cine
argentinos***

Buenos Aires: EUDEBA, 2023, 440 pp.,
ISBN 978-950-2333-15-1

Julia Kratje*

Había una vez un imaginario moderno que se fundó en un sentimiento de pertenencia nacional. Una comunidad posible. Un sentido de identidad. La identificación con un proyecto común. ¿Se puede acaso pensar una historia cultural, una historia popular, al margen de los relatos comunes que cimientan –eso que fatalmente algunos llaman– la argentinidad? *Cómo miramos el siglo XIX* desanda una serie de obras centrales de la literatura decimonónica que delinearon un fecundo repertorio de temas, personajes, argumentos y paisajes de la nación en el siglo XX, el siglo del cine. En este libro deslumbrante, Nicolás Suárez desentraña un conjunto de textos que fueron llevados a la pantalla en más de una oportunidad: *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento; *Amalia* (1851) de José Mármol; el *Fausto criollo* (1866) de Estanislao del Campo; *Martín Fierro* (1872 y 1879) de José Hernández; *Juan Moreira* (1879-1880), *Juan Cuello* (1880) y *Hormiga Negra* (1881) de Eduardo Gutiérrez; y *Santos Vega*, en las versiones de Gutiérrez (1880-1881) y Rafael Obligado (1885): libros que contienen palabras como armas cargadas de futuro, que inspiraron películas que libraron esa batalla. La convergencia y la tensión entre la literatura y el cine demuestra que los relatos no son artefactos ingenuos ni están fuera del cruce de intereses e ideologías de una sociedad.

El libro abre con la anécdota de un almacenero que, hacia 1881, anotaba en su libreta los encargos de los pulperos de la campaña: “12 gruesas de fósforos - Una barrica de



cerveza - 12 *Vueltas de Martín Fierro* - 100 cajas de sardinas”. “Así como los fósforos podían servir tanto para dar luz como para encender el tabaco”, dice Suárez, “el *Martín Fierro* es una obra que, según cómo fuera consumida, podía servir tanto para iluminar a los lectores (siguiendo el espíritu conciliador de la *Vuelta*) como para estimular sus pasiones más violentas (en línea con el espíritu rebelde del gaucho de la *Ida* que José Hernández escribió en 1872)”.¹ Esa lista de productos para el consumo popular registra la capacidad que tienen los clásicos para instaurar una comunidad de lectores y espectadores que orbitan alrededor de los libros, y de películas que se hacen en torno a esas lecturas. Una trama muy compleja que va de la palabra escrita a la multiplicidad de interpretaciones e intermitencias en imágenes y sonidos. Digamos: de la imaginación literaria a la biblioteca de los cineastas, para construir comunidades de ciudadanos-espectadores-lectores. ¿A quiénes pertenece esa literatura y ese cine que se alimentó de los modos de decir, de sentir y de pensar de una sociedad? La literatura argentina del siglo XIX circuló a lo largo del siglo XX en programas escolares, colecciones populares, librerías, kioscos, conversaciones de sobremesa, transmisiones de radio, estudios académicos. Tan icónicos, que casi no hace falta haber leído esos libros para poder reconocerlos. Tan comunes y corrientes, que permitieron conectar a lectores y espectadores desprejuiciados con una zona de disputa por la formación de un canon literario y cultural, es decir: nada menos que la constitución de una identidad nacional.

Pero el de Suárez no es tanto un estudio del canon como de los procesos de canonización. Quiero decir: de las prácticas simbólicas y materiales que van dando forma al dispositivo de consagración cultural, con su poder prescriptivo sobre los modos de leer y de escribir, que el cine puede contribuir a consolidar o a reformular. En palabras del autor: “la potencia de apropiación política de las obras como emergentes de una memoria comunitaria en constante redefinición”.² Se trata de relatos que van y vuelven, trayendo y llevando de un siglo a otro y de un soporte a otro las historias que se cuentan sobre sí mismos los habitantes de una comunidad. Relatos que se desplazan entre la literatura y el cine, y producen una experiencia

¹ SUÁREZ, Nicolás. *Cómo miramos el siglo XIX. Relato y comunidad en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: EUDEBA, 2023, p. 10.

² *Ibid.*, p. 18.

comunitaria en diferentes coyunturas históricas porque consiguen “interpelar a grandes audiencias en virtud de su habilidad para explicar el pasado, dotar de sentido al presente y proyectar un futuro deseable para la nación”.³

Cada capítulo se inicia con un *establishing shot*: una fecha memorable, una localización concreta, la disposición de una escena. Esa inscripción claramente situada se va abriendo hasta expandir los límites de la historia. Sucede que las comunidades no son uniformes, sino que disponen identidades en una temporalidad heterogénea. Algo así como un canon en el sentido musical: primero entra la literatura y unos compases después, el cine, que con el cantar se desvela. Un libro, una película, una novela, una ficción, entrelazados, aunque no siempre de forma armoniosa. Una trama que la mirada crítica y el enorme esfuerzo de escritura logran acompasar haciendo que suenen juntos, no nivelados, no igualados, sino a dúo. Una puesta en común. Una verdadera apuesta a lo común.

Los capítulos se organizan a la manera de una fábula aristotélica o de un film clásico: hay un comienzo, un medio y un fin, causalmente encadenados. Esto no quiere decir que la historia sea vista desde esa óptica, ya que no hay sucesión cronológica, ni tampoco derivaciones jerárquicas de la literatura al cine. Por el contrario, “los procesos de influencia recíproca entre ambas disciplinas” se exploran a partir de “una serie de núcleos temáticos y problemas que se constituyen en el cruce de la literatura, el cine y la historia”.⁴

Y justamente esa organización ficcional inspirada en hechos reales pone a rodar un método literalmente fabuloso. Un camino que consiste en la reconstrucción de circunstancias que no están documentadas, ni si quiera filmadas, a las que solo accedemos por medio de un trabajo de invención. Como dice el doctor Jekyll: no es digno de un científico descartar la posibilidad de algo. La imaginación creativa de Suárez funciona como una máquina del tiempo que nos acerca las infinitas posibilidades que existen para aventurarnos en la historia:

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

Detengámonos, por un momento, en lo que pudieron haber sentido aquellos espectadores de 1936 que, mientras vivían esos cambios políticos, sociales y económicos, se acercaron hasta el Cine Monumental para ver *Amalia*. La propia experiencia de llegar hasta allí, por las refacciones que estaban teniendo lugar en la zona, debió haber sido algo novedoso; pero también, precisamente por esas reformas, llegar hasta el Centro debió haber conllevado un esfuerzo algo molesto. Tomar la red de subterráneos que entonces estaba siendo ampliada, caminar por la 9 de Julio, que se fue inaugurando de a tramos a lo largo de 1936, o avanzar por una Avenida Corrientes en pleno proceso de demoliciones y ensanche, eran formas de transitar la ciudad que implicaban sensaciones nuevas y ambivalentes. Un recorrido probable para alguien que viniera del sur o de los barrios periféricos, por ejemplo, habría sido llegar en transporte público o a pie hasta la 9 de Julio y, justo donde se levantaba el flamante obelisco, doblar por Corrientes en dirección hacia el río. Entre ruidos de escombros y martillazos, este hipotético espectador avanzaría por una avenida que se hacía más moderna con cada centímetro de ancho que ganaba. Después de caminar cien metros, en Corrientes al 800, pasaría junto al Cine Ópera, el palacio plebeyo que se inauguró ese mismo año y cuyos desbordes *art-decò* fueron severamente criticados por Victoria Ocampo, quien prefería, en cambio, el edificio del viejo teatro que antes se encontraba en el mismo lugar, porque “si no tenía gran belleza por lo menos tenía gran dignidad”.⁵

Nicolás Suárez investiga la historia cultural con la lente de un guionista. Desprende de las páginas pequeñas ficciones, como un desplegable de la fantasía: “Tratemos de imaginar cómo fue aquella función privada”.⁶ “Si bien la mayor parte de estas películas, al encontrarse actualmente perdidas, presentan el problema metodológico de la necesidad de reconstruir el objeto que se quiere abordar, hay varias preguntas que, en función de su recepción en la prensa, se les puede formular”.⁷ “Imaginemos, teniendo esto en cuenta, cómo habrá sido la adaptación de la escena final”.⁸ La pesquisa es obstinada, tenaz, inconformista, insistente, profundamente optimista en el fondo, gracias a una curiosidad y una audacia que va más allá del patrimonio que se conserva o se ha dejado perecer.

Frente a un creciente afán por plantar banderas para destruir y refundar el canon literario y cinematográfico, como si el canon fuese un modelo para armar y desarmar *a piacere*, este libro propone seguir otra deriva crítica, comprometida, rigurosa, tremendamente erudita de inicio a fin, a lo ancho y a lo largo de 440 páginas. Y

⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁶ *Ibid.*, p. 74.

⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁸ *Ibid.*, p. 177.

curiosamente, ese modo de leer que podría parecer ampuloso se despliega con la soltura de movimientos del *common reader*, el lector común, tal como lo presenta Virginia Woolf, en palabras de Suárez: “una clase de lector que no está afectado por prejuicios literarios (...); es ese lector que lee por placer más que para impartir conocimiento o corregir las opiniones ajenas (...) para permitirse el afecto, la risa y la discusión”.⁹

La primera parte, “Genealogía de los relatos comunes en el cambio de siglo: el criollismo se impone”, indaga a comienzos del siglo XX, en los inicios del cine, cómo diferentes tradiciones literarias configuran modelos comunitarios: en el marco de las luchas entre diversos grupos por la formación y la definición de la identidad nacional, aparecen las figuras de la mujer romántica y la ciudad, y la del gaucho y la pampa. Por un lado, siguiendo a Doris Sommer, la relación entre política, erotismo y ficción en *Amalia*; por otro, el primer *blockbuster* en la historia del cine argentino, *Nobleza Gaucha*. La segunda parte, “Nombres comunes de la violencia: figuras populares y medios violentos”, estudia las modulaciones más violentas de los relatos comunes en tanto medios de la justicia popular. Sucintamente: “Los Moreira” y “Los Quiroga”.

Se podría evocar aquella libreta del almacenero, para tomar nota de las transposiciones de la literatura al cine: *Amalia*: 3; *Facundo*: 5; *Juan Moreira*: 5; *Martín Fierro*: 10; *Santos Vega*: 5; *Fausto criollo*: 4; *Hormiga negra*: 2; *Juan Cuello*: 2. Total: 36 (sin contar los textos literarios decimonónicos que fueron llevados al cine en una sola oportunidad, como *Una excursión a los indios ranqueles*, *Almafuerte* o *Los gauchos judíos*). Por cada libro, varios films. Esa sería la clave para delimitar la naturaleza común de un relato. Por cada film, muchas reconstrucciones, muchísimas hipótesis. Por cada historia, incalculables invenciones. Sin perder de vista que el proceso creativo de cada libro y de cada película tiene algo excepcional en cuanto a sus condicionamientos políticos, formales e históricos, y por eso no se bosquejan análisis generalizadores para abarcar de un plumazo semejante cuerpo de obras.

Pero además, este libro provoca el deseo de leer y de ver; de ver de nuevo las películas y de volver a leer esos textos. Porque Suárez construye un artilugio que resignifica

⁹ *Ibid.*, p. 260.

tanto la literatura del siglo XIX como el cine que la transforma. Y entonces, la lectura de *Cómo miramos el siglo XIX* genera una suerte de lejana nostalgia por aquellos tiempos en que se podía –o se creía que se podía– pensar en términos de una identidad nacional basada en un proyecto de comunidad. La imagen de la portada, donde vemos a Alfredo Alcón frente a la cruz en *Martín Fierro* de Leopoldo Torre Nilsson, iría por esta línea (“yo no sé rezar, te encomiendo el alma de Cruz, te pido por este hombre que tanto sufrió”).

La tercera y última parte, que como las anteriores también se divide en dos capítulos, titulada “Fin de los relatos comunes: de la Comunidad Organizada al pueblo que falta”, examina el agotamiento de los relatos comunes: cuando la impronta criollista y literaria decae o se reconvierte hacia nuevas expresiones: “En este punto, se produce una suerte de relevo mítico: el peronismo se apropia del mito gaucho, de carácter residual, y lo incorpora al emergente mito peronista”.¹⁰

Así, de la literatura decimonónica al cine contemporáneo, se relevan y revelan las condiciones de lo decible y de lo filmable respecto de la configuración de un proyecto de comunidad. Eso implica situar la investigación en un tiempo que se escurre entre las historias del cine y de la literatura, pero no solamente. También hay un arrojo por narrar los pliegues, los roces, el *impasse*, el ya no y el no todavía. Lo inaudito, lo inadecuado, aquello que incluso disloca el canon, desgarrando el archivo de la literatura argentina a la luz de preguntas que el cine como arte popular, como espectáculo de taquilla, como arma política o como experimento audiovisual puede avivar. En otras palabras: la importancia del cine para representar la historia. O sea: para imaginarla, en colores, con sonido y todo. A pedido del cariñoso público.

Al leer este libro no dejaba de tener una sensación de anacronismo. Por un lado, por la obra en sí: en su origen una tesis doctoral fuera de serie, de dimensiones inusuales, donde se multiplican teorías, corpus, hipótesis desencadenadas, archivos desenfrenados, contrastes historiográficos, minuciosas correcciones de datos y fechas. Suárez, el

¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

restaurador de las leyendas, ensaya un modo de leer desde una mirada enciclopédica que se posiciona en el justo punto de mediación entre literatura y cine, pero también teatro, artes visuales, fotonovela, humor gráfico, radio, canción, televisión, historietas. Y además, crítica literaria, estudios de cine, estudios de teatro, historia del arte, estética, paisajismo, urbanismo, arquitectura, estudios sonoros, historia de la percepción, retórica visual.

Pero esa sensación de anacronismo tiene que ver, sobre todo, con que el libro se ocupa de revisar un proyecto que ha fracasado. La idea misma de un relato común parece ya imposible. Por cierto, el sexto y último capítulo termina mencionando el melodrama más exitoso de María Luisa Bemberg, *Camila* (1984), basado en la trágica historia de amor durante el rosismo que, según Suárez, “inauguraba otro modo posible, menos literario, más televisivo, menos masculino, más feminista, menos épico, más intimista, de leer la literatura decimonónica y la historia argentina lejana y reciente. Los Fierro, al igual que los Moreira, los Quiroga, los Santos Vega y las Amalias, no eran ya más que una utopía comunitaria del siglo pasado, el siglo de los relatos comunes, esos relatos que habían sido usados para decir o justificar tantas cosas que terminaron vaciados de sentido”.¹¹

Sin embargo, el libro no concluye acá. Un epílogo, “Muerte y transfiguración de los relatos comunes: las historias mínimas del siglo XXI”, prolonga las intuiciones e introduce otras líneas de investigación, al afirmar que los grandes relatos sobre el pasado de la nación dieron paso a historias mínimas. Por ejemplo: *El país del diablo* (2008) de Andrés Di Tella, *Todos mienten* (2009) de Matías Piñeiro, *Tierra de los padres* (2011) de Nicolás Prividera, *Jauja* (2014) de Lisandro Alonso, *El movimiento* (2015) de Benjamín Naishtat. Y no es casualidad que la última voz citada en el libro sea la de Lucrecia Martel: “El siglo XIX en la Argentina es fabuloso y en algún momento habría que encararlo, pero me parece que exige un montón de invenciones, como las que hicieron los yanquis con sus vaqueros, aunque quizás con otras ideas políticas”, afirmó Martel un año antes del Bicentenario, cuando realizó *Nueva Argirópolis*, con evidentes alusiones a la utopía fracasada de Sarmiento, para narrar la resistencia y la lucha de los pueblos

¹¹ *Ibid.*, p. 400.

indígenas contra el universo letrado y blanco, que ha sido y continúa siendo cómplice de la usurpación de tierras. (Sin ir más lejos, a comienzos de agosto de 2023 llegó a la ciudad de Buenos Aires desde la puna jujeña el tercer Malón de la Paz, reviviendo antiguos pleitos jamás resueltos, por el territorio, el agua y la vida, al grito de “¡Viva la Patria!”).

Una novela o una película no muestran una historia, unos personajes, unos hechos, sino que edifican una forma de la imaginación. En este sentido, si la intensidad de una escritura se puede medir por la calidad del narrador que es capaz de construir, este libro de Nicolás Suárez también deja entrever el refinamiento del punto de vista que elige para filmar. Su cortometraje *Centauro* –seleccionado por el INCAA para integrar el décimo tercer concurso *Historias Breves* (2016)– extiende sobre los vastos campos una fuga quimérica donde el gaucho histórico como institución de la identidad nacional se mezcla con la mitología del centauro, para coronar un grito sagrado con el *Canto a la Argentina* de Rubén Darío, que un siglo atrás soñaba una Babel en donde todos se comprenden.

Fecha de recepción: 4 de agosto de 2023

Fecha de aceptación: 16 de agosto de 2023

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/6cp91e8m1>

Para citar este artículo:

KRATJE, Julia. “Sobre Suárez, Nicolás. *Cómo miramos el siglo XIX. Relato y comunidad en la literatura y el cine argentinos*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 330-337. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/452>> [Acceso dd.mm.aaaa]

* **Julia Kratje** es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como investigadora en el CONICET y como profesora en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha publicado *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino* (Eudeba, 2019, Primer Premio del Concurso Investiga Cultura) y compilado *Espejos oblicuos. Cinco miradas sobre feminismo y cine contemporáneo* (La cebra, 2020), *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg* (INCAA, 2020), *De cuerpo entero. Debates feministas y campo cultural en Argentina 1960-1980* (Waldhuter, 2021) y *ReFocus. The films of Lucrecia Martel* (Edinburgh University Press, 2022). E-mail: juliakratje@gmail.com.

Sobre Miquel, Ángel.
El cine silente en La Laguna

México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Ayuntamiento de Torreón, 2023, 196 pp., ISBN: 978-607-8951-23-9.

Julieta Keldjián Etchessarry *

Un nuevo libro se incorpora al floreciente campo de los estudios de cine silente en América Latina. Es el resultado de una profunda investigación conducida por Ángel Miquel sobre los orígenes del cine en La Laguna, al norte de México. La aproximación a la experiencia cinematográfica desde esa posición regional coloca a esta obra dentro de la cada vez más difundida corriente de la historia local. Aquí se despliega, con rigurosa minuciosidad y en orden cronológico, un itinerario posible para adentrarse en el territorio regional a través de las tres primeras décadas del cine.

Ángel Miquel es profesor de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y especialista en el estudio de la cultura mexicana de la primera mitad del siglo veinte. Además de su actividad ensayística y literaria, se ha dedicado a la recuperación de distintos aspectos de la historia del cine a partir de los cruces con la literatura, la fotografía y las artes vivas,¹ de grandes acontecimientos nacionales como la Revolución,² de las biografías de sus protagonistas, como Salvador



¹ En sus libros *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México, 1900-1950*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005 y *Entrecruzamientos. Cine, historia y literatura en México, 1910-1960*. México: Ficticia Editorial / Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2015.

² MIQUEL, Ángel. *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México, 1910-1916*. México: Filmoteca de la UNAM, 2013.

Tosacano³ y Mimí Derba,⁴ y de la circulación de películas mexicanas en otras latitudes.⁵ En su más reciente trabajo, el investigador coahuilense vuelve la mirada hacia su región natal, cambiando el punto de observación sobre un período suficientemente transitado por su trabajo, para analizar la manera local de participar en el proceso general de consolidación del cine.

El cine silente en la Laguna recorre el período que va de 1899 a 1930 y delimita su alcance territorial a los principales poblados del núcleo urbano: Lerdo y Gómez Palacio en el estado de Durango y Torreón en Coahuila. Se estructura en cinco capítulos que agrupan distintos aspectos temáticos con criterio cronológico. El primer capítulo se extiende hasta 1917 y describe el clima social y cultural en el que el cine se inserta prontamente. En un ambiente familiarizado con las vistas fijas y transparencias venidas en exposiciones itinerantes que conectaban las ciudades más alejadas con la capital mexicana y otros centros de relevancia cultural, el autor recupera eventos singulares como la Exposición Imperial en la que por primera vez se proyectan sofisticadas “vistas iluminadas” (p.15). En esta recuperación se explican las condiciones en las que el cine se inserta, o más bien, cómo las imágenes en movimiento anidan en un contexto material y de infraestructuras en expansión. A través de las nuevas redes de comunicación y confluencias ferroviarias, que vinculan caminos transitados por “tranvías de mulitas” (p.17), llegaron las primeras películas a la región. La atención brindada a los detalles nos coloca directamente dentro de los galerones y carpas donde estos eventos sociales tenían lugar. La investigación, fundamentalmente hemerográfica, reconstruye los espacios donde la recepción acontece, como el modesto Teatro Unión, que alternaba distinguidas compañías teatrales y de zarzuela, sin que ello evitara la irrupción en escena de “tres cabras y un

³ MIQUEL, Ángel. *Salvador Toscano*. México: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla/Universidad de Guadalajara/Universidad Veracruzana/Filmoteca de la UNAM, 1997.

⁴ MIQUEL, Ángel. *Mimí Derba*. México: Archivo Fílmico Agrasánchez/Filmoteca de la UNAM, 2000.

⁵ Véase MIQUEL, Ángel. *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016 y *Ponchos y sarapes. El cine mexicano en Buenos Aires, 1934-1943*. Nueva York: Peter Lang, 2021.

formidable borrego merino” (p.24), hasta la primera sala dedicada en exclusividad a la proyección cinematográfica, la Carpa Cine Pathé, con capacidad para dos mil espectadores. Este primer capítulo conecta el escenario local de las primeras proyecciones con redes de circulación más extendidas. El análisis vincula la programación de películas mexicanas en la región con los sucesos de la historia general que marcaron el período, como se manifiesta en el apartado dedicado a las películas de guerra. La región se convirtió en escenario de importantes sucesos bélicos que, por una parte, contribuyeron a su figuración en mapa iconográfico nacional, pues importantes reportajes ponían el territorio lagunero en la pantalla y, al mismo tiempo, frenaron el desarrollo de la vida comercial y el entretenimiento a causa de la mortandad, el abandono y el saqueo.

Una vez alcanzada la estabilidad en la región, la vida cultural retoma su crecimiento de la mano de la creación de nuevos espacios como el Cine Teatro Imperio y el Teatro Princesa en 1918. De este modo da inicio el segundo capítulo que se centra en la consolidación de las redes de circulación y los ámbitos de recepción, fundamentalmente la prensa. La secuencia compuesta por acciones de promoción, como las visitas de celebridades del espectáculo y la celeridad con la que se producen los estrenos, instauraron nuevas modas de consumo cultural. El relato sobre el desarrollo empresarial y las inversiones, a través de las mejoras de la infraestructura y la oferta en la programación, explica el fortalecimiento de un sistema cultural que, para los primeros años de la década de 1920 está preparado para dar el salto hacia la producción local. En 1923, la Compañía Cinematográfica de Torreón presentó la revista de variedades titulada *Torreón gráfico* (p. 101) encomendada al fotógrafo profesional Julio Sosa. Y cinco meses más tarde, se registra la llegada del ingeniero Enrique Rivera Calatayud, aficionado y entusiasta, que poseía "magníficos aparatos cinematográficos" (p.106) con los que comienza a registrar diversos cuadros de la sociedad lagunera. Aunque algo más rezagado que en otras latitudes, a partir de la selección documental que Miquel realiza, se observa cómo también en La Laguna el ámbito cinematográfico en los orígenes se encuentra ligado a la fotografía y al

amateurismo.⁶ Los siguientes 1924 y 1925 –años de los que se ocupa el capítulo tercero– son de expansión de la producción local bajo el impulso de películas educativas y de fomento de la industrial regional. El cine se convierte así en una herramienta de promoción y propaganda que la clase política rápidamente adopta con fines electorales. Los siguientes capítulos, cuarto y quinto, se concentran en un pormenorizado análisis de la programación de las principales salas. El autor presenta la información sobre la programación organizada en cuadros, clasificando los estrenos según la procedencia de las cintas, género o sala de exhibición. El período de 1926 a 1928 está signado por la escasa distribución de películas mexicanas en la región, de acuerdo con las fuentes periodísticas citadas, en consonancia con la “paupérrima producción nacional después de 1923” (p. 139). Las carteleras evidencian, además, el avance del cine norteamericano ante el retroceso de las producciones francesas, italianas, españolas y alemanas. De todas estas producciones se ofrecen detalles que abren a futuras investigaciones la posibilidad de reconstruir redes de circulación y cruces con otras cinematografías nacionales.

Para los últimos años de 1920 el cine se encuentra cómodamente instalado en la vida cotidiana de la sociedad lagunense. Se suceden anuncios de grandes producciones a manos de cineastas con carreras consagradas que, aunque no se siempre se concretaron, alimentaron la conversación popular. Por otra parte, la población se había acostumbrado a verse en la pantalla gracias a la sostenida participación del ingeniero Enrique Rivera Calatayud que, con la considerable cantidad de doce obras en cinco años, se había transformado en una presencia esperada y requerida en los acontecimientos sociales. La recuperación documental que Miquel propone sobre su trabajo desafía la conceptualización que distingue la producción profesional de la amateur durante el período silente.

⁶ GUNNING, Tom. “New thresholds of vision: instantaneous photography and the early cinema of Lumière”. En: Smith, Terry (ed.). *Impossible Presence: Surface and screen in the Photogenic Era*. Chicago: University of Chicago Press, 2001, pp. 71-100.

Finalmente, entre los años 1929 y 1930, auspiciado por la significativa participación de la Compañía cinematográfica de Torreón, la región da la bienvenida al cine sonoro con un sector consolidado y en desarrollo. Así, el epílogo del libro se dedica a recuperar con detalle las condicionantes económicas del nuevo modelo de exhibición y consumo cinematográfico de los dos últimos años del período. Y lo hace retomando las trayectorias de los protagonistas locales; por un lado, el empresario Isauro Martínez en representación del ámbito de la exhibición y, por otro, el ingeniero Enrique Rivera Calatayud, exponente de la producción local. Las posibilidades comerciales de las películas sonoras estimularon el surgimiento de nuevos espacios que debieron acompañar con altos esfuerzos económicos la evolución técnica y la sofisticación tanto del cine como de las demás artes del espectáculo. Pero, a su vez, volvió más competitivo el mercado, que acabó por saturarse rápidamente. En consecuencia, la inversión para sostener los nuevos estándares técnicos y demandas del público se volvió insostenible. Además, el encarecimiento de los procesos de producción del cine sonoro impactó fuertemente en la oferta de contenido local que tanto había contribuido a mantener activa la taquilla.

Se cierra así un recorrido por el período fundacional del cine desde el punto de vista local, narrado a partir de fuentes documentales, principalmente hemerográficas y fotográficas, estrechamente ligadas al territorio. La selección de la documentación de prensa, archivos municipales, universitarios y personales, se ajusta con coherencia epistemológica a la perspectiva de la investigación. Se trata de documentos que surgen de las actividades –administrativas, sociales y privadas– de los actores regionales. En su recorrido por el período estudiado, la organización temática en *El cine silente en La Laguna* refleja esta tensión entre la historia general –las empresas transnacionales, los programas extranjeros, las modas globales de consumo cultural– y la resistencia de lo local –la fuerza de las actualidades, la importancia de la figuración y el reconocimiento del territorio, el impulso de la propaganda política.

La mirada local, cada vez más presente en los estudios del cine de los primeros tiempos, se expresa a través de la preferencia de las genealogías por sobre las narrativas lineales con lógica deductiva. Estas investigaciones prestan suficiente atención a la hibridación de medios y entienden al cine como consecuencia de esta hibridación. A su vez, el estudio del cine desde lo local habilita múltiples trayectorias, al cambiar el punto de vista para explicar la singularidad del caso –la especificidad de lo local– frente a la integridad formal o esencia de lo cinematográfico en general. Como en ocurre en el caso aquí reseñado, estas trayectorias –dispersas, opacadas por la historia general– obligan al investigador a bucear en la poca documentación (cuando existe) y a diversificar sus fuentes documentales, como una respuesta creativa ante la escasez. La mirada microscópica produce una descripción minuciosa del contexto como si se ampliara la resolución de una imagen, la única disponible para analizar un tema. En el trabajo de Miquel se concreta, por ejemplo, en la atención a las infraestructuras, como caminos, edificios, las redes de comunicación, el desarrollo de la electrificación, es decir, a las condiciones materiales que hacen posible el desarrollo de un medio. Y no por ello se descuida la mirada hacia la historia general, la mirada macroscópica, que se entrelaza con la presencia de grandes sucesos de la historia nacional, como la Revolución Mexicana, aunque sin perder de vista su vinculación con los acontecimientos locales, como la decisiva Batalla de Torreón (p.48). En la misma línea, el libro realiza un significativo aporte a los estudios de recepción, al entrelazar los discursos de los protagonistas del sector cinematográfico y de la prensa, con los aspectos materiales del contexto, es decir, los espacios donde estas imágenes en movimiento se despliegan –unas veces palacios, otras carpas– y las prácticas asociadas. El libro presenta recursos visuales provenientes de diversas fuentes iconográficas cuyo valor va más allá de la mera ilustración de los contenidos. La edición cuidada de imágenes –desplegadas a página completa– no solo complementa la información textual y de las notas, sino que sirve como puntos de acceso alternativos que permiten al lector adentrarse aún más en el contexto. Estas imágenes no solo ilustran, sino que también funcionan como un mapeo detallado de los archivos clave consultados en la investigación, abarcando fondos particulares, archivos municipales, universitarios,

de prensa y más. Entre estas imágenes se incluyen programas de mano, postales, reproducciones de fotogramas, fotografías de estudio, publicidad gráfica, así como extractos de revistas extranjeras. Esta variedad de documentos enriquece la obra al proporcionar una perspectiva visual y contextual más completa.

Otro recurso destacado es la laboriosa sistematización de la información sobre la programación de los títulos cinematográficos. A través de la creación de tablas organizadas por períodos temporales, géneros o procedencia de las películas, el autor no solo logra una síntesis eficiente y clara de la información, sino que también sugiere formas alternativas de agrupación. Estas tablas no solo sirven como guía concisa, sino que ofrecen un enfoque complementario a la narrativa textual. Un ejemplo elocuente es el cuadro de catalogación de las escenas de noticieros extranjeros filmadas en Coahuila (p.58), proporcionando una visión más detallada y microscópica de los eventos, añadiendo capas de comprensión a la trama de la representación del territorio. Esta cuidadosa combinación de recursos visuales y sistematización de datos demuestra la dedicación del autor en ofrecer al lector una experiencia completa y enriquecedora, donde la información se despliega de manera accesible y autónoma.

Finalmente resta mencionar que la edición de *El cine silente en La Laguna* es de acceso abierto y gratuito a través del sitio de la librería digital de la editorial UAEM: <http://libros.uaem.mx/producto/el-cine-silente-en-la-laguna/>

Referencias bibliográficas:

GUNNING, Tom. "New thresholds of vision: instantaneous photography and the early cinema of Lumière". En: Smith, Terry (ed.). *Impossible Presence: Surface and screen in the Photogenic Era*. Chicago: University of Chicago Press, 2001, pp. 71-100.

MIQUEL, Ángel. *Salvador Toscano*. México: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla/Universidad de Guadalajara/Universidad Veracruzana/Filmoteca de la UNAM, 1997.

_____. *Mimí Derba*. México: Archivo Fílmico Agrasánchez/Filmoteca de la UNAM, 2000.

- _____. *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México, 1900-1950*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- _____. *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México, 1910-1916*. México: Filmoteca de la UNAM, 2013.
- _____. *Entrecruzamientos. Cine, historia y literatura en México, 1910-1960*. México: Ficticia Editorial / Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2015.
- _____. *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- _____. *Ponchos y sarapes. El cine mexicano en Buenos Aires, 1934-1943*. Nueva York: Peter Lang, 2021.

Fecha de recepción: 29 de noviembre de 2023

Fecha de aceptación: 10 de diciembre de 2023

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/n04es5mkf>

Para citar este artículo:

KELDJÍAN ETCHESARRY, Julieta. "Sobre Miquel, Ángel. *El cine silente en La Laguna*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Ayuntamiento de Torreón, 2023, 196 pp., ISBN: 978-607-8951-23-9", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 338-345. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/470> > [Acceso dd.mm.aaaa]

* **Julieta Keldjián Etchessarry** profesora investigadora en el Departamento de humanidades y comunicación y responsable del Archivo Audiovisual Dina Pintos de la Universidad Católica del Uruguay (UCU). Su área de investigación es el estudio del cine doméstico y amateur desde las perspectivas archivística, medial y comunicacional. Es doctora en Comunicación por la Universidad de Navarra y magíster en Comunicación y Cultura (UCU). Integra el Sistema Nacional de Investigadores (ANII). 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 investigación y digitalización patrimonial nacionales e internacionales. Es cofundadora del colectivo Cine Casero UY. Integra el Grupo de Estudios Audiovisuales/GEstA. E-mail: jukeldji@ucu.edu.uy.

**Sobre Baggio, Eduardo Tulio e
Cristiane Wosniak (orgs.).
*Cineastas do Paraná. Primeiros tempos***

São Paulo: Editora Intermeios, 2021,
210 pp., ISBN 978-65-86255-59-1

Fabrizio Felice*

O livro *Cineastas do Paraná. Primeiros tempos*, coletânea de artigos organizada pelos pesquisadores Eduardo Tulio Baggio e Cristiane Wosniak, confirma mais uma vez que é possível escrever uma história do cinema brasileiro, especialmente daquele realizado no período silencioso, que prescinde do filme ficcional e da figura do cineasta-artista como elementos centrais, tradicionalmente acionados para guiar e justificar a existência de uma cinematografia e sua história. Essa constatação, aqui, não deseja afirmar que a história do cinema pode abrir mão definitivamente, como objetos de pesquisa e de análise, de cânones como o artista e o filme de enredo, ou ainda dos esperados e festejados gênios e obras-primas. Porém, de que outra maneira a história das primeiras décadas de atividade cinematográfica no estado do Paraná poderia ser contada, se outros parâmetros historiográficos não tivessem sido estabelecidos nos últimos anos por uma parcela expressiva de estudiosos do cinema brasileiro, especialmente aqueles ligados à pesquisa acadêmica dos departamentos universitários?

Assim, ao longo de oito capítulos, que combinam o relato histórico com a análise fílmica, abordando a biografia de profissionais da área e analisando uma filmografia parcialmente acessível devido ao seu precário histórico de preservação, os pesquisadores do livro se alinham a nomes conhecidos de uma bibliografia já consolidada sobre a história do cinema brasileiro. Estudiosos do tema, como Sheila



Schwarzman, Eduardo Morettin e Jean-Claude Bernardet, para citar alguns dos nomes mencionados pelos autores como referências de suas análises, representam uma linhagem de pensamento que procura mapear, identificar e compreender o princípio da atividade cinematográfica no Brasil em dimensões que contemplam pessoas e obras que não orbitavam necessariamente ao redor do filme de enredo em longa-metragem, mas lograram desenvolver suas carreiras através de filmes não ficcionais (então chamados de *naturais*), como registros documentais, filmes institucionais e cinejornais, que sustentaram por anos –e até décadas– as trajetórias das personalidades que ganharam perfis no livro.

Annibal Requião, João Baptista Groff e Arthur Rogge, figuras já estabelecidas pela história do cinema brasileiro como pioneiros do cinema paranaense, são os nomes apresentados nos três primeiros capítulos do livro, que reforçam as conexões de suas atividades com o que comumente ocorria em outras regiões do Brasil onde se realizavam produções cinematográficas. Há a ênfase do filme não ficcional como alavanca para o desenvolvimento comercial das produtoras, o vínculo com o poder estabelecido e seus discursos institucionais, seja do governo ou das elites locais, e o compromisso com imagens que buscavam afirmar um desejo de urbanismo, progresso e modernização da capital Curitiba e de outras regiões do estado.

A relação com o chamado *cinema de cavação*, denominação de uma experiência muito característica, mas não menos complexa em suas variações, na carreira de muitos cineastas brasileiros das primeiras décadas, é discutida em diferentes passagens pelos autores desses capítulos. Esse tipo de produção subordinada ao poder e à manutenção do *status quo* de elites e oligarquias também é analisada no capítulo cinco, sobre o cineasta José Cleto, realizador de uma filmografia igualmente vinculada à promoção de uma noção de modernidade e de progresso social e econômico altamente difundida no Brasil de sua época. Já no artigo sobre o cineasta Arthur Rogge, também é possível identificar outra noção bastante compartilhada entre os que se dedicavam ao cinema brasileiro desde a década de 1920: um pensamento de desenvolvimento industrial do cinema norteado pela experiência empresarial hollywoodiana. Afinado com discursos que defendiam a atividade

cinematográfica como um agente central de modernização e de desenvolvimento da economia do país, também presentes em textos dos redatores da revista *Cinearte*, como Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, Rogge chegou a rodar um documentário sobre os estúdios hollywoodianos quando da sua passagem por Los Angeles, no final dos anos 1920.

Ao longo de todos os capítulos do livro, é louvável o esforço dos pesquisadores em estabelecer uma filmografia minimamente segura e bem catalogada dos cineastas estudados. Sabendo que o livro cobre majoritariamente o período silencioso, e que, no Brasil, este alcançou até os primeiros anos da década de 1930, e cientes também que apenas uma parcela minoritária permaneceu acessível nas décadas seguintes devido a um precário e trágico histórico de conservação, é gratificante a atitude dos autores em informar os leitores sobre as condições de preservação e de acesso dos títulos consultados. Muitos desses filmes ou fragmentos só permitem seu visionamento através de suportes não originais, como DVDs copiados de telecinagens anteriores, ademais de contarem com uma catalogação extremamente lacunar, com uma ausência expressiva de dados sobre as produções, dificultando a identificação da maioria dos nomes dos envolvidos nas filmagens. Essa catalogação parcial, e muitas vezes com dados atribuídos a posteriori, é facilmente percebida no capítulo sete, que aborda os cinejornais de Eugênio Felix. Alguns títulos são apresentados como realizações do cineasta por apresentarem imagens com estilo de captação semelhante às de outros filmes creditados a Felix. Além da inexistência dos títulos perdidos, os pesquisadores também têm de lidar com a limitação ou a ausência total de créditos em alguns dos materiais visionados, que muitas vezes não apresentavam maiores dados catalográficos no momento de suas incorporações pelos arquivos que os receberam. Nesse quesito, vale aqui a menção ao trabalho de guarda e de difusão da Cinemateca de Curitiba, repetidamente mencionada ao longo do livro como local de acesso a muitos dos títulos analisados.

Preocupados com um escopo da história do cinema paranaense que se amplie para além de Curitiba, dois capítulos do livro se detêm nas trajetórias de cinegrafistas-cineastas que realizaram a parte mais expressiva de suas filmagens no interior do

Paraná. No capítulo quatro, é apresentada a carreira do imigrante japonês Hikoma Udihara, que, a serviço da Companhia de Terras Norte do Paraná, realizou registros cinematográficos da região setentrional do estado que passava a ser ocupada por colonos para o estabelecimento da produção agrícola. O capítulo seis traz um perfil de Vladimir Kozák, também imigrante, oriundo da Morávia, região do antigo Império Austro-Húngaro e atualmente pertencente à República Tcheca. Kozák realizou registros das populações indígenas no Paraná e em outras localidades do Brasil e manteve uma relação próxima e conflituosa com o Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Paraná.

Nesses dois capítulos, é curioso notar que tanto Udihara quanto Kozák, que chegaram a atuar por décadas em suas filmagens profissionais, seja registrando as terras potencialmente cultiváveis, no caso do primeiro, ou as populações indígenas, no caso do segundo, permaneceram prioritariamente vinculados à realização de imagens silenciosas, mesmo trabalhando em um período em que a captação e a sincronização sonora já eram tecnologias consolidadas. Apesar das contingências que cada um encarou em seus trabalhos, de natureza econômica, técnica ou logística, que por ventura podem ter delimitado suas opções de filmagens em lugares que exigissem mais agilidade no deslocamento e menos sobrecarga de equipamentos, é interessante refletir sobre o quanto da imagem silenciosa permaneceu como um elemento expressivo central na concepção desses cineastas. A opção por registros cinematográficos desacompanhados de som parece evocar a força de seus anos de formação como espectadores de cinema, quando a imagem em movimento silenciosa predominava nas telas, e que teria definido assim seus olhares e suas filmagens ao longo de suas carreiras.

Ainda na intenção de ampliar o alcance dos temas a serem contemplados pela investigação histórica sobre o cinema paranaense, o oitavo e último capítulo do livro traz uma estimulante análise sobre as possibilidades de se pesquisar sobre a presença e a participação das mulheres nas atividades cinematográficas realizadas no estado, especialmente nas primeiras décadas do século XX, em que a ausência de nomes femininos parece cristalizar como um fato real e definitivo a inexistência de

mulheres atuantes no cinema desse período. Analisando a noção de pioneirismo como tradicionalmente ligada a uma visão masculina da figura do pioneiro, como um desbravador de terras supostamente inabitadas e, por consequência, um iniciador de épocas e de tradições, o texto relativiza os usos tradicionais desse termo e questiona as razões de um possível apagamento que relegou à invisibilidade as mulheres que possivelmente tenham trabalhado na área cinematográfica nessa mesma época.

O esquecimento imposto ao cinema silencioso brasileiro, bem como à filmografia paranaense, pelo histórico de perdas de títulos do período, se combinaria, então, à invisibilidade tradicionalmente atribuída aos trabalhos e à atuação feminina em assuntos públicos, onde os grupos masculinos costumam predominar na manutenção de hierarquias de poder e de tomada de decisões. Pensando o cinema como uma atividade coletiva, que reunia em suas produções ao menos um pequeno grupo de pessoas dedicadas a tarefas diversas, é possível cogitar como algo altamente provável a presença de mulheres entre seus pares –e em diferentes ocupações.

Indagar-se sobre que tipos de trabalho elas poderiam ter realizado, em que nível suas decisões interferiam nos resultados das produções e por quais razões é tão difícil localizar mulheres em determinadas funções nas produções dos filmes realizados nos primeiros tempos são apontamentos sugeridos pelo texto para que pesquisadores comecem a remover da invisibilidade essas figuras femininas. Como exemplo concreto desses caminhos de investigação sugeridos, é destacado o nome de Karla Kozaková, irmã do cineasta Vladimir Kozak. Num breve perfil, o texto retira sua figura de uma mera posição familiar e doméstica e joga luz na participação que Kozaková teve na produção do irmão, quando o acompanhava nas expedições pelo interior do Brasil e colaborava nas filmagens. Localizar e analisar a presença das mulheres no cinema realizado no Paraná nas primeiras décadas do século XX é mais um dos desafios propostos pelos autores ao longo do livro, a fim de estimular um alcance mais amplo e diverso para as pesquisas históricas sobre o cinema paranaense.

Referências bibliográficas

- SCHVARZMAN, Sheila. “Escrever a história do cinema brasileiro no século XXI: desconstruir a história no singular e escrever a história no plural”, *RuMoRes - Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias* v.ol 11, n. 21, 2017, pp. 132-150. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/120276>> [Acesso: 25 de novembro de 2023].
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2008.
- RAMOS, Fernão Pessoa e Sheila Schvarzman (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*, vv. 1 e 2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

Fecha de recepción: 24 de noviembre de 2023

Fecha de aceptación: 13 de diciembre de 2023

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/009b94agy>

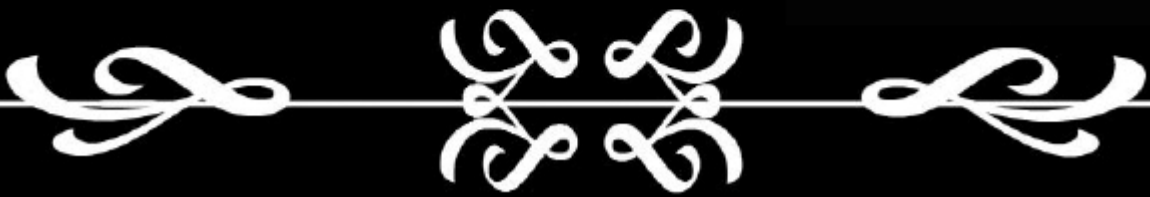
Para citar este artículo:

FELICE, Fabricio. Sobre Baggio, Eduardo Tulio e Cristiane Wosniak (orgs.). *Cineastas do Paraná. Primeiros tempos*. São Paulo: Editora Intermeios, 2021, 210 pp., ISBN 978-65-86255-59-1, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 346-351. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/468>> [Acceso dd.mm.aaaa]

* **Fabricio Felice** é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Em 2012, defendeu a dissertação “*A apoteose da imagem: cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club*”. Graduado em Comunicação Social com habilitação em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atuou profissionalmente no campo da preservação audiovisual entre 2002 e 2016. Trabalhou no Arquivo Nacional do Brasil, na Filmoteca Espanhola, na Cinemateca Brasileira e na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde coordenou o centro de documentação e pesquisa da instituição entre 2011 e 2015. Foi integrante do comitê executivo da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) no biênio 2013-2015. É membro do comitê de redação de *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. E-mail: fabriciofelice@gmail.com



DOCUMENTOS



Programa de mano de *Amalia* (Argentina, Enrique García Velloso, 1914)

Andrés Levinson*

El Museo del Cine de Buenos Aires conserva la mayor colección fílmica y de materiales relacionados al cine argentino de nuestro país. Más de sesenta mil latas de films en diversos formatos que incluyen largometrajes del período mudo hasta la actualidad, noticieros cinematográficos, cine publicitario, films amateurs, científicos y educativos, entre otros. A su vez atesora materiales en distintos formatos de video y digital, afiches, bocetos, fotografías, vestuario, escenografía, proyectores y cámaras que forman parte central de la historia del cine en Argentina.

Entre las colecciones del Museo figura la única copia existente en nitrato del largometraje argentino más antiguo que se conserva, *Amalia* junto al programa de mano original repartido al público el día del estreno.

Amalia es, a su vez, la primera novela argentina. Escrita en 1851 por José Marmol, desde el exilio político en Montevideo, apareció por entregas en el periódico *La semana* y fue un gran alegato en contra de Juan Manuel de Rosas, por entonces gobernador de Buenos Aires. En 1914 el dramaturgo Enrique García Velloso decide adaptar la obra y llevarla al cine. El film fue célebre por sus especiales características, ya que fue protagonizado por jóvenes de las familias más tradicionales de la ciudad y fue también el primero y, seguramente, el último estrenado en el Teatro Colón, el mayor teatro lírico del país. Los actores amateurs le dieron ciertos matices naturalistas a un film cuya puesta en escena en interiores es claramente teatral, mientras que resulta específicamente cinematográfica en cada uno de los exteriores filmados en las afueras de Buenos Aires.

Durante la realización García Velloso contó con la ayuda técnica del productor y empresario cinematográfico de origen austríaco Max Glücksmann, quien por

entonces inicia una expansión comercial sin precedentes que lo llevaría en pocos años a ser el mayor distribuidor y exhibidor de América Latina. Todo el proyecto fue financiado por la Sociedad del Divino Rostro, en un intento por recaudar fondos para sus actividades benéficas. Por este motivo, el film tuvo su estreno en el teatro más importante de la ciudad reservado habitualmente solo para la alta cultura, con entradas inusualmente caras y un público exclusivo entre los que se encontraba, entre otros, el presidente de la nación. El evento traduce así mismo el singular interés que en poco tiempo había despertado el cinematógrafo en Buenos Aires donde las primeras proyecciones se realizaron en 1896. En el transcurso de apenas veinte años se comienzan a producir films de largometraje y varias empresas de fotografía incorporan cámaras, proyectores y laboratorios de revelado. El experimento llevado adelante por estos jóvenes pertenecientes a la elite no indica, no obstante, la legitimación temprana del cine dentro del campo cultural ilustrado, se trata de un hecho singular y aislado que no volvería a ocurrir hasta bien entrado el siglo XX.

Apenas anterior al desarrollo de un lenguaje puramente cinematográfico, la película se ubica en ese umbral entre la puesta en escena heredada del teatro y las posibilidades que podía ofrecer el dispositivo del cine. En el film, esa potencia de lo que está próximo a desarrollarse parece acechar en algunas escenas exteriores casi imposibles de controlar para un director como García Velloso, un hombre de teatro que, es evidente, hasta entonces no se había interesado por las cualidades narrativas que podía tener el nuevo invento. Entre otras cosas, el film resulta fascinante exactamente por eso, por la ausencia casi absoluta de recursos formales que más adelante conoceríamos como propios del cine. Es, en ese sentido, el último de su especie porque ya al año siguiente David W. Griffith estrena *El nacimiento de una nación* (Estados Unidos, *The Birth of a Nation*, D. W. Griffith, 1915), donde enseña al mundo como narrar en el cine, mientras que en Argentina *Nobleza Gaucha*, de Ernesto Günche, Eduardo Martínez de la Pera y Humberto Cairo, del mismo año ya da muestras claras de las posibilidades de un lenguaje distinto al del teatro e incluso al de la fotografía fija.

El film es inclasificable, asimismo, porque el elenco es totalmente amateur y, si bien los actores se mueven frente a la cámara siguiendo con precisión las indicaciones de quien los dirige, se advierte también la instancia del rodaje mediante miradas al público, sonrisas cómplices y lo que parecen guiños internos.

Filmada totalmente en exteriores a plena luz del día, se nota fácilmente la construcción precaria de los espacios interiores, por momentos se puede ver el movimiento de parte del decorado a merced del viento. En cambio, se destaca el vestuario, sin dudas original de 1840, junto al mobiliario y demás objetos de la escenografía. La filmación aprovechando la luz solar es típica de un período donde no existían galerías con luz artificial ni estudios con elementos técnicos para facilitar el rodaje. En este aspecto el film es, también, uno de los últimos de su especie ya que justamente al año siguiente Glücksmann abre galerías de filmación de cierta sofisticación, a las que luego siguen otras empresas como la de Martínez de la Pera y Günche.

Como toda película realizada en nitrato resulta muy notable comprobar las increíbles propiedades del material filmico (Eastman Kodak en este caso), la asombrosa profundidad de campo en cada plano exterior donde todo, absolutamente todo, siempre está en foco sin ningún esfuerzo y la belleza de los entintados –tecnología del color muy usada en la época que resalta los momentos más dramáticos con tonos rojos, los interiores con amarillos que simulan la luz de las velas y los tonos verdes para algunos exteriores. La existencia de *Amalia*, con sus colores originales, aporta rica información acerca de los laboratorios fílmicos en Argentina durante la década del diez. Es evidente que la empresa de Max Glücksmann poseía la tecnología para el entintado utilizado en el film. El proceso consistía en la inmersión del film en una solución de tintura que coloreaba toda la gelatina por lo tanto el fotograma completo adquiere un color uniforme, siempre con fines expresivos y narrativos.

Las características de la película de nitrato explican a su vez que el film, luego de cien años, no solo exista, sino que resulte sorprendente la calidad y textura de la imagen tan distinta a la artificialidad sin fallas de la actual era digital.

Origen de la copia.

La copia sobre la que se realizó la preservación tiene una larga historia que involucra a algunas de las personas más trascendentes en la historia del coleccionismo y la conservación del cine en Argentina. Entre ellos se destaca Rolando Fustiñana, quien fundó en 1942 el Cine Club Gente de Cine y en 1949 la Cinemateca Argentina. Fue él, quien en los años sesenta, encontró en la Sociedad del Divino Rostro una copia en nitrato de *Amalia*, además de los programas de mano originales. De esa copia en 35mm virada a distintos colores se realizó en los años setenta, en el laboratorio de José Vigévano y Enrique Bouchard, una reducción a 16mm blanco y negro de la que se hicieron dos copias. En aquella época era práctica habitual la reducción de un film 35mm a 16mm sin tener en cuenta los colores originales ya que aún no se habían establecido normas y criterios demasiado claros acerca de las prácticas en torno a la preservación del material fílmico. Con el tiempo fueron apareciendo especialistas dedicados al tema que advirtieron acerca de la complejidad del problema. El Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos de 1978 fue particularmente revelador en este sentido y dio, en buena medida, impulso a toda una disciplina que desarrolló nuevas técnicas y nociones acerca del significado de la preservación y restauración. Anteriormente se hacían este tipo de reducciones frente a la preocupación que presentaba conservar el nitrato por sus propiedades inflamables. La solución era la reducción a *safety film* (película de seguridad) y en 16mm porque costaba exactamente la mitad y, además, servía para ser proyectada en la televisión. Luego de realizar estas copias en 16mm, el original de nitrato fue llevado al Museo del Cine de Buenos Aires, en algún momento de los años ochenta, por Jorge Miguel Couselo, el primer director de la institución.

Cuando nos propusimos realizar la preservación y proyección del film, encontramos que la copia en nitrato se hallaba incompleta. El paso del tiempo y las dificultades edilicias que sufrió el Museo del Cine durante muchos años llevaron al deterioro de casi el 30 % del film. Además de la pérdida de emulsión en varios sectores, el material se

encontraba notoriamente contraído. La decisión del Museo fue realizar un duplicado del negativo mediante la copia fotoquímica paso a paso y ventanilla húmeda de todo lo que pudiera ser rescatado de la copia en nitrato incluyendo todos los fotogramas del material original, aún cuando presentaban defectos o lesiones de degradación tanto del soporte como de la emulsión. El trabajo se realizó en el laboratorio Cinecolor de Argentina y se obtuvo un duplicado en negativo de polyester 1:1.33 blanco y negro, que contiene aproximadamente el 70% del film. Luego en el mismo laboratorio se escaneó el negativo polyester para obtener una copia digital full HD.

De las reducciones a 16mm mencionadas, el Museo posee una versión en dv-cam que se utilizó para completar las partes faltantes de la copia en nitrato. Todo el material fue sometido a una corrección de color de acuerdo a las muestras obtenidas del material original y se ajustó la velocidad de proyección.

No obstante, tanto a la copia 35 como a la versión en dv-cam le faltaba el título, por lo tanto se agregó una placa que se tomó del programa de mano, de este también se agregó una segunda placa con un texto explicativo junto a una fotografía para la escena posterior a la secuencia de títulos, también faltante en ambos materiales.

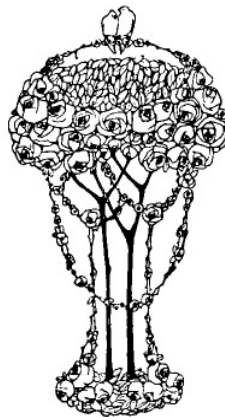
El programa de mano consta de cincuenta páginas, donde se presenta a cada uno de los personajes y a los actores que los interpretaron, y narra la historia completa, lo cual facilitaba al público el seguimiento del relato. Se trata de una edición lujosa, extensa, repleta de detalles y realizada especialmente para la ocasión del estreno. Este material rescatado por Fustiñana junto con la copia, fue conservado en excelentes condiciones por el equipo archivístico y museográfico del Museo del Cine y reeditado en 2015 en una versión que replica con exactitud las características originales.¹

¹ Por motivos de diseño se han omitido aquí las páginas en blanco incluidas en el programa por lo que, por momentos, la numeración de las páginas del programa no es continua. No obstante, el documento se encuentra completo.

AMALIA

“FILM” CINEMATOGRAFICO
INSPIRADO EN LA NOVELA
DE JOSÉ MÁRMOL, POR
ENRIQUE GARCÍA VELLOSO

LA ACCIÓN EN BUENOS AIRES ✦ AÑO 1840



COMPAÑÍA SUD-AMERICANA DE BILLETES DE BANCO
CALLE CHILE 263 • BUENOS AIRES



JOSÉ MÁRMOL

AUTOR DE LA NOVELA "AMALIA"



ENRIQUE GARCÍA VELLOSO

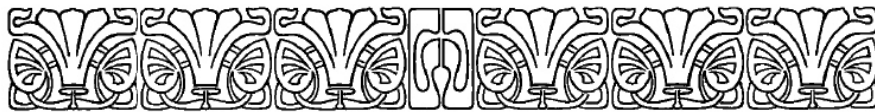
AUTOR DE LA REDUCCIÓN CINEMATográfica DE "AMALIA"



PERSONAJES

EDUARDO BELGRANO	SR. LUIS GARCÍA LAWSON
DANIEL BELLO	» JORGE QUINTANA
D. JUAN MANUEL DE ROSAS	DR. JOSÉ MIGUENS
DOCTOR ALCORTA	SR. CARLOS MORRA
CUITIÑO	» RODOLFO QUESADA PACHECO
PEDRO	DR. RICARDO ALDAO (HIJO)
FELIPE ARANA	SR. JOSÉ ESTRADA
MENDEVILLE	» ENRIQUE GARCÍA VELLOSO
D. CÁNDIDO RODRÍGUEZ	» DELFÍN HUERGO PAUNERO
MARIÑO	» JUAN CARLOS HUERGO
GENERAL MANSILLA	» ENRIQUE BUSTILLO
CORVALÁN	» CAMILO ALDAO
FERMÍN	» ENRIQUE SCHLIEPER (HIJO)
LYNCH	ING. HÉCTOR FERNÁNDEZ
MAISSON	» ALBERTO SANTAMARINA
OLIDEN	» EMILIO BRAVO FERNÁNDEZ
SR. BELLO	» CARLOS A. PENARD

SEÑORES: RAFAEL SÁNCHEZ ELÍA — JOSÉ MARÍA Y ALEJANDRO BUSTILLO — EDUARDO LEGARRETA — JUAN CULLEN — MARCOS RIGLOS — ADOLFO SALAS — ENRIQUE RICHARD LAVALLE — ERNESTO RODRÍGUEZ — SANTIAGO REY BASADRE — MANUEL GUERRICO — EDUARDO TORNQUIST — JOSÉ CALIXTO YÁÑEZ — ANGEL LEÓN GALLARDO — ARMANDO PEÑA — ALFREDO BENÍTEZ — ENRIQUE CIBILS — ENRIQUE Y JULIÁN GARCÍA LAWSON — JORGE BUNGE — GUILLERMO ZIMMERMANN.



AMALIA	SRTA. SUSANA LARRETA Y QUINTANA
FLORENCIA	» LUCÍA DE BRUYN
DOÑA MARÍA JOSEFA	» JOSEFINA ACOSTA
MANUELITA ROSAS	» RAQUEL ALDAO
LUISA	» MARÍA LUISA CONSTANZÓ
AGUSTINA R. DE MANSILLA	» M. CAROLINA HARILAOS
SRA. DE DUPASQUIER	» LOLA MARCÓ DEL PONT
PETRA	» FLORENCIA QUESADA
JESUSA	» M. DELFINA ASTENGO
ROSA	» DORA HUERGO
JOSEFA	» INÉS GONZÁLEZ GUERRICO
UNA PORDIOSERA	» ENRIQUETA SALAS

SRTAS. MARÍA AYERZA — MANUELA LLOVERAS — MARÍA TERESA BRAVO — TERESA GUERRICO — SUSANA ESTEVES — M. LUISA Y LAURA SALAS — SILIMA COBO — MARIANA VIVOT — MARÍA ELENA SAGUIER — M. LUISA LARRETA Y QUINTANA — CARMEN Y JOSEFINA ZUBERBUHLER — ANA MARÍA Y LOLA FLORES PIRÁN — JOSEFINA Y SILVIA LAGOS GARCÍA — DELIA GUERRICO — ARMINDA LURO ROCA — ALICIA RICHARD LAVALLE — CARMEN SAUZE — TITA YÁÑEZ — CLARA BECÚ — ELINA CRAMER — ELISA LUQUE BUSTILLO.



LA DICTADURA DE DON JUAN MANUEL DE ROSAS OBLIGÓ A UNA PLÉYADE DE ARGENTINOS A EMIGRAR DEL SUELO NATIVO A CHILE, AL PERÚ, A BOLIVIA Y PRINCIPALMENTE A MONTEVIDEO, QUE EN CIERTO MOMENTO BRINDÓ REFUGIO, NO TAN SÓLO A POLÍTICOS Y SOLDADOS, SINO TAMBIÉN A LOS HOMBRES DE PENSAMIENTO QUE CON SUS GACETAS, SUS VERSOS Y SUS LIBROS TRATARON DE LEVANTAR DE SU MARASMO A LA OTRORA ATENAS DEL PLATA, CONDENADA A VIVIR DURANTE LARGOS AÑOS BAJO EL TERROR.

✦ MITRE, SARMIENTO, LÓPEZ, GUTIÉRREZ, ECHEVERRÍA, LOS VARELA, RIVERA INDARTE, CANÉ, MÁRMOL Y TANTOS OTROS NOS HAN LEGADO PÁGINAS EXTRAORDINARIAS QUE REFLEJAN INMORTALMENTE AQUEL LÚGUBRE PASADO. ALGUNOS

DE ELLOS NO ALCANZARON LA DICHA DE VER A LA PATRIA LIBRE. OTROS, COMO SARMIENTO Y MITRE, VIVIERON PARA GLORIA DE LAS INSTITUCIONES Y DEL PENSAMIENTO ARGENTINOS HASTA COMPLETAR LA VISIÓN MAGNÍFICA DE LOS PRÓCERES DE 1810.

✎ ENTRE LOS INGENIOS DE ESA ÉPOCA SURGE CON CARACTERES SINGULARÍSIMOS EL AUTOR DE “AMALIA”.

✎ JOSÉ MÁRMOL, POETA EN PROSA Y EN VERSO, TUVO LA OBSESIÓN DEL TIRANO; SOÑÓ CON REDIMIR Y REIVINDICAR LAS GLORIAS DE LA PATRIA; ACALORÓ LA OPINIÓN; HIRIÓ RUDAMENTE LA DORMIDA FIBRA DEL PATRIOTISMO PORTEÑO; SACUDIÓ EL ESCÉPTICO DESALIENTO QUE ENERVABA AL PUEBLO DE MAYO; ARRANCÓ A LA LIRA CANTOS DE VICTORIA Y DE ESPERANZA, Y TUVO ADEMÁS LA SUERTE DE INFUNDIR VIRILMENTE ENTUSIASMOS EN LOS INSTANTES EN QUE LA NACIONALIDAD INICIABA OTRA ÉPOCA DE RECONSTRUCCIÓN Y DE COMBATE.

✎ ASÍ COMO ECHEVERRÍA SE INSPIRÓ EN EL ROMANTICISMO FRANCÉS, MÁRMOL ES UN DERIVATIVO DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL, A LA MANERA DE ZORRILLA Y DE ESPRONCEDA.

✎ NACIÓ EL AUTOR DE “AMALIA” EN BUENOS AIRES, EL 2 DE DICIEMBRE DE 1812.

✎ A LOS VEINTE AÑOS, CUANDO REALIZABA SUS ESTUDIOS DE DERECHO, FUÉ ASALTADO AL SALIR DEL AULA POR LOS AGENTES DEL DICTADOR FRENTE A LAS OFICINAS DEL CORREO, Y LLEVADO PRESO. DURANTE SU PERMANENCIA EN LA CÁRCEL ESCRIBIÓ EN LA PARED DE SU CALABOZO UNAS ESTROFAS QUE SABEN DE MEMORIA CASI TODOS LOS ARGENTINOS.

✎ EN 1840 HUYE A MONTEVIDEO, DONDE PASA SINSABORES ANGUSTIOSOS DEBIDO A SU POBREZA. ERA TAN AFLIGENTE SU SITUACIÓN ECONÓMICA, QUE CASI NO PUEDE ASISTIR AL CERTAMEN DE MAYO DE 1841 EN QUE HABÍA OBTENIDO UN PREMIO. CARECÍA HASTA DE ROPA. LOS COMPAÑEROS DE LA EMIGRACIÓN LE REUNIERON SEIS ONZAS DE ORO PARA QUE SE COMPRASE UN FRAC Y PUDIERA ASISTIR A LA FIESTA Y RECOGER EN PERSONA SU GAJO DE LAUREL.

✎ DESDE AQUELLA NOCHE FAMOSA, TAN BELLAMENTE COMENTADA POR ECHEVERRÍA Y FLORENCIO VARELA, MÁRMOL COMENZÓ A ESCRIBIR CON UNA FECUNDIDAD EXTRAORDINARIA. BYRON Y ZORRILLA SON SUS INSPIRADORES PREDILECTOS; Y SI EN “EL PEREGRINO” SURGE A CADA INSTANTE UN REMEDO DE “CHILDE HAROLD”, EN EL CANTO DE LOS “TRÓPICOS” PARECE TRABAJAR SOBRE EL CANEVÁS DE LAS “NUBES” DEL POETA LEGENDARIO DE “MARGARITA LA TORNERA”.

✠ “EL PEREGRINO” LO ESCRIBIÓ EN EL DESGRACIADO VIAJE QUE HIZO DESDE RÍO DE JANEIRO A CHILE A BORDO DE LA “RUMANIA”, QUE NO LOGRÓ DOBLAR EL CABO Y SE VIÓ PRECISADA A VOLVER A MONTEVIDEO, SITIADA A LA SAZÓN POR ORIBE.

✠ EN LAS COLUMNAS DE “EL CORREO DEL PLATA” FLORENCIO VARELA SALUDA EL REGRESO DE ESTE POETA Y LE CONSAGRA UN CÁLIDO ELOGIO POR LOS CANTOS DE “EL PEREGRINO”. EL GENERAL PACHECO Y OBES LE HACE SU SECRETARIO PARTICULAR. ENTONCES COMIENZA A ESCRIBIR LA “AMALIA”, NO LOGRANDO CONCLUIR-LA HASTA DESPUÉS DE CASEROS.

✠ A SU VUELTA A LA PATRIA EL GOBIERNO LE NOMBRA ENCARGADO DE NEGOCIOS EN CHILE Y BOLIVIA. MÁS TARDE SUS CONCIUDADANOS LE VOTAN PARA SENADOR PRIMERAMENTE, Y PARA CONVENCIONAL EN SEGUIDA. COMO TAL ASISTE A LOS DEBATES DE LA REFORMA DE LA CONSTITUCIÓN. DENUNCIADO EL PACTO DE NOVIEMBRE POR LAS AUTORIDADES DE BUENOS AIRES, Y ROTAS LAS RELACIONES CON EL GOBIERNO DEL PARANÁ, MÁRMOL SE EMBARCA EL 16 DE JULIO DE 1861, CON CARÁCTER DE MINISTRO CONFIDENCIAL ANTE LA CORTE BRASILEÑA. DONDE HABÍA DE EXPLORAR LAS OPINIONES DE SU GABINETE PARA EL CASO EVENTUAL DE QUE LA PROVINCIA

LLEVASE ADELANTE SU PROPÓSITO DE DECLARARSE ESTADO INDEPENDIENTE. LA VICTORIA DE PAVÓN HIZO INÚTILES LOS TRABAJOS DEL DIPLOMÁTICO PORTEÑO, Y REGRESÓ AL RÍO DE LA PLATA.

✎ POCO DESPUÉS LE NOMBRABAN DIRECTOR DE LA BIBLIOTECA, CARGO QUE DESEMPEÑÓ HASTA EL DÍA DE SU MUERTE, OCURRIDA EL 12 DE AGOSTO DE 1871. EN LOS ÚLTIMOS TIEMPOS DE SU AZAROSA VIDA PERDIÓ LA VISTA.

✎ LA MAYORÍA DE LOS TRABAJOS EN PROSA DE ESTE ESCRITOR SE HALLAN DISEMINADOS EN LAS COLECCIONES DE “EL ESTANDARTE”, “EL CONSERVADOR”, “LA SEMANA”, “EL PARANÁ” y “EL URUGUAY”, PERIÓDICOS TODOS ELLOS DE ACTUALIDAD Y QUE FUERON DESAPARECIENDO A MEDIDA QUE LOS GOBIERNOS NO NECESITABAN DE SUS SERVICIOS. LAS POESÍAS DE MÁRMOL SE HAN COLECCIONADO VARIAS VECES EN BUENOS AIRES Y EN EL EXTRANJERO. “ARMONÍAS” Y SUS DRAMAS “EL POETA” Y “EL CRUZADO” LLEGARON A ALCANZAR MUCHA NOTORIEDAD EN LA ÉPOCA EN QUE APARECIERON EN VOLUMEN. EL MISMO AUTOR EXPLICA EL CONCEPTO DE SUS OBRAS CUANDO DICE QUE DOS GENERACIONES HAN SURCADO EL MAR DE LA REVOLUCIÓN ARGENTINA: LA DE LA INDEPENDENCIA Y LA DE LA LIBERTAD. ENÉRGICA, ESPLÉNDIDA, ORGULLOSA, COMO LOS TRIUNFOS MILITARES, COMO LAS GLORIAS PATRIAS QUE

CANTABA, LA MUSA DE LA INDEPENDENCIA ES LA HISTORIA RIMADA DE SU TIEMPO. TRISTE, PENSADORA, MELANCÓLICA COMO LA SUERTE DE LA PATRIA AL SON DE CUYAS CADENAS SE INSPIRABA, LA MUSA DE LA LIBERTAD, PROSCRIPTA Y DESGRACIADA COMO ELLA, HA PUESTO TAMBIÉN SOBRE LAS SIENES DE LA REPÚBLICA LA CORONA DE SU ÉPOCA SALPICADA DE LÁGRIMAS.

✎ PERO EL LIBRO QUE ACUERDA A MÁRMOL UNA FAMA IMPERECEDERA ES LA “AMALIA”, UNA DE LAS POQUÍSIMAS NOVELAS AMERICANAS QUE HAN TRANSPUESTO LAS FRONTERAS Y HAN MERECIDO LOS HONORES DE LA TRADUCCIÓN AL FRANCÉS Y AL ALEMÁN.

✎ POR SU ACCIÓN LLENA DE INCIDENTES, ALTAMENTE DRAMÁTICOS Y BIEN COMBINADOS, “AMALIA” RESULTA UN LIBRO AMENÍSIMO. QUIZÁ SU PROSA SE RESIENTA DE ALGUNOS DEFECTOS; QUIZÁ TAMBIÉN ALGUNOS DE LOS CARACTERES FALSEAN SU PSICOLOGÍA UN TANTO PUERIL A VECES; PERO ES INNEGABLE QUE QUIEN COMIENZA SU LECTURA DIFÍCILMENTE LA ABANDONA. SUCEDE CON LA “AMALIA” LO MISMO QUE CON LOS LIBROS DEL VIEJO DUMAS, QUE A PESAR DE LAS TRANSFORMACIONES QUE HA SUFRIDO EL ARTE DE HACER NOVELAS, MANTIENEN Y MANTENDRÁN SUS PRESTIGIOS EDITORIALES POR MUCHO TIEMPO.

✎ TODOS LOS CAPÍTULOS ANECDÓTICOS DE LA EPOCA DE ROSAS, QUE LLENAN LA OBRA, CONSTITUYEN UNA PRECIOSA DOCUMENTACIÓN DE AQUELLOS LÚGUBRES DÍAS. EL NOVELISTA POCO O NADA TUVO QUE INVENTAR; TODA LA TRAGEDIA SHAKESPEARIANA, LLEVADA A CABO POR UNITARIOS Y FEDERALES, SURGE TINTA EN SANGRE EN LOS EPISODIOS DE “AMALIA”. Y A NO TRATARSE DE TIEMPOS TAN CERCANOS Y TAN PROLIJAMENTE DOCUMENTADOS, PARECERÍA ESTE LIBRO “LA EXPRESIÓN DE UNA IMAGINACIÓN EXTRAVIADA Y DELIRANTE, POR EL TERROR DE LA PERSECUCIÓN Y DEL MARTIRIO”, COMO OBSERVA UNO DE SUS CRÍTICOS.

✎ SÍNTESIS DE ESA OBRA Y RECONSTRUCCIÓN MINUCIOSA Y VIVIENTE DE LA SOCIEDAD PORTEÑA DE MEDIADOS DEL SIGLO XIX SON LOS CUADROS DRAMÁTICOS QUE EL “FILM” CINEMATOGRAFICO HA REPRODUCIDO. SE ENTREMEZCLAN A LA LUCHA POLÍTICA EXTERIORIZADA A GRANDES RASGOS, LA EVOCACIÓN CONTURBADORA DE LOS AMORES ROMÁNTICOS DE LOS PROTAGONISTAS Y EL COLOR DE LA ÉPOCA EN EL CONTINENTE Y EN EL CONTENIDO DE LA ACCIÓN.

✎ SE HA PRESTADO ESPECIAL INTERÉS AL EPISODIO DRAMÁTICO O TRÁGICO, VALE DECIR, A LO QUE ES ACCIÓN DESDE EL PUNTO DE VISTA TEATRAL. EL AMBIENTE SURGIRÁ DE LOS SITIOS

DONDE EL DRAMA SE DESARROLLA Y DE LA INDUMENTARIA DE LOS PERSONAJES.

✂ COMIENZAN LOS EPISODIOS DE “AMALIA” EN LA FORMA SIGUIENTE :

✂ EDUARDO BELGRANO, RIGLOS, OLIDEN, LYNCH, Y MAISSON, GUIADOS POR EL PAISANO MERLO, VAN A DIRIGIRSE A LA BALLENERA QUE LES AGUARDA EN EL BAJO DE LA RESIDENCIA PARA CONDUCIRLES A MONTEVIDEO, DESDE DONDE PARTIRÁN PARA UNIRSE AL EJÉRCITO LIBERTADOR DE LAVALLE.

✂ ESTAMOS EN EL TERRIBLE MES DE MAYO DE 1840. SON LAS 10.30 DE LA NOCHE. EL GRUPO CITADO APARECE EN EL PATIO PINTORESCO DE UN CASÓN COLONIAL DEL VIEJO BUENOS AIRES. FURTIVAMENTE LLEGAN A LA VERJA. EL PAISANO MERLO HACE DE VIGÍA. DANIEL BELLO SE HA DESPEDIDO DE TODOS ELLOS A QUIENES NO PUEDE ACOMPAÑAR EN LA PATRIADA. DENOTA EL GESTO DE LOS CONJURADOS, JUNTAMENTE CON EL DENUEDO, LA EMOCIÓN DE SER DESCUBIERTOS.

✂ DANIEL, QUE HA TENIDO UNA LÚGUBRE ADIVINACIÓN, RESUELVE SEGUIRLES A CIERTA DISTANCIA. AVANZAN LOS JÓVENES UNITARIOS POR LA CALLE BALCARCE HASTA ENFILAR LA DE BELGRANO, RUMBO AL RÍO. EN EL TALANTE CON QUE DICEN ADIÓS A BUENOS AIRES AFIRMAN LA IRA

ANGUSTIOSA DE LA EXPATRIACIÓN OBLIGATORIA. ES QUIZÁ LA ÚLTIMA NOCHE QUE PISARÁN EL SUELO NATIVO. ANSIOSAMENTE, REFUGIÁNDOSE EN LA SOMBRA, LLEGAN HASTA LA BARRANCA.

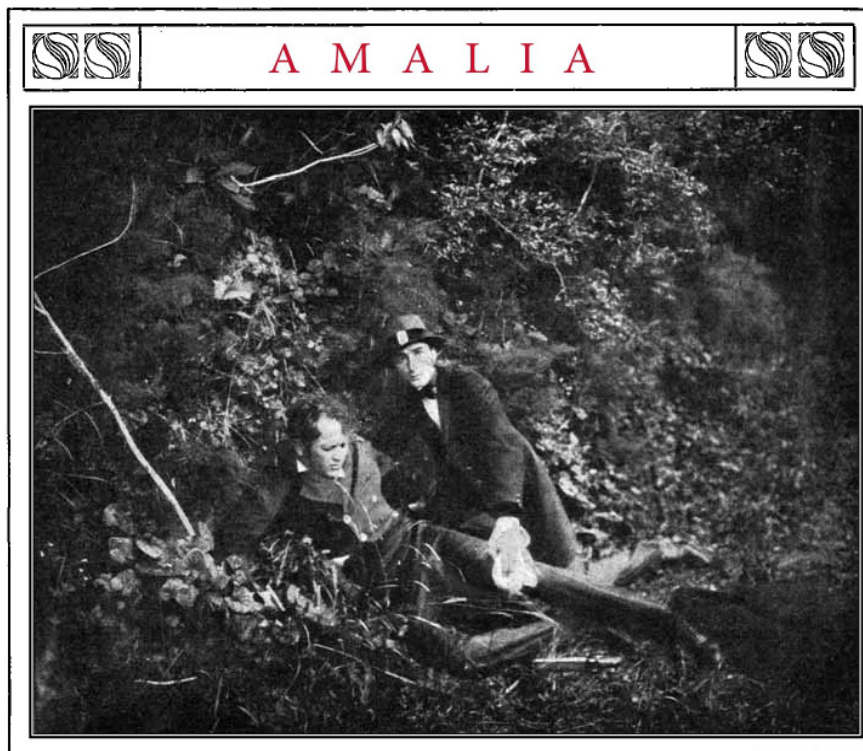
✠ MERLO LES SEÑALA LA COSTA DONDE SE BALANCEA LA BALLENERA EN QUE HAN DE FUGARSE. LYNCH, QUE HABÍA GUERREADO CON LOS SOLDADOS DE SAN MARTÍN Y DE GÜEMES, SE PONE AL FRENTE DE LOS PRÓFUGOS, QUE BAJO LA LUZ DE LAS ESTRELLAS JURAN NO VOLVER A LA PATRIA HASTA DERROCAR AL TIRANO. DE PRONTO DIVISAN BULTOS EXTRAÑOS EN LAS ESTRIBACIONES DE LA BARRANCA Y UN ¡QUIÉN VIVE! DETONANTE, ASTILLA EL AIRE. TODOS SE SOBRECOPEN Y ECHAN MANO A SUS ARMAS, EN EL MISMO INSTANTE EN QUE SE PRECIPITA SOBRE ELLOS COMO UN TORRENTE LA HORDA MAZORQUERA. LYNCH ES EL PRIMERO EN HACER FUEGO, PERO RUEDA BAJO EL ÍMPETU DE UN MAZORQUERO; MAISSON Y OLIDEN, CAEN TAMBIÉN POR TIERRA. RIGLOS DESNUDA SU PUÑAL, PERO DESPUÉS DE RÁPIDA PELEA SE DÉSPLOMA HERIDO DE MUERTE.

✠ A POCOS PASOS EDUARDO BELGRANO SIGUE BATIÉNDOSE FERROZMENTE CON CUATRO DE LOS ASESINOS. VA POCO A POCO ALEJÁNDOSE DEL SITIO DE LA TRAGEDIA, PELEANDO SIEMPRE CON SU BRAZO, QUE EMPUÑA DIESTRAMENTE UNA ESPADA. LOS ASESINOS SE CIEGAN, SE ENCARNIZAN;

NO PUEDEN COMPRENDER QUE UN HOMBRE LES RESISTA TANTO; Y EN SU VÉRTIGO DE SANGRE Y DE FUROR NO PERCIBEN QUE SE HALLAN YA A DOS-CIENTOS PASOS DE SUS COMPAÑEROS. EDUARDO, EXTENUADO, AUN TIENE FUERZAS PARA GRITAR: “¡BÁRBAROS! NO CONSEGUIRÉIS LLEVARLE MI CABEZA A VUESTRO AMO, SIN HABER ANTES HECHO PEDAZOS MI CUERPO!” PARECE COBRAR NUEVAS FUERZAS, PERO SUS ANSIAS FLAQUEAN, CAE... ESTÁ ACRIBILLADO DE HERIDAS. UNO DE LOS ASESINOS SE ACERCA A LOS PIES Y LE DESCARGA UN FERROZ SABLAZO EN EL MUSLO; OTRO LO TOMA DE LOS CABELLOS, DA CON SU CABEZA EN TIERRA, E HINCA SOBRE SU PECHO UNA RODILLA.

✂ “¡YA ESTÁS, YA ESTÁS, UNITARIO, AGARRADO!”





"DANIEL SALVA A EDUARDO Y LE CONDUCE A UNA ZANJA DONDE LE RESTAÑA LAS HERIDAS."



V A A DEGOLLARLE, MAS EN ESE PRECISO INSTANTE APARECE DANIEL, QUIEN SALVA DE MUERTE SEGURA A SU AMIGO, ULTIMANDO AL ASESINO. COGE ENTONCES A EDUARDO POR LA CINTURA Y LE ARRASTRA FUERA DE LA ZONA DE PELIGRO. EDUARDO, VUELTO EN SÍ, DESANGRADO, AGÓNICO CASI, RECONOCE A DANIEL. DESPUÉS DE CRUELES FATIGAS, SE ESCONDEN EN LO HONDO DE UN ZANJÓN DE LA BARRANCA. ALLÍ LE REvisa LAS HERIDAS; LE VENDA

23

EL MUSLO CON SU PAÑUELO Y LE RESTAÑA LA SANGRE DEL PECHO CON EL CORBATÍN. EDUARDO VA A DAR EXPANSIÓN A SU DOLOR ESPANTOSO, CUANDO SIENTEN PASOS DE CABALLOS QUE CHAPALEAN EN EL FANGO DEL BARRANCO.

✂ SON LOS ASESINOS QUE RECIBEN LAS ÚLTIMAS INSTRUCCIONES DE SU JEFE. TODOS ELLOS SE DESPIDEN, DESPUÉS DE REPARTIRSE EL DINERO Y LAS ALHAJAS QUE HAN ROBADO A SUS VÍCTIMAS. UNO DE LOS REZAGADOS, QUE SE QUEDA EXAMINANDO CON IMBÉCIL ALEGRÍA UN RELOJ MAGNÍFICO, ES DIVISADO POR DANIEL. ESTE SE ARRASTRA CAUTELOSO Y EN UN RÁPIDO MOVIMIENTO LE DESMAYA DE UN GOLPE EN LA CABEZA Y SE APODERA LUEGO DE SU CABALLO.

✂ —“YA ESTAMOS SALVADOS”, LE DICE A EDUARDO. “¡ANIMO! DENTRO DE BREVES INSTANTES LLEGAREMOS A LA QUINTA DE MI PRIMA AMALIA, EN LA CALLE LARGA DE BARRACAS, DONDE ENCONTRAREMOS REFUGIO SEGURO.”

✂ LA PELÍCULA REPRODUCE LA ODISEA DE ESTE VIAJE A TRAVÉS DE LA COSTA PANTANOSA. EL HERIDO Y SU SALVADOR APARECEN ENTRE LOS JUNCALES PARA HUNDIRSE EN EL REVUELTO MAREMÁGNUM DE LAS TIPAS; REAPARECEN EN PRIMER TÉRMINO HASTA QUE SE PIERDEN EN LA LEJANÍA DEL CAMINO CIRCUNDADO DE QUINTAS.

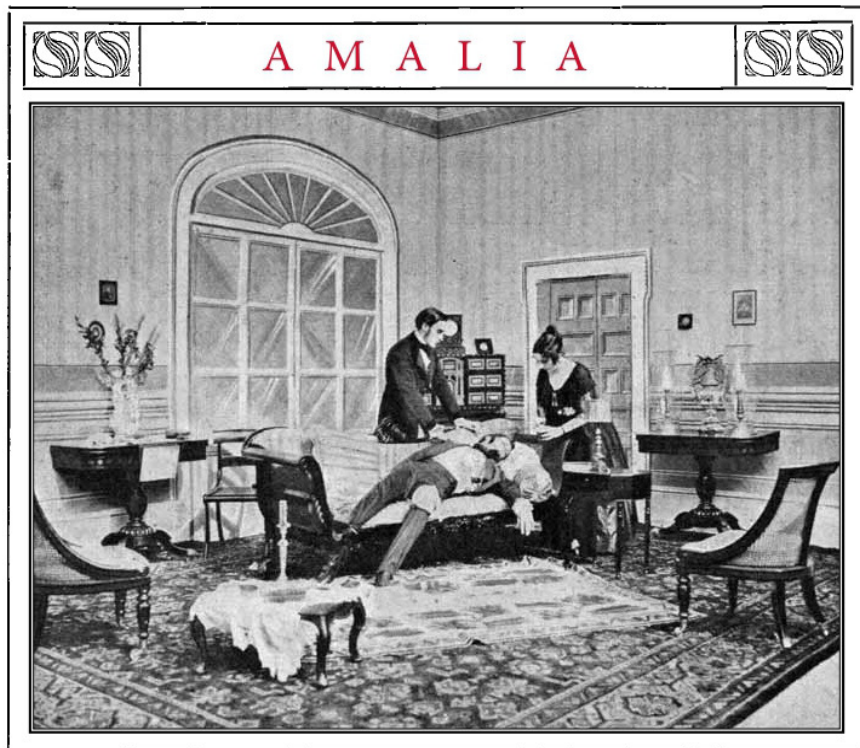
✎ DE PRONTO EXCLAMA DANIEL: “¡POR FIN LLEGAMOS AL ANSIADO REFUGIO!” ES LA QUINTA DE AMALIA QUE SURGE EN LA SOLEDAD RODEADA DE SAUCES.

✎ DANIEL DESCIEDE AL HERIDO; SALTA LUEGO LA VERJA Y EN UNA DE LAS VENTANAS DE LA CASA LLAMA VIOLENTAMENTE.

✎ AMALIA, QUE ESTÁ LEYENDO, PREGUNTA QUIÉN ES Y AL OIR LA VOZ DE SU PRIMO ABRE. DANIEL LE REFIERE RÁPIDAMENTE LA TRAGEDIA DEL BAJO Y LE SUPLICA QUE REFUGIE A EDUARDO QUE SE HALLA HERIDO.

✎ EN SEGUIDA PIDE A AMALIA QUE DESPIERTE A SU VIEJO CRIADO PEDRO PARA QUE VAYA A CABALLO EN BUSCA DEL DOCTOR ALCORTA.





—“¡PRONTO, PLUMA
Y PAPEL PARA ESCRIBIRLE AL DOCTOR
ALCORTA!”



CUANDO EL HERIDO ESTÁ INSTALADO EN UNA DE LAS HABITACIONES OCULTAS DE LA QUINTA LLEGA EL SABIO MÉDICO. HECHA LA PRIMERA CURA, EL DR. ALCORTA ASEGURA QUE LAS HERIDAS NO SON MORTALES.

✦ DANIEL, QUE NECESITA SABER PARA ORIENTARSE CÓMO COMENTAN EN LA CASA DE ROSAS LA TRAGEDIA DEL BAJO, ESCRIBE UNA CARTA A SU NOVIA FLORENCIA DUPASQUIER, A FIN DE QUE CON CUALQUIER PRETEXTO VISITE A DOÑA MARÍA JOSEFA EZCURRA.

27



—“VIVO O MUERTO
TIENE VD. QUE TRAER
AL UNITARIO QUE SE
LE ESCAPÓ!”



MIENTRAS SUCEDÍAN EN LA QUINTA DE AMALIA LOS EPISODIOS RELATADOS, CUITIÑO VISITABA A ROSAS PARA INFORMARLE DEL ÉXITO DE LA JORNADA, DEBIDO PRINCIPALMENTE A LA TRAICIÓN DEL PAISANO MERLO, QUE LE PUSO SOBRE AVISO.

✦ CUITIÑO PENETRA EN EL COMEDOR DE ROSAS, Y, EN PRESENCIA DE MANUELITA, NO ESCATIMA DETALLE DE HORROR PARA EXALTAR LOS MÉRITOS DE SU GENTE. ROSAS SE INDIGNA AL SABER

QUE UNO DE LOS CONJURADOS PUDO HUIR EN MEDIO DE LA REFRIEGA, Y ORDENA QUE VIVO O MUERTO SE LO TRAIGAN A SU PRESENCIA. CUITIÑO JURA CUMPLIR EL MANDATO DE SU AMO, Y SALE DE LA ESTANCIA, DEJANDO SUMIDA EN EL MÁS PROFUNDO HORROR A LA HIJA DEL TIRANO, QUE HA ASISTIDO AL RELATO SIN PODER OCULTAR SU ANGUSTIA Y SU DESPRECIO POR LOS HOMBRES QUE RODEAN A SU PADRE.

✂ LA MAÑANA MISMA EN QUE FLORENCIA RECIBIÓ LA CARTA DE SU NOVIO DANIEL, FUÉ A VISITAR A DOÑA MARÍA JOSEFA, VALIÉNDOSE DEL PRETEXTO DE HACERLE ENTREGA DE UN DINERO PARA EL HOSPITAL DE MUJERES.

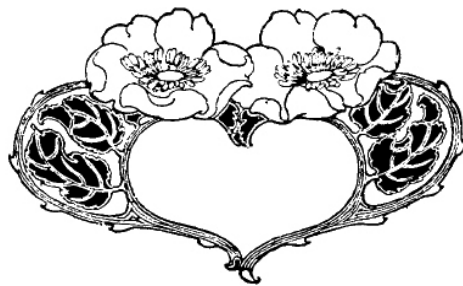
✂ DESPUÉS QUE FLORENCIA DESCUBRE HÁBILMENTE TODO CUANTO LA CUÑADA DEL RESTAURADOR SABE A PROPÓSITO DE LA TRAGEDIA DEL BAJO, ES TRAIIDORAMENTE HERIDA EN SU CO-RAZÓN POR LAS INTRIGAS DE MARÍA JOSEFA, QUE LE ASEGURA LAS ASIDUAS VISITAS DE DANIEL A LA CASA DE UNA JOVEN VIUDA, EN BARRACAS.

✂ FLORENCIA RETORNA A SU CASA CONVENCIDA DE LA INFIDELIDAD DE SU NOVIO.

✂ LOS CELOS DE FLORENCIA SE DISIPAN PRONTAMENTE ASÍ QUE DANIEL EXPLICA A SU NOVIA EL OBJETO DE LAS REITERADAS VISITAS A LA QUINTA DE AMALIA.

30

✠ LA BUSCA ANSIOSA DEL UNITARIO QUE SE SALVÓ, PONE EN ACTIVIDAD A TODOS LOS AGENTES DEL GOBIERNO. PERO QUIEN DESPLIEGA MAYOR DILIGENCIA ES DOÑA MARÍA JOSEFA, SECUNDADA POR MARIÑO, EL CÉLEBRE DIRECTOR DE LA “GAZETA”.





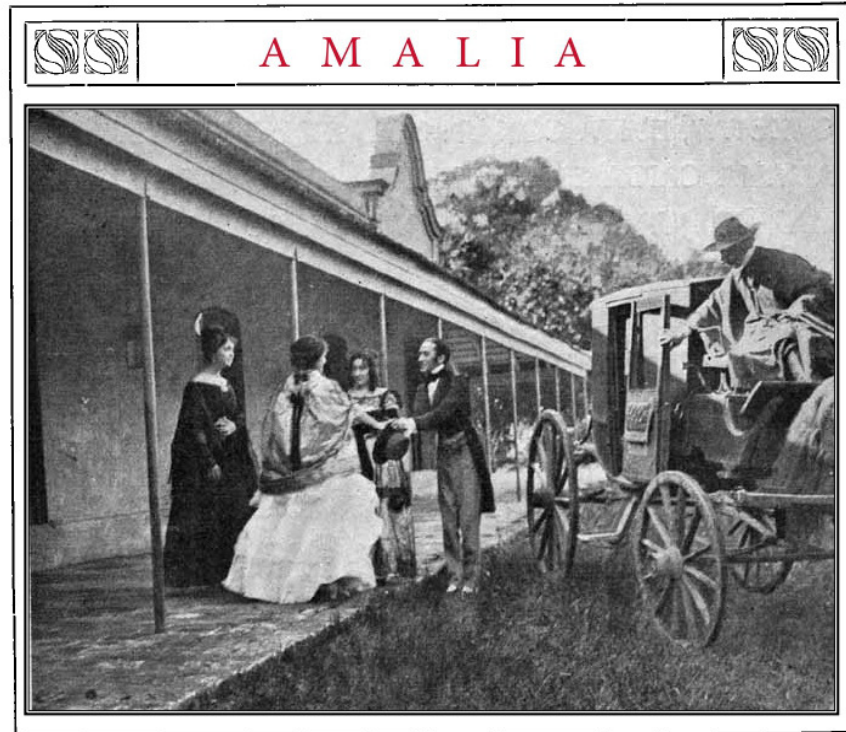
“AMALIA CONTEM-
PLA A EDUARDO QUE
SE ACERCA LLENO DE
EMOCIÓN CON UN RA-
MO DE ROSAS...”



DANIEL BELLO PONE EN CONTRA DE ELLOS Y EN FAVOR DE SU COMPAÑERO PERSEGUIDO, TODA SU INTELIGENCIA Y DENUEDO. NO AHORRARÁ SACRIFICIO PARA SALVARLE. EL DRAMA, QUEDARÍA REDUCIDO A LOS EPISODIOS INTERESANTÍSIMOS DE LA CONSTANTE Y AZAROSA ANSIEDAD DE LOS PERSEGUIDOS Y PERSEGUIDORES, SI NO SURGIERA DE PRONTO EL TRÁGICO IDILIO DE AMALIA Y EDUARDO, QUE INFLAMA DE ROMANTICISMO INMORTAL A LA OBRA DE MÁRMOL.

✎ PARA DESPISTAR A LOS AGENTES DE MARÍA JOSEFA, ACONSEJA DANIEL QUE AMALIA SALGA DE LA RECLUSIÓN VOLUNTARIA QUE SE HA IMPUESTO E INDICA LA CONVENIENCIA DE QUE ASISTA AL BAILE OFICIAL QUE EN CELEBRACIÓN DEL 25 DE MAYO SE REALIZARÁ EN EL PALACIO DE SOBREMONTÉ.





"DANIEL BELLO DES-
PIDE A SU NOVIA
FLORENCIA DE VUEL-
TA DEL BAILE EN EL
PALACIO SOBRE-
MONTE".



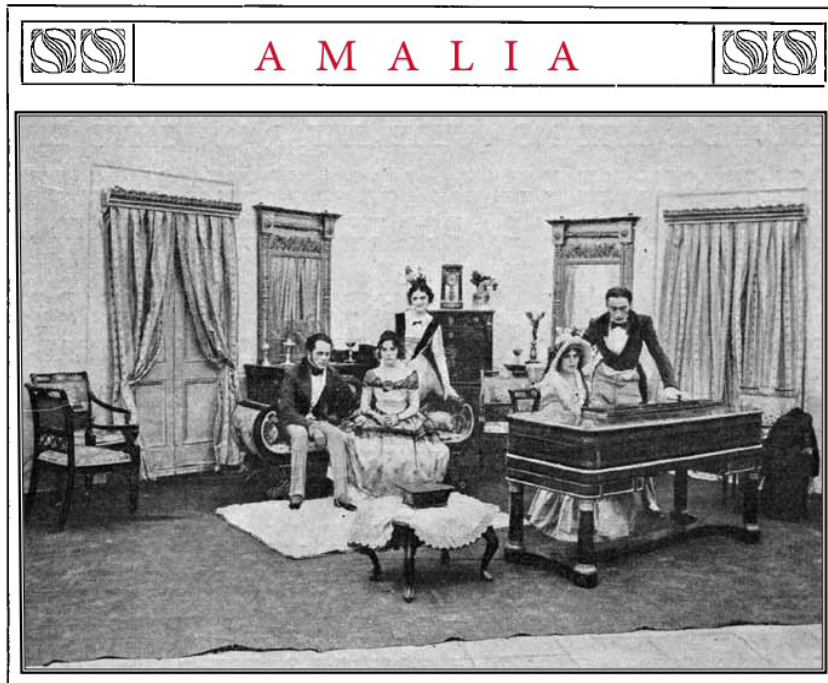
A PRESENCIA DE LA JOVEN VIUDA EN LA FIESTA, ACOMPAÑADA DE LA SEÑORA DUPASQUIER, SU HIJA FLORENCIA Y DANIEL, PROVOCA UN VERDADERO ENTUSIASMO EN LAS FILAS FEDERALES. DOÑA AGUSTINA ROSAS DE MANSILLA, LA MUJER MÁS HERMOSA DE SU TIEMPO SEGÚN LA TRADICIÓN MUNDANA DE LOS ARISTOCRÁTICOS SALONES PORTEÑOS, PIDE A DANIEL QUE SE LA PRESENTE. EN TALES CIRCUNSTANCIAS, MARÍA JOSEFA ORDENA A MARIÑO QUE

35

SAQUE A BAILAR A LA DEIDAD TUCUMANA; PERO DANIEL, QUE NO PIERDE DE VISTA LAS ACTITUDES POLICIACAS DE CUITIÑO Y DEL DIRECTOR DE “LA GAZETA”, EVITA CON UN GOLPE DE DESTREZA QUE AMALIA CAIGA EN LAS REDES QUE SE LE TIENDEN. MARIÑO JURA ENTONCES VENGARSE DE TAL DESPRECIO Y ANTES DE QUE EL BAILE CONCLUYA SE ESCONDE EN LA BARRANCA DE BROWN, CON UNA PARTIDA DE MAZORQUEROS A LA ESPERA DE LA CARROZA DE AMALIA, QUE INEVITABLEMENTE TIENE QUE PASAR POR ALLÍ PARA DIRIGIRSE POR LA CALLE LARGA A BARRACAS. SU PLAN FRACASA DE NUEVO, PUES AMALIA VA ACOMPAÑADA DE DANIEL Y DE EDUARDO.

✠ AL DÍA SIGUIENTE DEL BAILE, DANIEL ANUNCIA A SU PRIMA QUE LA TEMIBLE MARÍA JOSEFA HA DEMOSTRADO VIVOS DESEOS DE CONOCERLA. LA PRESENCIA DE EDUARDO EN LA QUINTA SERÁ DELATORA DE TODO CUANTO QUIEREN OCULTAR, SI NO PONEN FRENTE A LA ARTERÍA DE MARÍA JOSEFA UN INTELIGENTE DISIMULO.





AMALIA AGUARDA
ANSIOSA LA VISITA DE
MARÍA JOSEFA.



LA CUÑADA DEL RESTAURADOR LLEGA A LA QUINTA DE AMALIA EN MOMENTOS EN QUE SE HALLAN DE TERTULIA LA SEÑORA DE DUPASQUIER, SU HIJA, DANIEL Y EDUARDO, ESTE ÚLTIMO YA CASI RESTABLECIDO.

✦ MARÍA JOSEFA, SABEDORA DE QUE EL UNITARIO PRÓFUGO, QUE NO PUEDE SER OTRO QUE EDUARDO, FUÉ HERIDO EN UN MUSLO, PROCURA SENTARSE EN SITIO PROPICIO A LA PESQUISA HABILÍSIMA QUE QUIERE REALIZAR. Y ASÍ ES QUE,

37

PRETEXTANDO LEVANTARSE PARA IR HASTA EL PIANO DONDE SE HALLA FLORENCIA, APOYA PESADAMENTE SU MANO EN EL MUSLO HERIDO DE EDUARDO. ÉSTE NO PUEDE EVITAR UN GRITO DE DOLOR QUE LE DELATA. MARÍA JOSEFA YA SABE LO QUE QUERÍA Y DA POR TERMINADA SU VISITA.

✎ DANIEL COMPRENDE QUE HA LLEGADO EL MOMENTO DE OCULTAR A EDUARDO Y LO TRASLADA A UNA CASA IGNORADA DE LA CALLE COCHABAMBA, DONDE CELEBRAN TENIDAS SECRETAS VARIOS CONJURADOS QUE SE DISPONEN A PLEGARSE AL EJÉRCITO DE LAVALLE. DON CÁNDIDO RODRÍGUEZ, EL VIEJO MAESTRO DE PRIMERAS LETRAS DE DANIEL, ES EL ENCARGADO DE PREPARAR EL ESCONDITE HASTA QUE EDUARDO PUEDA HUIR A MONTEVIDEO.

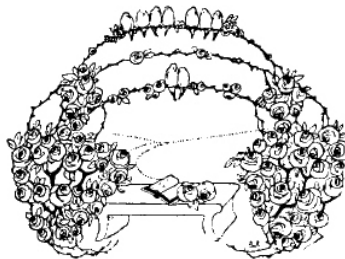
✎ BREVES HORAS DESPUÉS, CUANDO EDUARDO HA SIDO CONSIGNADO A LA CUSTODIA LLENA DE SINSABORES DEL VIEJO DON CÁNDIDO, LLEGA A LA QUINTA DE AMALIA UNA PARTIDA POLICIAL COMANDADA POR MARIÑO. EL EJECUTOR DE LAS ÓRDENES DE MARÍA JOSEFA, INSINÚA A LA JOVEN VIUDA LA FORMA EN QUE SE PODRÍA EVITAR EL DESAGRADO DEL REGISTRO. AMALIA RECHAZA ALTIVA LA PROPOSICIÓN Y ORDENA A LUISA QUE GUÍE A LA MAZORCA A TRAVÉS DE LAS GALERÍAS DE LA QUINTA.

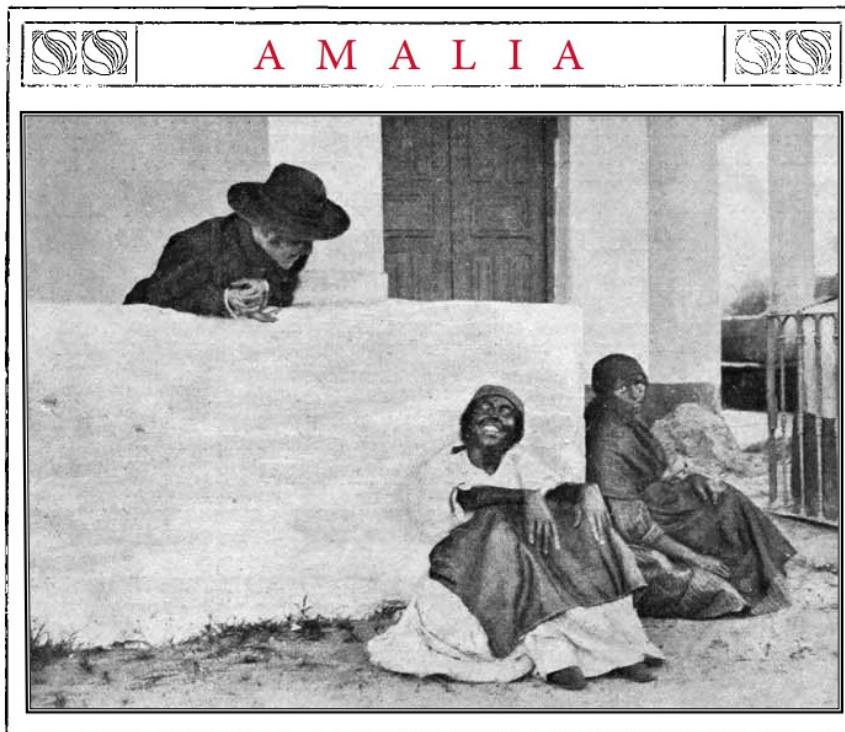
✂ ENTERADO DANIEL DEL EPISODIO DEL REGISTRO E INDIGNADO POR LAS PROPOSICIONES DE MARIÑO A AMALIA, DECIDE ENTREVISTARSE CON MANUELITA ROSAS, PARA PEDIRLE CONFIDENCIALMENTE QUE INFLUYA A FIN DE QUE SU PRIMA NO CONTINÚE SIENDO MOLESTADA POR LA POLICÍA. LA HIJA DEL RESTAURADOR, QUE SIEMPRE TENÍA ABIERTO SU CORAZÓN A LA CONGOJA AJENA, DA A DANIEL UNA CARTA PARA QUE AMALIA PUEDA ENSEÑARLA EN CASO DE QUE LAS PERSECUCIONES Y EL ESPIONAJE CONTINÚEN. PERO ADELANTÁNDOSE A LAS PREVISIONES DE DANIEL Y NO ESTANDO CONVENCIDA MARÍA JOSEFA DE QUE EDUARDO NO SE HALLE ESCONDIDO EN LO DE AMALIA, ORDENA A CUITIÑO QUE ASALTE LA QUINTA.

✂ CUANDO EL CRIADO PEDRO INTENTA INÚTILMENTE CONTENER LA HORDA MAZORQUERA, APARECE PROVIDENCIALMENTE DANIEL DE REGRESO DE CASA DE MANUELITA. LA CARTA PRODUCE LOS EFECTOS DESEADOS Y PRIMERAMENTE EL SARGENTO DE LA PARTIDA Y LUEGO EL PROPIO CUITIÑO, SE DAN POR SATISFECHOS Y RESUELVEN NO INSISTIR EN EL REGISTRO.

✂ PARA EVITAR A SU PRIMA ULTERIORES PERSECUCIONES LA TRASLADA A UNA QUINTA ABANDONADA, CERCA DE LOS OLIVOS, Y VECINA AL RÍO. A TODO ESTO, EDUARDO PERMANECE OCULTO EN LA CALLE COCHABÁMBA, IGNORANTE DE

CUANTO LE ACONTECE A SU NOVIA Y A SU AMIGO. LA LEGIÓN DE CONJURADOS QUE ALLÍ SE REUNÍA HA MERMADO A CAUSA DE LA VIGILANCIA REDOBLADA EN BUENOS AIRES AL ANUNCIO DE LA PRÓXIMA INVASIÓN DE LAVALLE. CUANDO DANIEL, UNA VEZ QUE HA INSTALADO A AMALIA EN LOS OLIVOS, VA EN BUSCA DE EDUARDO, PORTADOR DE NOTICIAS Y DE LA PROCLAMA DEL EJÉRCITO LIBERTADOR, SUFRE LA HORRIBLE DECEPCIÓN DE VER QUE LA MAYORÍA DE SUS COMPAÑEROS DE CAUSA LO HAN ABANDONADO. ENTONCES SÓLO SE PREOCUPA DE SALVAR OTRA VEZ A SU AMIGO Y DE LLEVARLO JUNTO A AMALIA, QUE YA LO ADORA Y ESPERA POR MOMENTOS SER SU ESPOSA.





"LAS ESCLAVAS DE
MARÍA JOSEFA SE
RIEN DE FLORENCIA
DUPASQUIER QUE
LEGA"

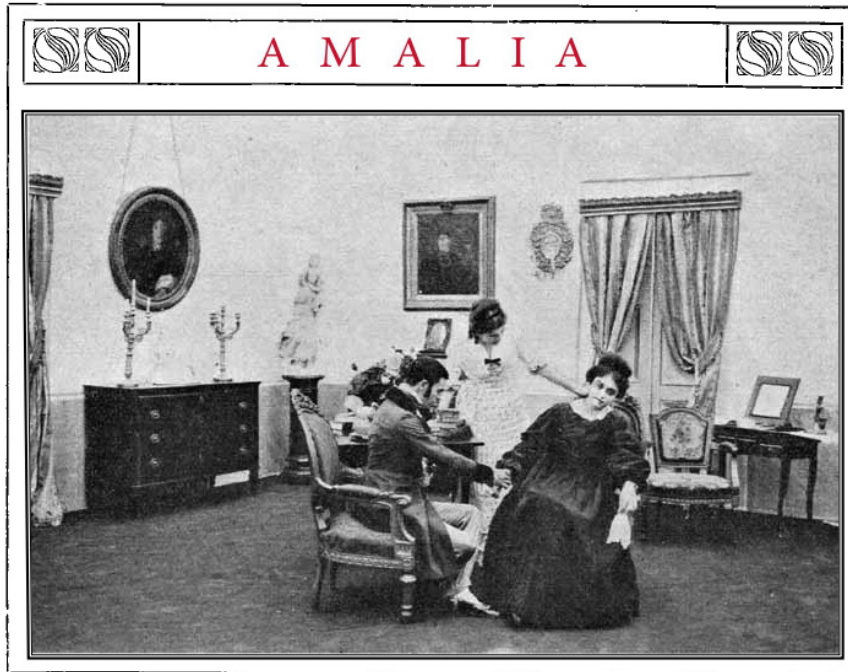


EN LA LLAMADA "CASA SOLA" DE LOS OLIVOS, VIVE LA JOVEN VIUDA PASANDO SINSABORES INMENSOS. A LA CAÍDA DE LA TARDE SUELE RECIBIR LA VISITA DE EDUARDO Y DE DANIEL. EL OLFATO PERDIGUERO DE MARIÑO HA SEGUIDO LA PISTA DE LOS PRÓFUGOS DE BARRACAS Y UNA NOCHE ESPÍA LA CASA PARA CERCIORARSE DE QUE EN LOS OLIVOS VIVE AMALIA. DESCUBIERTO POR UNO DE LOS CRIADOS HUYE CON LOS SUYOS. DANIEL, QUE QUIERE TO-

MAR VENGANZA, MONTA INMEDIATAMENTE A CABALLO PARA PERSEGUIRLE Y DARLE CAZA; PERO EL ESPÍA DE MARÍA JOSEFA LE LLEVA UNA GRAN DISTANCIA Y RENUNCIA A LA PERSECUCIÓN.

✠ DESPUÉS DE ESTOS SUCESOS YA NO PODRÁN PERMANECER EN BUENOS AIRES. SERÁ NECESARIO SEGUIR EL CAMINO DE OTROS COMPAÑEROS DE PROSCRIPCIÓN. LA MISMA FAMILIA DUPASQUIER, ESTÁ PAGANDO DE RECHAZO LAS PERSECUCIONES DE QUE SON VÍCTIMAS EDUARDO, DANIEL Y AMALIA. LA SEÑORA DUPASQUIER, LLEGA A ENFERMARSE Y SU MÉDICO, EL DOCTOR ALCORTA, LE ACONSEJA QUE SALGA DE BUENOS AIRES. ENTONCES DANIEL PREPARA EL VIAJE A MONTEVIDEO Y ALQUILA UNA BALLENERA PARA QUE LES LLEVE A TODOS HASTA LA ESCUADRA FRANCESA BLOQUEADORA.

✠ PARA QUE EL EMBARCO SEA MENOS PELIGROSO, RESUELVEN QUE LA BALLENERA ZARPE DE LA PLAYA DE OLIVOS, EN EL BAJO DE LA BARRANCA DE LA “CASA SOLA”. ALLÍ IRÁN LA SEÑORA DUPASQUIER Y SU HIJA.

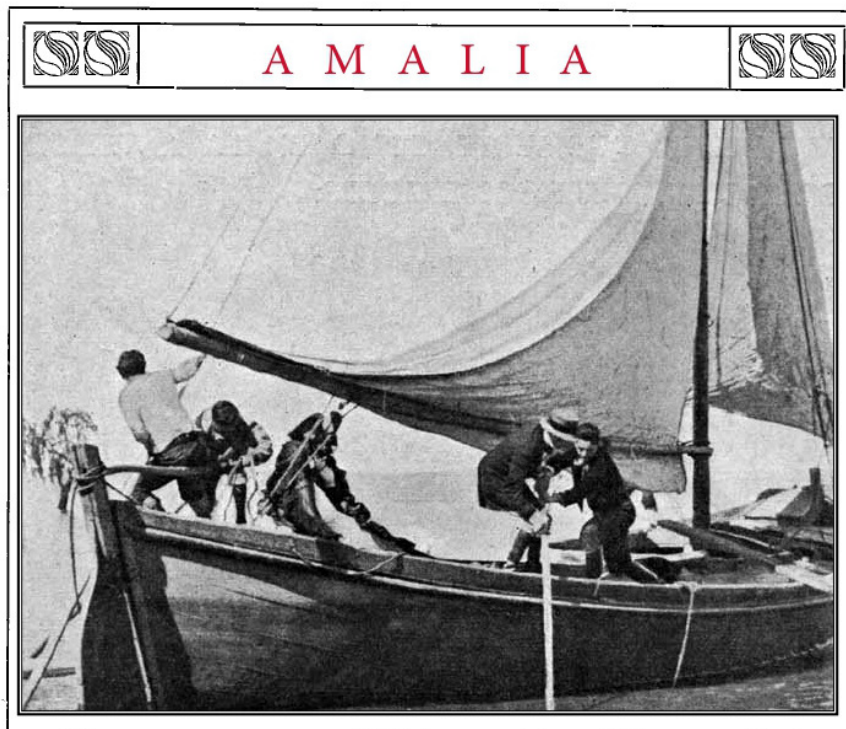


"EL DOCTOR ALCOR-
TA ACONSEJA A LA
SEÑORA DUPASQUIER
UN VIAJE A MONTE-
VIDEO."



MALIA RECHAZA ENÉRGICAMENTE EL VIAJE A MONTEVIDEO PREFIRIENDO AGUARDAR EN LOS OLIVOS TODA SUERTE DE ACONTECIMIENTOS, POR HORRIBLES QUE ELLOS FUERAN.

✂ PARTEN, PUES, SOLAS A LA VECINA ORILLA, LA SEÑORA DUPASQUIER Y SU HIJA. DANIEL LAS ACOMPAÑA HASTA LA RADA, ASEGURANDO QUE DOS DÍAS DESPUÉS IRÁ A MONTEVIDEO PARA CASARSE CON FLORENCIA.



EL INSTANTE EN QUE
VAN A ZARPAN LA SE-
ÑORA DUPASQUIER,
SU HIJA Y DANIEL.



EN EL MOMENTO DE ZARPAN, LOS VIGILANTES DE LAS FALÚAS DE LA COSTA, SORPRENDEN EL EMBARCO Y DISPARAN SUS ARMAS SOBRE LA BALLENERA. PERO YA ÉSTA HA LOGRADO SACAR GRAN DISTANCIA DE LA COSTA Y LA DESCARGA NO LES ALCANZA.

LOS MISMOS VIGILANTES RESUELVEN TREPAN POR EL BARRANCO Y LLEGAR A LA “CASA SOLA” DONDE SE HAN REFUGIADO AMALIA, LUISA Y EDUARDO. ESTOS SE DEBATEN EN LA DESESPE-

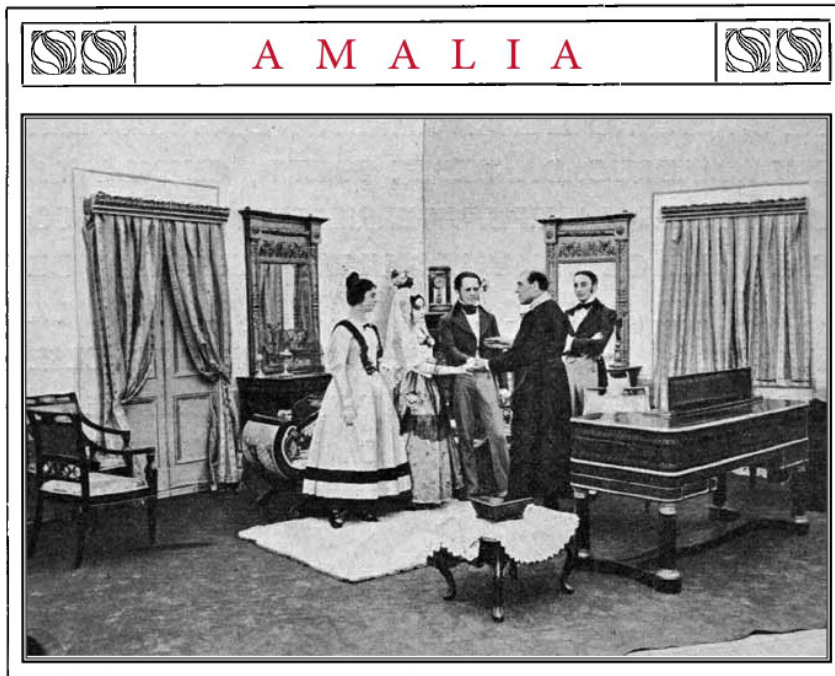
RACIÓN Y EN LA IMPOTENCIA CUANDO LUISA TIENE LA SÚBITA INSPIRACIÓN DE ENSEÑAR POR LA VENTANA AL JEFE DE LOS ASALTANTES, LA CARTA DE MANUELITA QUE SURTE, COMO EN LA ANTERIOR SITUACIÓN, IDÉNTICOS EFECTOS.



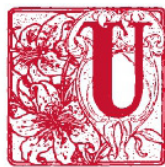
MARIÑO, DESCUBIERTO EN SU ESPIONAJE, HUYE PRESUROSO...



46



“LA CEREMONIA NUP-
CIAL”.



UNA VEZ QUE DANIEL HA DEJADO FRENTE A LA ESCUADRA BLOQUEADORA A SU NOVIA, REGRESA A TIERRA, DONDE SE ENTERA DE LAS ANDANZAS DE LA MAZORCA EN LA “CASA SOLA”. ENTONCES, AMALIA ACCEDA A TRASLADARSE A MONTEVIDEO, PERO ANTES QUIERE CASARSE CON EDUARDO. ABANDONAN TODOS EL REFUGIO DE LOS OLIVOS Y SE REINSTALA AMALIA EN SU QUINTA DE BARRACAS, DONDE SE CELEBRARÁ LA BODA. DANIEL SUPLICA A UN SACERDOTE AMIGO QUE CONSAGRE LA UNIÓN DE EDUARDO Y SU

PRIMA. EL SANTO PADRE, DESPUÉS DE MUCHAS VACILACIONES LES ACOMPAÑA A LA QUINTA Y UNE EN ETERNO LAZO A AMALIA Y EDUARDO. ESA MISMA MADRUGADA DEBEN PARTIR, CUANDO LA MAZORCA EN UN ÍMPETU TERRIBLEMENTE TRÁGICO ASALTA LA QUINTA Y LOS ULTIMA. EL PADRE DE DANIEL BELLO, LLEGA TARDE PARA IMPEDIR LA MASACRE. “EN NOMBRE DEL RESTAURADOR, CESE EL COMBATE”, GRITA; PERO YA EL SABLE DE LA MAZORCA HA TROCADO LA CÁMARA NUPCIAL EN SITIO DE MALDICIÓN Y DE MUERTE...





ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/3yja4b1x6>

Para citar este artículo:

LEVINSON, Andrés, “Programa de mano de *Amalia* (Argentina, Enrique García Velloso, 1914)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 352-395. Disponible en: < <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/460>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Andrés Levinson** es historiador, egresado de la Universidad de Buenos Aires y candidato a Doctorado en Historia por la misma Universidad. Actualmente está a cargo del área de Investigación y Curaduría del Archivo fílmico del Museo del Cine de Buenos Aires. Es especialista en historia del cine mudo, conservación y archivo de medios audiovisuales. Profesor de Historia Argentina en la Universidad de Buenos Aires y de Historia del Cine Antártico en el área de posgrado de la Universidad Nacional de Tierra del Fuego. Fue profesor de Historia del Cine en la Universidad del Cine (FUC) y en la Universidad de Nueva York. Ha participado en numerosos congresos, publicado artículos en revistas y libros. Es autor del libro *Cine en el país del viento, cine mudo en la patagonia argentina*. Responsable de la restauración del clásico argentino *Prisioneros de la tierra* (1939) con el apoyo de The Film Foundation y de *Amalia* (1914), primer largometraje argentino, entre otros. Actualmente co-dirige el *Proyecto para la Conservación de Cine Antártico Argentino*. E-mail: andreslevinson@gmail.com.



IN MEMORIAM



In memoriam
Ana M. López

Rielle Navitski*



The field of Latin film and media studies is mourning the loss of one of its giants, Ana M. López, this past June. It is no exaggeration to state that the study of Latin American silent cinema in the US can trace its origins to her essay “Early Cinema and Modernity in Latin America,”

Todos los que investigamos el cine latinoamericano estamos de luto por la pérdida de Ana M. López, una gigante del campo, en junio de este año. No es exagerado afirmar que el estudio del cine mudo latinoamericano en Estados Unidos traza sus orígenes a “Cine

published in Spanish translation in this journal in 2015. This text brilliantly synthesized existing scholarship in Spanish and Portuguese for an English-speaking audience while articulating a groundbreaking argument about how cinema participated in the region's uneven modernities. That same year, I was lucky enough to present on a panel at the Society for Cinema and Media Studies conference that marked the fifteenth anniversary of the essay's publication and acknowledged the intellectual debt of Latin American film historians like myself, Juan Sebastián Ospina León, and Laura Isabel Serna (the panel's organizer) owe to Ana's writing. With her characteristic generosity, Ana agreed to serve as our respondent. As this rather unremarkable anecdote suggests, Ana's work defined Latin American film and media studies for generations of scholars. Yet it is her unfailing kindness, openness, and genuine interest in the researchers who followed in her footsteps that has left perhaps the most indelible mark on the field.

A brief overview of Ana's career can give only the barest sense of her impact and

temprano y modernidad en América Latina", publicado en traducción española en esta revista en 2015. Ese texto sintetizó de manera brillante el estado del arte en español y portugués y al mismo tiempo articuló un argumento pionero sobre el papel del cine en las modernidades desiguales de la región. Ese mismo año, tuve la suerte de participar en una mesa del congreso de la Society for Cinema and Media Studies que marcó el decimoquinto aniversario de la publicación del ensayo y reconoció la deuda intelectual que historiadores del cine latinoamericano como yo, Juan Sebastián Ospina León y Laura Isabel Serna (organizadora de la mesa) tenemos con la escritura de Ana. Con su generosidad característica, Ana aceptó servir de comentarista. Tal como sugiere esta anécdota nada remarcable, su trabajo fue determinante en los estudios sobre cine y medios de América Latina para varias generaciones de investigadores. Sin embargo, fue su amabilidad inquebrantable, su franqueza y su genuino interés por todos aquellos que seguimos sus pasos, lo que, quizás, ha dejado la marca más indeleble en este campo.

legacy. The daughter of Cuban immigrants, she received her B.A. in Accounting from Queens College in the City of New York before pursuing a doctorate in Communication Studies at the University of Iowa. Joining the faculty of Tulane University's Department of Communications in 1985, Ana became director of the Cuban and Caribbean Studies Institute at Tulane's Stone Center for Latin American Studies in 2000 and an Associate Provost for Faculty Affairs in 2001. In these administrative roles, she facilitated important international exchanges, particularly between the United States and Cuba, thereby putting into practice her longstanding fascination with how individuals, moving images, and musical genres transcend national borders.

Ana helped carve out a space for the study of Latin American and Latinx film and media in a Eurocentric field as one of the founders of what is now the Latinx/a/o Caucus of the Society for Cinema and Media Studies, which advocates for research in these areas while creating community among specialists. Beginning in 2015, Ana served as editor of *Studies in Spanish and*

Un breve resumen de la carrera de Ana sólo puede dar una impresión muy escueta de su impacto y su legado. Hija de inmigrantes cubanos, recibió su licenciatura en Contabilidad del Queens College de la ciudad de Nueva York, antes de obtener un doctorado en Comunicación de la University de Iowa. En 1985, se unió como profesora a la Universidad de Tulane en el Departamento de Comunicación. Desde 2000, se desempeñaba como directora del Cuban and Caribbean Studies Institute del Stone Center for Latin American Studies de esa institución y desde 2001, como Associate Provost for Faculty Affairs. En estos papeles administrativos, Ana facilitó importantes intercambios internacionales, sobre todo entre Cuba y Estados Unidos, poniendo en práctica su larga fascinación con las formas en que los individuos, las imágenes en movimiento y los géneros musicales traspasan las fronteras nacionales.

La intervención de Ana fue fundamental para reivindicar un espacio para el estudio del cine latinoamericano y latinx dentro de un campo académico bastante eurocéntrico. Fue una de las fundadoras del Latinx/a/o Caucus, que promueve la

Latin American Cinemas, the sole English-language journal dedicated exclusively to Ibero-American film, and was a longtime member of *Vivomatografías*'s editorial board.

In the course of her career, Ana published close to fifty essays and book chapters, a selection of which appear in the collections *Hollywood*, *Nuestra América y los Latinos* (2012) and *Ana M. López: Essays* (2023). She co-edited the seminal anthologies *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas* (1994; coedited with John King and Manuel Alvarado), *The Ethnic Eye: Latino Media Arts* (1996; coedited with Chon Noriega) and *The Routledge Companion to Latin American Cinema* (2017; coedited with Marvin D'Lugo and Laura Podalsky) along with the three-volume, 1,700-page *Encyclopedia of Latin American Culture* (2000; coedited with Daniel Balderston and Mike Gonzalez).

Ana had an unparalleled knack for bringing both individuals and entire academic fields into conversation. Her work on New Latin American Cinema helped bring this politicized, formally experimental movement to the attention

investigación en estas áreas y ayuda a forjar un sentido de comunidad entre los especialistas. A partir de 2015, Ana fue editora de *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, la única revista académica en inglés dedicada exclusivamente al cine iberoamericano, y formó parte del comité científico de *Vivomatografías* desde sus inicios.

En el transcurso de su carrera, Ana publicó cerca de cincuenta ensayos y capítulos de libros, algunos coleccionados en los volúmenes *Hollywood*, *Nuestra América y los Latinos* (2012) y *Ana M. López: Essays* (2023). Coorganizó varias antologías seminales: *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas* (1994; con John King y Manuel Alvarado), *The Ethnic Eye: Latino Media Arts* (1996; con Chon Noriega) y *The Routledge Companion to Latin American Cinema* (2017; con Marvin D'Lugo y Laura Podalsky) además de la *Encyclopedia of Latin American Culture* (2000; con Daniel Balderston y Mike Gonzalez), en tres volúmenes que sobrepasan las 1.700 páginas.

Ana tenía una habilidad inigualable para entablar conversaciones tanto entre

of the US academy, so successfully that it remains the only aspect of Latin American cinema that most non-specialists film scholars in the United States are aware of. Her essay “Tears and Desire” drew on debates surrounding melodrama in Anglo-American film studies to prompt a reevaluation of the region’s “classical” cinemas that is still ongoing. Her work on Cuban-American audiovisual production blurred the boundaries between the often separate subfields of Latin American and Latinx/a/o film and media studies. One of the last academic texts Ana published was a piece that revisited her work on Cuban-American film and video for an open-access textbook I coedited with Leslie Marsh.

I know that if Ana could read these words, she would no doubt tell me to stop being so stiff and formal, to loosen up a bit despite the circumstances, to remember her life with joy instead of too much seriousness. Rarely without a Diet Coke or a cocktail in her hand, Ana’s wit and exuberance made every gathering at a conference or symposium unforgettable and reminded us that intellectual exchange could be a profound pleasure.

individuos como entre campos académicos enteros. Su trabajo sobre el Nuevo Cine Latino Americano despertó interés sobre este movimiento altamente politizado y experimental en el mundo académico estadounidense, con tanto éxito que, hasta hoy, es el único aspecto del cine latinoamericano que la mayoría de los investigadores no especializados de ese país conocen. Alimentándose de debates angloamericanos sobre el melodrama, su ensayo “Lágrimas de celuloide” ocasionó una reevaluación del cine “clásico” de América Latina que continúa hasta hoy. Su escritura sobre la producción audiovisual cubano-americana desdibujó las habituales fronteras entre el estudio de las imágenes en movimiento latinoamericanas y latinxs. Uno de los últimos textos académicos que publicó fue un ensayo que retomó ese trabajo para un libro didáctico de acceso abierto que coorganicé con Leslie Marsh.

Yo sé que si Ana pudiera leer estas palabras, sin duda me diría que no sea tan rígida y formal, que me relajara un poco a pesar de las circunstancias y que recordara su vida con alegría y no con tanta seriedad. Raras veces se la veía sin

Ana leaves behind her not only an unparalleled academic legacy but also—cold comfort though it may be in the face of her premature loss—the unmistakable air of a life lived to the fullest.

una Coca Light o un trago en la mano. Su mordacidad y exuberancia convirtieron cada congreso o simposio en un encuentro inolvidable, recordándonos el profundo placer del intercambio intelectual. Ana nos deja no sólo con un legado académico sin igual sino —aunque sea poco consuelo frente nuestra pérdida prematura— con el aire inconfundible de una vida vivida al máximo.

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/6ejuojp96>

* **Rielle Navitski** es Profesora asociada en el Departamento de Teatro y Estudios del Cine de la Universidad de Georgia (EEUU). Es autora del libro *Public Spectacles of Violence: Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil* (2017) y co-editora, con Nicolas Poppe, de la antología *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960* (2017). E-mail: rielle.navitski@gmail.com

Convocatoria para el n. 10

CONVOCATORIA PARA EL 6TO DOSSIER TEMÁTICO (DICIEMBRE 2024):

**“Mujeres en el cine silente latinoamericano: trabajo, representación,
recepción”**

Coordinado por Luciana Corrêa de Araújo
(Universidade Federal de São Carlos, Brasil)



Aceptaremos propuestas para el próximo dossier hasta el **1 de agosto de 2024**. Estos trabajos serán sometidos a evaluación de pares y deben seguir las mismas pautas y procedimientos que los artículos de investigación.

Convocatoria abierta a sección general 2024

El Comité Editorial de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* se complace en anunciar la convocatoria para su décimo número, que será publicado en **diciembre del 2024**. Se aceptarán contribuciones en español, portugués e inglés que aborden algún aspecto del precine y el cine latinoamericano durante su período silente, pudiéndose éstas inscribirse en alguna de las siguientes secciones:

1. Artículos de investigación
2. Traducciones
3. Rescates
4. Entrevistas
5. Reseñas
6. Documentos
7. Dossier

Dichas colaboraciones deberán ser inéditas y no estar siendo evaluadas para ninguna otra publicación. Se deberá seguir las pautas y el procedimiento de envío descrito en la Política Editorial y en las Directrices para autores. Los envíos pueden hacerse durante todo el año con sistema de flujo continuo pero sólo podrán ser considerados para el octavo número aquellos textos que sean enviados antes del **1 de agosto de 2024**. Los que lleguen luego de esa fecha serán tenidos en cuenta para el número siguiente.

Convocatoria abierta a dossiers temáticos 2025

Los invitamos a enviar propuestas de dossier para el 11mo número, que se publicará en el 2025. El Comité Editorial seleccionará una propuesta y el editor a cargo de la misma será responsable de que los autores participantes envíen sus trabajos (de 3 a 7 artículos seleccionados por invitación o convocatoria abierta) antes del **1 de agosto de 2025**. Al igual que los artículos de investigación, estos trabajos serán sometidos a evaluación de pares.

FECHAS IMPORTANTES

- **Fecha límite de envío de contribuciones para el 10mo número:** 1 de agosto de 2024
- **Fecha límite de envío de contribuciones para el dossier temático (“Mujeres en el cine silente latinoamericano: trabajo, representación, recepción”):** 1 de agosto de 2024
- **Fecha límite para el envío de propuestas para el dossier temático del 11vo número:** 1 de octubre de 2025