

# VIVOMAT GRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

---

Año 10 - N° 10 - Diciembre de 2024 - ISSN 2469-0767



VIVOMAT  GRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

---

Año 10 – Nro. 10 - Diciembre de 2024

## 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  
**María 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**  
Investigador independiente, 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:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/yjkb61nt6>

## Foto de tapa:

Dolores y Adriana Ehlers. Fragmento de una fotografía panorámica de Vicente Cortés Sotelo que muestra a los primeros cine-camarógrafos de la República Mexicana frente a la Fuente de Chapultepec, Ciudad de México, 13 de enero de 1922, negativo plata/gelatina 53" x 10", Archivo Fotográfico Manuel Toussaint/ Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM

Esta obra cuenta con una licencia Creative Commons Atribución No Comercial-Sin Derivadas 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).



# Sumario

6

## EDITORIAL

Andrea Cuarterolo y Georgina Torello

1-5

## UNA DÉCADA DE VIVOMATOGRAFÍAS

Andrea Cuarterolo y Georgina Torello

6-19

## DOSSIER

- ❖ **Introducción al dossier: “Mujeres en el cine latinoamericano silente: trabajo, representación, recepción”**

Luciana Correa de Araujo

20-37

- ❖ **Tiempos de guerra en Buenos Aires: *El pañuelo de Clarita* (Argentina, 1919, Josefina Emilia Saleny)**

Moira Fradinger

38-74

- ❖ **Lola Mora y Ernestina Rivademar: el cine silente y las artes plásticas en Argentina**

Lucio Mafud

75-101

- ❖ **La Señora Gardner como primera proyccionista de cine en México. Hallazgos y supervivencias del año 1896**

Enrique Moreno Ceballos

102-139

- ❖ **Presencia y representación femenina en las primeras revistas de cine en Chile**

Julieta Elizaga Coulombié

140-177

- ❖ **A recepção de Louise Brooks no Brasil**

Tamara Santos

178-210

## ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

- ❖ **El cine silente alemán en la Ciudad de México. Apuntes sobre su distribución, exhibición y recepción**

Ángel Miquel

211-239

- ❖ **El reencantamiento del mundo: cine silente y paisajes de la nación en la “Bolivia del Centenario” (1925-1930)**

Federico Ignacio Fort

240-272

- ❖ **El cine en los hogares durante la época silente**

Rafael Orozco Flores

273-312

## RESCATES

- ❖ ***Agradable despertar* (Mateo Bonnin, Argentina, 1924)** 313-325  
Miguel Antonio Monforte

## TRADUCCIONES

- ❖ **Un cuarto de siglo más tarde: ¿Sigue siendo temprano el cine temprano?** 326-353  
Tom Gunning. Traducción al español de Ignacio Albornoz Fariña

## ENTREVISTAS

- ❖ **Entre el pasado y el presente. Tras los pasos de María Bistoni de Celestini. Entrevista a Julia Elena Zárate** 354-372  
María Constanza Grela Reina

## RESEÑAS

- ❖ **Sobre Miquel, Ángel. *Mimí Derba: Biografía de una artista*** 373-380  
Enrique Moreno Ceballos
- ❖ **Sobre Souza, Carlos Roberto de. *Uma Hollywood brasileira ou o cinema em Campinas na década de 1920.*** 381-387  
Fabricio Felice
- ❖ **Sobre Solís, Juan. *El cuerpo del delito/Los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico "callado" de la Filmoteca de la UNAM*** 388-395  
Humberto Rodríguez Rauda

## DOCUMENTOS

- ❖ **El rostro del cine: Taquilleras en la ciudad de México** 396-408  
Ángel Miquel

## IN MEMORIAM

- ❖ **Enrique Bouchard (1931-2024)** 409-413  
Andrea Cuarterolo
- ❖ **Convocatoria para el nro. 11** 414-417

# Editorial

Andrea Cuarterolo

Georgina Torello

Directoras



Panorámica de Vicente Cortés Sotelo que muestra a los primeros cine-camarógrafos de la República Mexicana frente a la Fuente de Chapultepec”, Ciudad de México, 13 de enero de 1922, negativo plata/gelatina 53” x 10”, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint/ Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM

**L**a engañifa fue, finalmente, descubierta. Dolores y Adriana Ehlers, que empuñan serias, serísimas, sendas cámaras, forman parte de un grupo más amplio: el de los primeros cine-camarógrafos de la República mexicana. No faltaban pistas para descubrirla, pero la potencia de ellas dos casi hace olvidar esa tercera cámara, sin su operador. Fotografió el conjunto Vicente Cortés Sotelo en 1922 y las colocó (¿o ellas se colocaron?) en el medio, perfectamente centradas con la histórica Fuente de Chapultepec. E hizo otro movimiento. A diferencia de los demás camarógrafos, ellas están subidas sobre los estuches de sus cámaras, pisando territorio pura y simbólicamente cinematográfico. Para incluirlas —parece decirnos el fotógrafo— hay que hacer un ajuste: tienen que estar a la altura de los demás. El recorte hecho en la tapa —la treta, el juego— quiere hacer, al menos, dos cosas. Como operación histórica, propone, por un lado, pensar en esas dos camarógrafas como representantes del conjunto o, por lo menos, tantear cómo funcionan —si es posible que dos mujeres puedan funcionar, como históricamente ha funcionado la contraparte masculina— como metonimia, como parte por el todo. Por el otro, intenta reflexionar si, por el contrario, esas dos mujeres con la cámara en la mano, pueden

solo representar a su género, o la excepción que confirma esa regla que ya todas conocemos. Porque la respuesta parecería (todavía) inclinarse hacia la última hipótesis, es deseable pensar el recorte de la foto como operación crítica (todavía) necesaria. Aislarlas para darles relevancia, para evidenciar lo que ese estar detrás de cámaras implicaba en la época, para hablar de ellas.

Por la misma razón, en este número aniversario, en el que festejamos nuestra primera década de vida, quisimos que el dossier estuviera centrado en las mujeres latinoamericanas durante el período silente, dentro y fuera de la pantalla, y para eso invitamos a la investigadora brasileña Luciana Corrêa de Araújo, que viene explorando hace años estas temáticas. Los textos sobre Argentina, Chile, México y Brasil que integran el dossier, de hecho, demuestran —con los múltiples, nuevos materiales que aportan, con los renovados posicionamientos teóricos— a esta línea de investigación como una de las más prometedoras del cine silente en la actualidad. Aunque, como justamente anota Corrêa de Araújo en la introducción al dossier “Mujeres en el cine latinoamericano silente: trabajo, representación, recepción”, la propuesta no es nueva. En el contexto latinoamericano pueden rastrearse los primeros estudios en la década de los años 80, en manos de investigadores como Paulo Antonio Paranaguá, Elice Munerato, Maria Helena Darcy de Oliveira, Teresa Toledo y Heloísa Buarque de Hollanda, y más recientemente, entre muchos otros, a Mónica Delgado, Christine Ehrick, Moira Fradinger, Marcella Grecco, Joanne Hershfield, Ángel Miquel, Rielle Navitski, Lucio Mafud, Ana Pessoa, Georgina Torello, Patricia Torres San Martín, Julia Tuñon, Mónica Villarroel y, va de suyo, la propia Corrêa de Araújo. El dossier abre con un artículo de Moira Fradinger, “Tiempos de guerra en Buenos Aires: *El pañuelo de Clarita* (Argentina, 1919, Josefina Emilia Saleny)”, donde analiza la única película de esta cineasta argentina y sigue, todavía instalado en Argentina, con “Lola Mora y Ernestina Rivademar: el cine silente y las artes plásticas en Argentina”, en que Lucio Mafud se ocupa de dos proyectos desconocidos. Un paso, o varios, atrás en la cronología se da con “La Señora Gardner como primera proyccionista de cine en México. Hallazgos y supervivencias del año 1896”, donde

Enrique Moreno Ceballos rescata los pormenores y vaivenes de una práctica generalmente no asociada a la mujer, pero que esta ejerció desde los inicios del medio, como lo demuestra la minuciosa investigación hemerográfica llevada a cabo por el autor. De la prensa, como espacio clave de difusión, formación de públicos y creación de mitos, tratan, por último, los dos artículos que cierran el dossier: “Presencia y representación femenina en las primeras revistas de cine en Chile”, de Julieta Elizaga Coulombié y “A recepção de Louise Brooks no Brasil”, de Tamara Santos.

Complementando y enriqueciendo la temática del dossier, las secciones de “Entrevistas” y de “Documentos” también se enfocan en la presencia femenina en el cine silente regional. La entrevista “Entre el pasado y el presente. Tras los pasos de María Bistoni de Celestini”, realizada por María Constanza Grela Reina a la realizadora Julia Elena Zárate, se centra en un film de Zárate y Julieta Ledesma, todavía en proceso de elaboración, sobre la primera directora “feminista” ítalo-argentina del periodo silente. En la sección Documentos, por su parte, Ángel Miquel, propone en “El rostro del cine: Taquilleras en la ciudad de México”, un raro repertorio visual de esta profesión casi olvidada en los discursos sobre cine, pero parte fundamental del campo, que se muestra y se vuelve concreta. Este precioso documento nos permite conocer muchas cosas sobre esas mujeres: sus nombres, cómo se veían (sus fotos ovaladas no dejan de ser evocadoras, al menos en el formato, de aquellas de las actrices que figuraban en la prensa), dónde trabajaban, cuánto ganaban y cuándo descansaban, si estaban casadas, cuándo se habían afiliado al sindicato, si sabían leer y escribir... hasta su dirección.

La sección de “Artículos de investigación” se mueve en varios ejes. En “El cine silente alemán en la Ciudad de México. Apuntes sobre su distribución, exhibición y recepción” Ángel Miquel, explora parte de ese cine foráneo que formó al público latino-americano. En “El reencantamiento del mundo: cine silente y paisajes de la nación en la “Bolivia del Centenario” (1925-1930)” Federico Ignacio Fort se centra en las tensiones entre modernización y orígenes a propósito de la construcción del

paisaje en cuatro films bolivianos: *Corazón aymará* (1925), *La profecía del lago* (1925), *La gloria de la raza* (1926) y *Wara Wara* (1930). Finalmente, en el ámbito de lo privado, de lo familiar, entra Rafael Orozco Flores con su artículo, “El cine en los hogares durante la época silente”, donde sondea la presencia en la región de equipos como el Kinetoscopio de Familia de Edison y de Pathé KOK y Pathé Baby, de Pathé Frères y sus implicaciones tanto para la recepción como para la producción.

La sección de “Rescates” ofrece con “*Agradable despertar* (Mateo Bonnin, Argentina, 1924)”, por Miguel Antonio Monforte, otra de las primicias de este número: el hallazgo de tres latas de la película *Agradable despertar*, una producción, como anuncia Monforte, “de cinco actos que se considera el primer largometraje argumental realizado en Mar del Plata, con producción, dirección y actores de la ciudad”. Pero también advierte sobre los peligros que corren las cuatro latas de nitrato encontradas, algo que lamentablemente no es exclusivo de esta película, sino un hilo rojo como la sangre, que marca nuestro patrimonio fílmico silente.

En la sección de “Traducciones”, Ignacio Albornoz Fariña nos ofrece el artículo en español de un desafiante Tom Gunning que se pregunta “Un cuarto de siglo más tarde: ¿Sigue siendo temprano el cine temprano?” y en el que el autor revisa la validez de ciertas categorías que usamos para definir el cine, para pensarlo e historizarlo. La sección anuncia, además, una novedad: se expande. Si, históricamente (nuestra primera década nos permite decirlo) esta sección fue tácitamente una ventana para reflexionar sobre cuestiones teóricas que trascendían los límites geográficos fijados por la revista, a partir del próximo número se explicita esa apertura. Con el nuevo nombre de “Traducciones y debates teóricos” será un espacio para la reflexión de académicas y académicos del precine y el cine silente de todo el globo.

La sección de Reseñas sigue dando cuenta de la floreciente vitalidad de nuestro campo de estudios con los comentarios de tres nuevas publicaciones latinoamericanas. En sintonía con la temática de nuestro dossier, Enrique Moreno Ceballos escribe sobre la

reedición del precursor libro de Ángel Miquel Mimí Derba: *Biografía de una artista*. Fabricio Felice comenta, por su parte, el más reciente volumen del investigador brasileño Carlos Roberto, *Uma Hollywood brasileira ou o cinema em Campinas na década de 1920*. La sección cierra con un prometedor adelanto del que será uno de los temas de nuestro próximo dossier, el libro de Juan Solís *El cuerpo del delito/Los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico “callado” de la Filmoteca de la UNAM*, reseñado por Humberto Rodríguez Rauda.

Terminado este editorial, quienes sigan leyendo se encontrarán con otro texto que nos llena de alegría. Es un texto-festejo compuesto por las voces de las y los investigadores que nos han acompañado en esta década. A todas y todos nuestro agradecimiento por haber construido con nosotras la revista y, hoy, por habernos dedicado sus palabras.

Aunque hubiéramos querido que este número fuera puramente festivo, esta décima edición se cierra, sin embargo, con una nota de tristeza: el homenaje al investigador y coleccionista argentino Enrique Bouchard, un gran amigo de nuestra revista, que nos dejó este año.

Nexo con el próximo número —y promesa de nuevos, desmedidos y desacatados, goces— es la convocatoria para el dossier temático del n. 11: “Robo, sexo o revolución: los ‘peligros’ del cine silente en América Latina”, coordinado por Felipe Davson, de la Universidade Federal Fluminense.

---

**ARK CAICYT:**

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/irj11sgxx>

**Para citar este artículo:**

CUARTEROLO, Andrea y Georgina Torello. “Editorial”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 1-5. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/500>> [Acceso dd.mm.aaaa].

# Una década de *Vivomatografías*

Andrea Cuarterolo

Georgina Torello

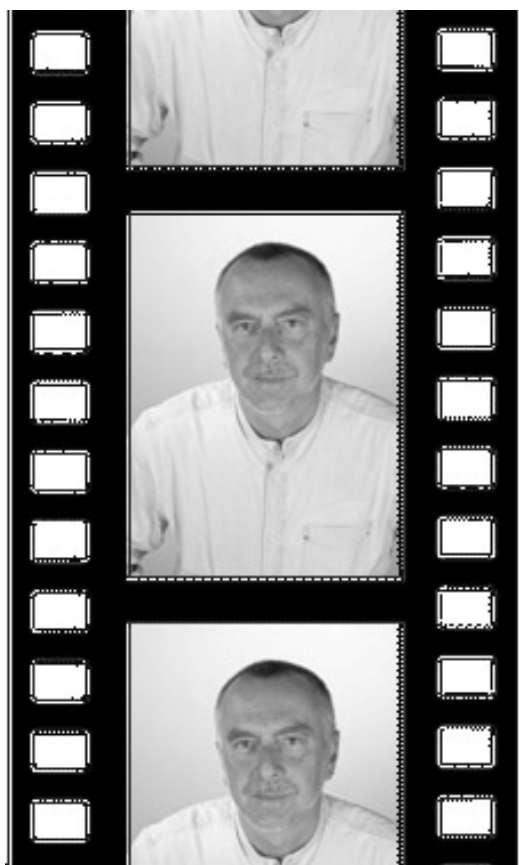
Directoras



**L**a revista cumple una década. Y si llamarla –valiéndonos de una cita cinéfila– “prodigiosa” no llevara consigo historias de patriarcas tiranos, hijos victimizados y bellas Helenas, la apodaríamos, ciertamente, prodigiosa. Lo prueban –y aunque los números puedan parecer fríos, estos no lo son– los 37 artículos publicados, las 17 traducciones, los 18 rescates y otras tantas entrevistas, las 40 reseñas de libros, los 16 documentos, los 6 dossiers, con sus 29 artículos. Lo prueban quienes firmaron ese corpus prodigioso de investigaciones, quienes integraron e integran el Comité Editorial y el Comité Científico, y quienes, silenciosamente, evaluaron cada artículo, contribuyendo a que cada número saliera con ese rigor que nos pusimos como objetivo desde el principio. Y lo prueban las lectoras y lectores con sus comentarios entusiasmados cada vez que sale, en diciembre, un nuevo número.

“El ambiente es propicio, incuestionablemente, al arte silencioso”, decía nuestro primer editorial hace diez años, tomando la frase de una revista que, en un optimista 1920 montevideano, publicaba su primer número, pero duraría un año y poco, como muchas del sector en esas épocas. Tras una década, podemos afirmar que *Vivomatografías* resignificó aquella frase: de utopía en el siglo XX, pasó a ser, en este siglo XXI, simplemente, una realidad. El ambiente es propicio, incuestionablemente, para la investigación y reflexión sobre el arte silencioso, para el rescate de sus películas, para los nuevos enfoques y nuevos usos.

Lo que sigue son las voces de investigadoras e investigadores que, como nos han acompañado en todos estos años, nos acompañan en el festejo.



*A scholarly journal is more than an assembly of essays, documents and reviews. It is a statement of intent on how a research topic may be perceived by its present and future constituencies, an ongoing invitation to seek meaningful alternative strategies for intellectual discovery. In this sense, Vivomatografías is not only an authoritative new chapter in the constant rewriting of the history of cinema; it is a groundbreaking message of hope for a different, more inclusive, truly global vision of History. To me, quite simply, it is by far the most promising piece of news I heard of in our domain over the past quarter of a century. Ten years is only a beginning in the life of an editorial project of such depth and scope. This particular seed has germinated in a healthy, useful young tree. It is up to us to help it grow further*

Paolo Cherchi Usai  
(Miembro del Comité Científico)



*Fim de ano é época de comemorações, mesmo para quem não seja adepto de festejos natalinos ou prefira esquecer o ano que termina. Mas, de dez anos para cá, todo dezembro tem trazido um presente cada vez mais ansiosamente esperado pelos membros de nossa linda comunidade de estudiosos e estudiosas de cinema silencioso no continente latino-americano. Anualmente, dois anjos anunciam esse presente, não com trombetas altissonantes mas com uma silenciosa mensagem eletrônica que comunica a publicação de uma nova edição de Vivomatografias. A partir dessa mensagem, que nos aquece o coração, temos certeza de que nos próximos meses (se controlarmos a ansiedade) disfrutaremos momentos de leituras plenas de informações pertinentes, análises percucientes e textos reflexivos belamente editados e ilustrados com alta qualidade. Parabéns pelos dez anos da revista, Andrea e Georgina, não esmoreçam e contem com todo nosso apoio!*

Carlos Roberto de Souza  
(Miembro del Comité Científico, autor y evaluador)



*Vivomatografias es un sueño hecho realidad. Son diez años ya de haber encontrado una voz tan nutrida, tan abierta, tan desbordante que no puedo más que felicitarles. Además, considero que encarnan una iniciativa en sororidad con el Festival Internacional de Cine Silente México, el cual se originó tan sólo un año después. Dudo que haya sido una coincidencia el surgimiento de nuestros caminos, toda vez que ambas apostamos con tenacidad por el conocimiento, el asombro y la pasión en torno a los orígenes del cine y las identidades que le conforman dentro del campo de América Latina. Deseo con la mente y el corazón que vengan décadas de grandes logros para todas y todos ustedes. Afectuosamente desde Puebla, México.*

Enrique Moreno Ceballos  
(Autor y evaluador)



*Gracias a Vivomatografías el cine silente y una parte importante de otros espectáculos de Latinoamérica están en la escena universal. Muchas felicidades por estos diez años de vida y ¡que vengan muchos más!*

Ángel Miquel  
(Miembro del Comité Científico, autor y evaluador)



*A veces me gusta pensar el cine mudo en América Latina como una era-donde-todo-era-posible: mujeres directoras a granel, poesía visual experimental, producciones independientes mínimas, cámaras y otros aparatos muy aparatosos, escalando montañas, remontando el Amazonas, abriendo rutas donde no había, viajando en auto de Buenos Aires a Nueva York, haciendo parkour en Avenida de Mayo, mirando moscas y volcanes a los ojos, hablando todas las lenguas. Pero también fue una época donde machismo y racismo tuvieron diversas formas, generaron violencias y resistencias e imprimieron diferentes marcas en el sentido común. En tiempos de negacionismo y romantización de pasados nefastos o inexistentes o ambas cosas, las perspectivas científicas sobre historia, imágenes y representación se vuelven un gesto militante. El cine latinoamericano fue grande, fue inmenso y quedan tantas imágenes por develar, descubrir e interpretar que me hace feliz saber que nos quedan muchos años de Vivomatografías. Felicidades por el camino trazado y brindo por los que vienen!*

Lorena Bordigoni  
(Autora)



*Celebrar 10 años de la revista Vivomatografías es festejar un sueño anhelado y la tan necesaria puesta en valor del patrimonio audiovisual, del pre-cine y de ese cine temprano hasta hace poco escasamente difundido y estudiado. Es aplaudir la creación, el desarrollo y la consolidación de una comunidad de investigadoras e investigadores que generosamente entregan y comparten sus saberes, construyendo conocimiento, reescribiendo la historia a partir de nuevos hallazgos y reflexiones que interrogan la historiografía clásica y construyen nuevos caminos para seguir avanzando en una ruta que se proyecta al futuro con solidez y nuevos bríos. Vivomatografías es un espacio pionero y único en el continente, que abre nuevas luces desde América Latina hacia el mundo, aglutinando una multiplicidad de voces y plumas que dan y seguirán dando vida al campo académico, al mundo de los archivos y a la construcción de una memoria colectiva para el goce de sus autores y lectores.*

Mónica Villarroel  
(Miembro del Comité editorial, autora y evaluadora)



*A todo el equipo de Vivomatografías: felicidades por diez años de labor incansable para recuperar la historia cinematográfica de América Latina y, además, fomentar un diálogo fructífero entre investigadores de todo el continente y más allá. Sin ser una de los miembros más activas del equipo, intenté aportar siempre mi granito de arena a la revista con una que otra traducción, reseña, entrevista o bibliografía. Brindamos por una década más de una revista única, una verdadera obra de amor.*

Rielle Navitski  
(Miembro del Comité editorial, autora y evaluadora)



*Hace diez años, la creación de una revista dedicada al pre cine latinoamericano se presentó como un desafío monumental, una tarea casi quijotesca frente al olvido y la destrucción que había borrado gran parte de este legado.*

*Hoy, Vivomatografías no solo ha superado esas expectativas iniciales, sino que se ha establecido como una referencia indispensable para el estudio de los orígenes del cine en América Latina, articulando un corpus crítico de enorme trascendencia.*

*Más que una revista, Vivomatografías es un pilar fundacional que redefine el panorama académico y cultural del cine latinoamericano. Su labor no se limita a abrir un campo de estudio inexplorado, sino que transforma radicalmente nuestra comprensión del cine y los procesos culturales de un continente que, a través de la tecnología de la imagen en movimiento, se reinventa, se sueña y se proyecta como una totalidad (regional, nacional o continental) y una promesa de modernidad, aunque con todas sus tensiones y contradicciones. Celebramos con profunda gratitud y entusiasmo estos diez años de impacto y contribución, reconociendo su papel esencial en el redescubrimiento y revalorización de nuestra memoria cultural.*

Luis Duno-Gottberg  
(Autor)

*Ver mensaje en video:*

<https://vimeo.com/1041195907?share=copy>

Bernardo Riego  
(Miembro del Comité Científico y autor)





*Em 2016, minha amiga e colega de trabalho Gloria Diez me convidou para colaborar com uma revista acadêmica chamada Vivomatografias, que então se preparava para lançar seu segundo número. Saber que era uma publicação rioplatense, bilíngue e dedicada ao cinema silencioso na América Latina só fez aumentar minha curiosidade, assim como meu interesse em participar de seus trabalhos. Depois de ter defendido um mestrado sobre crítica cinematográfica no Brasil do período silencioso e de ter coordenado o departamento de documentação e pesquisa de uma cinemateca, me manter próximo do tema cooperando com uma publicação acadêmica foi o mais prazeroso dos cenários. Ao longo desses anos, revisei e traduzi textos, realizei entrevistas e escrevi resenhas para uma revista com um perfil editorial primoroso e que reúne excelentes trabalhos de pesquisadores de diferentes países. Graças ao empenho e ao talento das diretoras Andrea Cuarterolo e Georgina Torello, a cada novo número Vivomatografias confirma seu lugar de grande referência para a pesquisa sobre o cinema silencioso latino-americano.*

Fabrizio Felice

(Miembro del Comité Editorial, autor y evaluador)



*É uma grande felicidade ver a revista Vivomatografia completar sua primeira década. O mais importante, é testemunhar como, por meio do esforço e dedicação de suas organizadoras, a revista segue mantendo sua qualidade e rigor, estimulando a ampliação e o desenvolvimento das pesquisas sobre o primeiro cinema e o cinema silencioso na América Latina. Que venham outros dez anos!*

Um abraço,

Rafael de Luna Freire

(Autor y evaluador)



*Felicidades a Vivomatografías por esta década en la que nos ha enriquecido y formado en los estudios sobre precine y el cine silente de América Latina. Se trata de un campo de estudios sobre el cual, antes de esta hermosa revista, eran muy escasas y dispares las investigaciones sobre cine en el período. Además de su excelencia académica y la originalidad de los trabajos que allí se publican, se ha caracterizado por ser un espacio de encuentro, de debate intelectual y crítico y de confraternidad entre quienes asumen la difícil tarea de querer dedicarse a la investigación sobre el cine, desde y sobre el Sur global. Nos han nutrido con sus facetas apasionantes, pícaras, políticas, inéditas, cómicas, trágicas y galantes. Nos permitieron sumergirnos en un mundo imaginario del pasado, sin ocultar los desafíos y las dificultades para acceder a las fuentes primarias de investigación, el dramático estado de los archivos y la valentía de trabajar sobre asuntos que no siempre son de jerarquía, en el concierto de temas que implican a los estudios culturales, sociales e históricos. Agradezco y felicito a todos quienes se han comprometido con Vivomatografías y, en especial, a sus creadoras e impulsoras Georgina y Andrea que constituyen un ejemplo para nuestra comunidad de estudios sobre cine. Estos diez años de revista son una prueba más que elocuente de ello y que sean un estímulo para darle larga vida a este hermoso proyecto. Muchas gracias!*

Isabel Wschebor (Autora y evaluadora)



*Es un gran placer ver a una revista de la calidad de Vivomatografías completar 10 años. Estoy muy orgulloso de haber publicado mi primer texto a partir de una selección de mi tesis de doctorado en la revista. Vivomatografías es una referencia importante en el campo del precine y el cine silente en Latinoamérica, tanto por cuidado editorial como por las publicaciones de relevancia. ¡Que cumplan muchos más! ¡Viva Vivomatografías!*

Sancler Ebert (Autor)



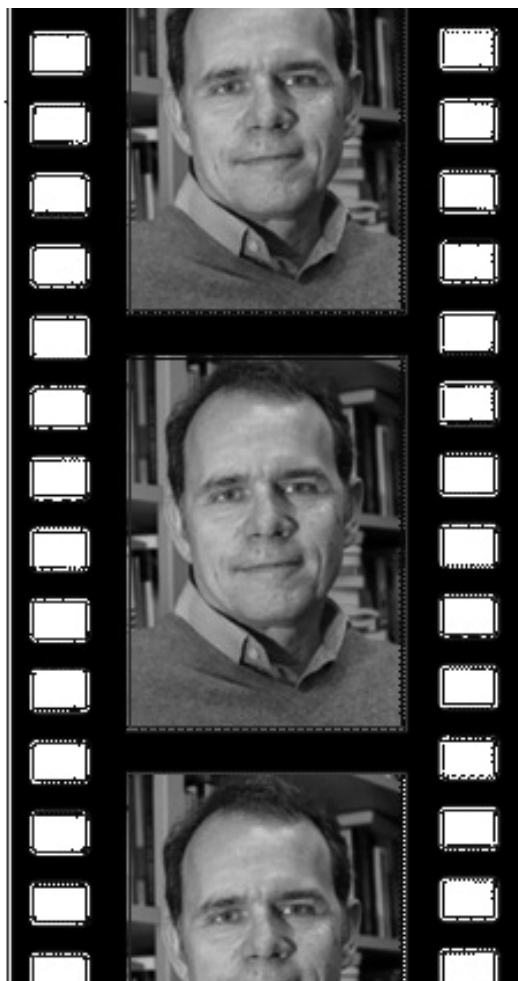
*Voy a incurrir en el vicio de repetirme: Hace algunos años Andrea Cuarterolo, una de las capitanas junto con Georgina Torello de esta revista fundante -y fundamental-, señalaba la existencia de una corriente creciente de intelectuales de América Latina preocupados por explorar los vericuetos del cine de los primeros tiempos producido en esa región. Con un concepto muy feliz – y he aquí mi repetición- Andrea los agrupaba bajo un nombre: “El Brighton latinoamericano”. Al homologar esta tendencia vernácula con aquel hito que, hace más de cuarenta años, operó como campana de largada para el desarrollo de los estudios sobre el tema a nivel mundial se vislumbraban dos cuestiones. En primer término, la referencia manifiesta la condición germinal, iniciática de un fenómeno desplegado principalmente en la academia, pero también en las cinematecas y por los archivistas; en segundo lugar, la comparación con aquel célebre congreso activa un llamado de atención sobre el hecho de que el floreciente interés por el cine silente en los distintos países ya no podía pensarse como una rareza minoritaria, sino que debía asumirse como una efectiva tendencia orgánica.*

*Vivomatografías es, sin ninguna duda, uno de los indicadores más fehacientes de la fuerza, la autonomía y la productividad de ese campo en continua expansión. Porque los diez años que hoy celebramos fueron también los del mayor desarrollo teórico e historiográfico que, no casualmente, colocó a la revista*

*como su principal órgano de difusión. Recorrer los diferentes números es, de cierta manera, una forma de cartografiar el estado de situación y de avances obre las múltiples aristas del tema.*

*No me dedico a estudiar el cine mudo, un objeto que, por otra parte, no deja de resultarme apasionante. En algunas ocasiones Andrea y Georgina me pidieron evaluar artículos. Más allá de eso, tuve el enorme placer de reseñar para la revista los libros más importantes de ambas. Leer *La conquista del espacio* y *De la foto al fotograma* no solo me permitió adoptar varios conceptos que luego incorporaría a mis propias indagaciones, sino también me dejó comprobar que Cuarterolo y Torello no solo capitanean una publicación. Ellas son, quizá, dos de los nombres centrales de un cambio de época.*

Jorge Sala (Autor y evaluador)



*Vivomatografias surgiu há 10 anos, ocupando uma lacuna para os que estudam a história do cinema silencioso na América Latina. Se já são poucas as revistas que se ocupam da história do cinema (1895, Film History, Secuencias são alguns exemplos que poderia citar), raras as que se dedicam a esse período. Em nosso caso, há duas particularidades, decisivas se pensarmos em sua implicação para a pesquisa histórica: a ausência dos filmes, em sua grande maioria perdidos, e as constantes crises institucionais de nossas cinematecas. Dito isso, é impressionante nos depararmos ano a ano com textos que resgatam essa história em diferentes perspectivas. O trabalho editorial levado a cabo por Andrea Cuarterolo e Georgina Torello conseguem elevar a um patamar mais alto esse conjunto, pois, aliada à seleção dos temas de cada número, a edição e o trabalho com as imagens potencializam o alcance de cada artigo, tornando sua leitura mais agradável e prazerosa. Longa vida a Vivomatografias! Que venham 10, 20 e muitos anos!*

Eduardo Morettin

(Miembro del Comité Científico, autor y evaluador)



*Vivomatografias, que foi tão necessária quando de seu lançamento, pelo ineditismo da sua proposta conceitual, segue atuante, em caráter imprescindível, no campo dos estudos sobre o cinema silencioso, como um farol que ilumina e orienta os estudiosos e difunde e atualiza os conhecimentos produzidos sobre a temática, hoje ampliada e enriquecida pela variedade de abordagens e descobertas. A importância assumida por Vivomatografias ao longo dessa década de existência, e o reconhecimento conquistado, devem-se certamente ao qualificado conjunto intelectual reunido a cada edição, mas sobretudo à capacidade de suas editoras em promover tais encontros investigativos. Minha singela contribuição à revista, com um artigo, é algo que me orgulha e honra. Vida longa à Vivomatografia !*

Alice Dubina Trusz (Autora y evaluadora)



*Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, se encuentra lanzando su décimo número! Si creyéramos en la numerología, diríamos que el décimo número del sistema arábigo combina el inicio de una serie y aquel que representa por sí mismo lo infinito; esto es, el comienzo y aquello que tal vez no se puede mensurar o proyectar claramente. Simbólicamente, especialmente para una publicación científica, realizada entre Argentina y Uruguay, sobre cine silente y hecha a pulmón, haber concretado su décima entrega asume un significado distinto, al abarcar el desafío de haber editado materialmente esta edición, así como la satisfacción de haber transformado un campo de estudios (hace poco tiempo prácticamente inexistente, al menos en ambas orillas del Río de la Plata) en un área con problemáticas, ideas y desarrollos propios. Felicito a sus responsables, Andrea Cuarterolo y Georgina Torello por esta tremenda hazaña. También por haber gestionado un espacio de debate en torno al precine, el cine silente y las vinculaciones que "otros cines" sostienen con las producciones más tempranas y que amplían el territorio de las discusiones a aristas y planteos muy enriquecedores. ¡Por más números de Vivomatografías! Salud!*

Ana Laura Lusnich (Autora y evaluadora)



*Mensaje en video*

<https://vimeo.com/1041198720>

Juan Sebastián Ospina

(Miembro del Comité Editorial, autor y evaluador)



*A Vivomatografias é um lugar de encontro para o cinema silencioso latino-americano. Um lugar em que são colocadas, lado a lado, histórias, imagens e ideias de várias partes do continente. Como brasileira, é muito rico poder participar disso.*

*Algumas publicações me marcaram especialmente: a tradução de artigos de Charles Musser, Tom Gunning, Miriam Hansen e outros; a bibliografia comentada sobre cinema silencioso latino-americano; a homenagem a Maria Rita Galvão; as entrevistas sobre a crise da Cinemateca Brasileira. E tantos artigos instigantes. Uma seção que se destaca, para mim, é a Documentos, que sempre traz incríveis surpresas. Tenho muito orgulho de ter publicado meu primeiro artigo no primeiro número da revista. E fico feliz em seguir contribuindo de outras formas, como com resenhas e pareceres. Viva a Vivomatografias e seus 10 anos de encontros preciosos para a pesquisa em cinema silencioso latino-americano!*

Carolina Azevedo Di Giacomo  
(Autora y evaluadora)



*Vivomatografias es una revista única, un material de lectura delicioso. Sus páginas dedicadas al nacimiento y devenir del invento más maravilloso y apasionante - el cine- disponibilizan un saber muy específico en un lenguaje al alcance de todos. Su contenido reviste rigurosidad, documentación y exhaustividad. Número tras número ha cumplido y honrado la tarea de rescatar aquellos tesoros del pasado que parecían perdidos para siempre: películas, realizadores, actores, actrices, documentos, testimonios, técnicas, tecnologías e historias asombrosas sobre los inicios de la actividad cinematográfica en Latinoamérica. Sin dudas, esta labor se encuentra enaltecida por las voces de los lúcidos historiadorxs e investigadorxs que participan en la publicación desde su primera aparición. Celebro los 10 años de existencia de esta poderosa apuesta editorial y agradezco el incansable y amoroso trabajo de sus directoras.*

María Constanza Grela Reina. (Miembro del Comité Editorial, autora y evaluadora)



*Vivomatografías es una revista que desde hace 10 años viene cubriendo un área por mucho tiempo oculta en la historiografía del cine latinoamericano. Nos ha permitido acceder a textos de difícil acceso a través de traducciones de excelencia; conocer, mediante reseñas, libros de especialistas; y leer los estudios que se realizan desde Latinoamérica y el mundo sobre nuestro cine temprano, demostrando que hay todo un periodo por conocer, investigar, cuidar, y difundir. Además, nos recuerda en todos sus números que la historia del cine no se construye solo desde las películas que existen, sino también desde las estelas que dejaron en medios masivos, archivos y libros, con lo que temas aparentemente lejanos a lo estrictamente cinematográfico (circulación y exhibición, la experiencia social, las representaciones, los cine palacios, entre otros), se vuelven instancias para investigar, y al ser publicadas en Vivomatografías, toman fuerza e inspiran nuevos estudios.*

Ximena Vergara  
(Autora y evaluadora)



*A imagem acima é dos créditos iniciais de Revezes... (Chagas Ribeiro, Olinda-Film, 1927),<sup>1</sup> o único filme brasileiro atualmente identificado no acervo da Cinemateca Brasileira que tem fotogramas pintados à mão. Me utilizo da imagem para dizer como a Vivomatografías tem sido nestes dez anos de atividade uma revista-farol, que a partir de uma sólida ancoragem no terreno da História segue iluminando caminhos e apontando novas perspectivas. Viva, viva, viva! Viva a Vivomatografías!*

Luciana Corrêa de Araújo (Miembro del Comité Científico, autora y evaluadora)

<sup>1</sup> Fotograma reproduzido do livro *A restauração da cor no cinema silencioso no Brasil*, de Luisa Malzoni.

**ARK CAICYT:**

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/exwe9vpfw>

**Para citar este artículo:**

CUARTEROLO, Andrea y Georgina Torello. “Una década de *Vivomatografías*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 6-19. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/506>> [Acceso dd.mm.aaaa].



# DOSSIER

MUJERES EN EL CINE LATINOAMERICANO SILENTE:  
TRABAJO, REPRESENTACIÓN Y RECEPCIÓN



# Introdução ao dossiê

## Mulheres no cinema silencioso latino-americano: trabalho, representação, recepção

Luciana Corrêa de Araújo\*

**Resumo:** No final dos anos 1980, alguns trabalhos procuraram mapear as atividades das mulheres no cinema latino-americano. Desde então, este campo de estudos vem se expandindo cada vez mais. O interesse inicial se voltou sobretudo para as mulheres nas funções de direção e produção, o que ocorreu também em relação ao período do cinema silencioso. Ao longo das últimas décadas, as abordagens foram se diversificando, estendendo-se a outras funções, além de se aprofundar em questões de recepção, crítica e cultura cinematográfica. Este dossiê sobre mulheres no cinema silencioso latino-americano reúne artigos que exploram alguns dos caminhos de investigação que o tema suscita, estimula, exige.

**Palavras-chave:** cinema silencioso latino-americano, mulheres, cultura cinematográfica, exibição, produção cinematográfica

---

### Introducción al dossier

#### Mujeres en el cine silente latinoamericano: trabajo, representación, recepción

**Resumen** A finales de los años 1980, algunas obras intentaron mapear las actividades de las mujeres en el cine latinoamericano. Desde entonces, el campo de estudios sobre mujeres en el cine ha crecido cada vez más. El interés inicial se centró principalmente en las mujeres en funciones de dirección y producción, lo cual también se aplicó al período del cine silente. A lo largo de las últimas décadas, los enfoques se han diversificado, abarcando otras funciones, además de profundizarse en cuestiones de recepción, crítica y cultura cinematográfica. Este dossier sobre las mujeres en el cine silente latinoamericano reúne artículos que exploran algunos de los caminos de investigación que el tema suscita, estimula, exige.

**Palabras clave:** cine silente latinoamericano, mujeres, cultura cinematográfica, exhibición, producción cinematográfica

---

### Introduction to the dossier

#### Women in silent Latin American cinema: work, representation, reception

**Abstract:** In the late 1980s, some works sought to map the activities of women in Latin American cinema. Since then, this field of studies has expanded significantly. Initially, the focus was primarily on women in directing and producing roles, which also occurred in relation to the silent film period. However, over the last few decades, the approaches have diversified, covering other functions as well as exploring issues of reception, criticism, and film culture. This dossier on women in Latin American silent cinema brings together articles that explore some research paths that the topic raises, stimulates, and demands.

**Keywords:** Latin American silent cinema, women, film culture, exhibition, film production



Mulheres na frente do Cinema Odeon, no Rio de Janeiro, em 1916. Fonte: Hemeroteca Digital. Fundação Biblioteca Nacional

“Saberemos algum dia quem foram as primeiras mulheres na América Latina a se tornarem cineastas?” É assim que, em 1989, Paulo Antonio Paranaguá inicia seu artigo “Pioneers: Women Film-makers in Latin America”, no qual aborda as atividades de mulheres cineastas desde as primeiras décadas do século 20 até os anos 1980.<sup>1</sup> Embora naquele momento, final dos anos 1980, as pesquisas sobre o tema fossem ainda incipientes, já havia algumas obras que procuraram mapear esse terreno, como os livros *As musas da matinê*, de Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira<sup>2</sup>, *Realizadoras latinoamericanas: cronología*

<sup>1</sup> PARANAGUÁ, Paulo Antonio. “Women Film-Makers in Latin America”, *Framework*, n. 37, 1989, pp. 129-139. No original: “Will we ever know who were the first women in Latin America to become film-makers?”

<sup>2</sup> MUNERATO, Elice e Maria Helena Darcy de Oliveira. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1982.

1917-1987 *Latin American women filmmakers: chronology 1917-1987*, de Teresa Toledo<sup>3</sup>, e *Quase catálogo 1*, organizado por Heloísa Buarque de Hollanda.<sup>4</sup>

Desde então, o campo de estudos sobre mulheres no cinema se expandiu cada vez mais. O interesse inicial se voltou sobretudo para as mulheres nas funções de direção e produção, o que ocorreu também em relação ao período do cinema silencioso, de que são exemplos os livros sobre a mexicana Mimí Derba<sup>5</sup> e a brasileira, nascida em Portugal, Carmen Santos<sup>6</sup>. Ao longo das últimas décadas, as abordagens foram se diversificando, estendendo-se a outras funções, além de se aprofundar em questões de recepção, crítica e cultura cinematográfica.

O acesso aos filmes e fragmentos; o levantamento em periódicos; o mergulho em arquivos e documentos os mais variados; a articulação do cinema com diferentes práticas artísticas e culturais; os cruzamentos entre os estudos cinematográficos e outros campos disciplinares são alguns dos procedimentos que permitem avançar em termos tanto de informações quanto de análises relacionadas à mulher no cinema silencioso latino-americano.

O título do dossiê destaca três eixos de abordagem – trabalho, representação e recepção – que os artigos aqui reunidos discutem de diferentes formas e sob distintas perspectivas geográficas, que contemplam as atividades ligadas a cinema em quatro países latino-americanos: Argentina, Brasil, Chile e México.

---

<sup>3</sup> TOLEDO, Teresa. *Realizadoras latinoamericanas: cronología 1917-1987 Latin American Women Filmmakers: Chronology 1917-1987*. Nova York: Círculo de la Cultura Cubana, 1987.

<sup>4</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Quase catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988)*. Rio de Janeiro: CIEC, 1989.

<sup>5</sup> MIQUEL, Ángel. *Mimí Derba*. México: Archivo Fílmico Agrasánchez, Filmoteca de la UNAM, 2000. Recentemente foi lançada uma nova edição livro: MIQUEL, Ángel. *Mimí Derba: Biografía de una artista*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2024. Disponível em: <[https://libros.uaem.mx/archivos/epub/mimi\\_derba/mimi\\_derba.pdf](https://libros.uaem.mx/archivos/epub/mimi_derba/mimi_derba.pdf)> [Acesso: 12 dez. 2024].

<sup>6</sup> PESSOA, Ana. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

No artigo “Tiempos de Guerra en Buenos Aires: *El Pañuelo de Clarita* (1919) de Josefina Emilia Saleny (1894-1978)”, Moira Fradinger analisa o filme dirigido por Saleny, uma das figuras centrais quanto ao trabalho das mulheres no cinema silencioso argentino. O acesso à cópia de *El Pañuelo de Clarita* e ao argumento original escrito por Bautista Amé permite à autora realizar uma detalhada análise das alterações efetuadas por Saleny. Fradinger observa como, por meio dessas mudanças, a diretora enfatiza sua visão diante de temas da atualidade, tanto na esfera local quanto internacional, como a situação dos imigrantes italianos na Argentina e o impacto da Primeira Guerra Mundial, expressando uma postura marcadamente antimilitarista e em defesa da convivência pacífica. Outras alterações significativas incidem sobre a representação das mulheres, com as personagens femininas, Clarita à frente, passando a exercer no filme funções narrativas e simbólicas decisivas, diferente de como está desenvolvido no argumento original.

A análise fílmica, assim como empreendida por Moira Fradinger em seu artigo, nem sempre é possível nos estudos sobre cinema silencioso na América Latina, devido aos inúmeros materiais fílmicos que se perderam ao longo das décadas. Talvez como contraponto a esse panorama –mas certamente não só por esse motivo– a pesquisa em arquivos e documentações correlatas sempre ocupou uma posição privilegiada. Aliado aos arquivos físicos, o acesso cada vez mais facilitado a bases de dados e repositórios digitais só vem fortalecendo esse tipo de trabalho, de que são provas os outros quatro artigos que compõem este dossiê.

Tendo por base uma minuciosa pesquisa em periódicos, Lucio Mafud expõe o envolvimento em atividades cinematográficas de duas artistas argentinas nos anos 1920, no artigo “Lola Mora y Ernestina Rivademar: el cine silente y las artes plásticas en Argentina”. Celebrada pela imprensa no início do século XX, a escultora Lola Mora será responsável por apresentar em 1920 uma nova invenção, “Cinematógrafo a plena luz”, capaz de projetar filmes sem que fosse preciso escurecer o ambiente. Ainda que

restem dúvidas se teria sido ela a inventora do dispositivo, Mafud ressalta sobretudo o trabalho de Mora enquanto empresária e divulgadora da invenção, além de se mostrar em declarações à imprensa uma entusiasta por técnicas e tecnologias.

Outra artista, a pintora Ernestina Rivademar, esteve à frente da primeira ficção realizada em La Plata, como roteirista e diretora de *La ilustre desconocida* (1925). Como explica Mafud, relacionando a filmes realizados por senhoras de sociedades beneficentes em Buenos Aires, também a produção platense não se guiava por objetivos comerciais, tendo a intenção de reverter os lucros obtidos na compra de obras para o Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, do qual Rivademar era diretora.

No artigo “La Señora Gardner como primera proyccionista de cine en México: hallazgos y supervivencias del año 1896”, a vasta pesquisa realizada por Enri Ceballos oferece uma série de informações sobre o trabalho da Señora Gardner que, vinda dos Estados Unidos, chega ao México para realizar as primeiras projeções do Vitascópio, de Edison, na Cidade do México e em Puebla. Ceballos mostra como essas sessões foram recebidas pela imprensa, as dificuldades técnicas enfrentadas e, ainda, a rivalidade que se estabeleceu com o cinematógrafo dos irmãos Lumière, que havia chegado ao país poucas semanas antes. Entre os achados da pesquisa, há uma entrevista da própria Señora Gardner, na qual explica o que é o Vitascópio, dando mostras de seu conhecimento e de seu comprometimento profissional.

A imprensa ganha ainda maior centralidade nos artigos de Julieta Elizaga Coulombié e Tamara Santos, ambos voltados para a análise da representação feminina em jornais e revistas especializadas em cinema no Chile e no Brasil, respectivamente.

Em “Presencia y representación femenina en las primeras revistas de cine en Chile”, Elizaga examina seis revistas chilenas especializadas em cinema, abordando a partir daí diferentes tópicos relacionados à presença feminina, desde o destaque a atrizes chilenas e estrangeiras até seções voltadas especificamente às leitoras, seja pelos temas escolhidos, seja pela publicação de textos assinados por mulheres ou por

nomes femininos. Entre essas revistas, chama a atenção o trabalho de duas mulheres ocupando os cargos mais importantes: Lucila Azagra, diretora de *La semana cinematográfica*, e Gabriela Bussenius, codirectora de *Pantalla y Bambalinas*. No caso de Bussenius, sua relação com o cinema já vinha de anos anteriores, quando havia realizado *La agonía de Arauco* (Chile, 1917), junto com Salvador Gianbastiani, trabalho pelo qual passou a ser considerada a primeira cineasta do cinema chileno. Enquanto Bussenius teve sua foto estampada na capa de *Cine Gaceta* e uma breve menção na crítica do filme publicada no mesmo número, outras três diretoras do período silencioso não chegaram a ganhar espaço nas revistas especializadas. Elizaga parte então para investigar a recepção dos filmes realizados por Rosario Rodríguez de la Serna, Alicia Armstrong de Vicuña e Renée Oro em outros periódicos, não tão dependentes dos vínculos comerciais com empresas importadoras e produtoras.

A atuação das empresas distribuidoras norte-americanas, por sua vez, em especial o trabalho sistemático junto às revistas e jornais para promover os artistas, constitui um dos focos principais do artigo de Tamara Santos, “A recepção de Louise Brooks no Brasil”. Tomando por base um amplo levantamento em periódicos das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, mas incluindo eventualmente publicações de outros estados, a autora faz um mapeamento das matérias relacionadas a Louise Brooks entre 1926 e 1930, antes portanto da exibição no Brasil dos filmes alemães dirigidos por G. W. Pabst em 1929, *A caixa de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, Alemanha) e *Diário de uma garota perdida* (*Tagebuch einer Verlorenen*, Alemanha), pelos quais a atriz passou a ser celebrada nas décadas seguintes e até hoje.

Acompanhando as matérias que vão construindo o estrelismo de Louise Brooks, a medida em que seus filmes americanos são lançados no mercado brasileiro, o artigo aborda as estratégias publicitárias do *star system*, que mobilizavam questões culturais e sociais mais amplas. É assim que o estudo da recepção de Brooks no Brasil, aliado à análise das personagens que interpreta nos filmes do período, permite discutir

características, limites e ambiguidades que envolviam o modelo da jovem mulher urbana e moderna que, conforme argumenta a autora, era ao mesmo tempo celebrada e punida por sua modernidade.

Os artigos deste dossiê contemplam e não raro entrelaçam os três eixos propostos inicialmente para o dossiê –trabalho, representação, recepção–, além de chamar a atenção para outros tópicos. A seguir, nos deixando conduzir por algumas linhas que percorrem os artigos, procuramos estabelecer diálogos com trabalhos anteriores, alguns deles inclusive publicados na *Vivomatografías*. Menos do que um mapeamento do campo, serão considerações assumidamente lacunares e incompletas, em face de um universo de trabalhos que vem se expandindo de forma expressiva nos últimos anos.

Em relação aos filmes dirigidos e/ou produzidos por mulheres, o acesso a materiais preservados, sejam eles filmicos ou correlatos, abre caminho para identificar escolhas e construções narrativas que de alguma forma escapam da perspectiva dominante, masculina. É o que encontramos na análise feita por Moira Fradinger de *El Pañuelo de Clarita* e também na pesquisa de Marcella Grecco sobre *O misterio do dominó preto* (Brasil, 1931), dirigido e co-produzido por Cleo de Verberena, considerada a primeira diretora brasileira. Ao comparar o enredo do filme, do qual não há materiais preservados, com as duas versões da história em que o roteiro se baseou, Grecco observa mudanças substanciais, que imprimem uma visão menos misógina à trama, valorizando –e não condenando– as atitudes independentes da protagonista, interpretada por Verberena.<sup>7</sup> No entanto, mesmo sem acesso a cópias e argumentos de filmes dirigidos, produzidos e/ou roteirizados por mulheres, é possível por meio da pesquisa em outras fontes avaliar como neles estão construídas as personagens femininas e as relações de gênero, e até que ponto mantêm as configurações e hierarquias tradicionais ou conferem maior consistência e peso narrativo às figuras femininas. No Brasil, quando a atriz Eva Nil forma produtora com seu pai Pedro

---

<sup>7</sup> GRECCO, Marcella. *Cleo de Verberena e o Mistério do dominó preto (1931)*. São Paulo: Giostri, 2021.

Comello passa a ter condições de realizar *Senhorita Agora Mesmo* (Brasil, Pedro Comello, 1927), no qual desempenha a heroína de um enredo de ação, em contraste com a figura delicada de “ingênuas”, que caracteriza tanto suas outras personagens quanto a imagem que ela própria costumava reforçar nas fotografias para publicidade.<sup>8</sup>

Claro que na imensa maioria dos filmes, em que as mulheres não exercem funções de maior controle criativo, também há um vastíssimo campo para análises que tenham como eixo a representação das mulheres, sem perder de vista, nestas representações, possíveis contribuições criativas por parte das atrizes. É tomando por base as personagens femininas em sua relação com a modernidade, por exemplo, que Ana Lía Rey<sup>9</sup> aborda dois filmes argentinos, *La vendedora de Harrods* (Argentina, Francisco Defilippis Novoa, 1921) e *La chica de la calle Florida* (Argentina, José A. Ferreyra, 1922), neles identificando “pequenas resistências”. Laura Isabel Serna,<sup>10</sup> por sua vez, conjuga análise fílmica e abordagem da cultura cinematográfica ao tratar as presenças femininas e a representação da mulher como territórios cruciais no embate entre modernidade e tradição no cinema silencioso mexicano. A tensão entre projetos de modernidade e estruturas patriarcais também ocupa lugar central na análise que faz Juan Sebastián Ospina León<sup>11</sup> de produções colombianas dos anos 1920, conferindo particular atenção às personagens femininas.

Também nos filmes de não-ficção e em cinejornais, a presença e –tão importante quanto– a ausência de mulheres em quadro levantam questões sobre os códigos que

---

<sup>8</sup> ARAÚJO, Luciana Corrêa de. “A Role in Which the Work Is Not Completely Passive’ - Eva Nil, *Miss Right Now* (1927), and Women’s Work in Brazilian Silent Cinema”, *Feminist Media Histories*, v. 3, 2017, pp. 102-125.

<sup>9</sup> REY, Ana Lía. “Género, deseos y sentimientos en dos films argentinos de la década de 1920”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 40-70. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/364>> [Acesso: 12 nov. 2024].

<sup>10</sup> SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia: American Film and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Durham: Duke University Press. 2014.

<sup>11</sup> OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. *Struggles for Recognition: Melodrama and Visibility in Latin American Silent Film*. Oakland: California University Press, 2021.

regiam a participação feminina em espaços da esfera pública e privada e em acontecimentos da vida social do país. Levando em conta as diferenças de raças e classes sociais, em que medida e de quais formas as distinções e preconceitos enraizados na vida social se fazem presentes nos filmes de não ficção? Ao comentar a produção chilena *Los funerales de Recabarren* (Chile, Carlos Pellegrin, 1924), que tem setores populares e não a elite como protagonista, Mónica Villarroel<sup>12</sup> chama a atenção para o plano em que se vê a companheira do líder morto dos trabalhadores, também exaltada em um intertítulo, o que estabelece uma tensão com o discurso da imprensa, no qual se menciona apenas o nome da viúva oficialmente reconhecida.

Uma característica que permeia as trajetórias de diversas mulheres que desenvolveram atividades no cinema latino-americano, para além do trabalho como atrizes, é seu pertencimento às classes mais abastadas, sua inserção em instituições culturais e sociais de prestígio, seu reconhecimento em outras áreas consideradas mais nobres. Como mostra Lucio Mafud em seu artigo, a escultora Lola Mora e a pintora Ernestina Rivademar desfrutavam de situações sociais privilegiadas, sendo reconhecidas no meio cultural e artístico, obtendo no início de suas carreiras bolsas de estudos do governo para estudar no exterior, estabelecendo vínculos com órgãos públicos e instituições respeitadas. O envolvimento com o cinema entre mulheres da elite surge como um traço marcante nas cinematografias argentina e uruguaia, conforme atestam trabalhos do próprio Mafud<sup>13</sup> e de Georgina Torello.<sup>14</sup>

Um desafio que se impõe diz respeito à pesquisa sobre as relações com cinema de jovens e mulheres das classes média e baixa. Especialmente quanto às mulheres da

---

<sup>12</sup> VILLARROEL, Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago: LOM Ediciones, 2017.

<sup>13</sup> MAFUD, Lucio. *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo argentino (1915-1933)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales-INCAA, 2021.

<sup>14</sup> TORELLO, Georgina. *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideu: Yaugurú, 2018; y TORELLO, Georgina. “La flapper por ella misma. Del pingo al volante (Robert Kouri, 1929) y su construcción de la mujer moderna”. In: Torello, Georgina, Cecilia Lacruz e Pablo Alvira (eds.). *Formas de contar. Estudios sobre ficción en el cine y el audiovisual uruguayos*. Montevideu: Yaugurú, 2024, pp. 33-53.

classe trabalhadora, com salário reduzido e extensas horas de trabalho, até que ponto o cinema poderia se inserir no seu cotidiano? O depoimento de Carmen Santos é revelador desta situação. Nascida em Portugal e vivendo no Rio de Janeiro com a família, ela começa a trabalhar ainda criança em uma oficina de costura e, depois, um pouco mais velha, torna-se vendedora em uma elegante loja de departamentos. Aos catorze anos é selecionada para protagonizar *Urutau* (Brasil, William Jansen, 1919), que é também o primeiro filme a que assiste: “Eu era tão pobrezinha!... A primeira fita que vi em minha vida foi a em que trabalhei...”.<sup>15</sup>

Como superar as dificuldades de classe? Uma das possibilidades, que se coloca para mulheres de diferentes estratos sociais, é a relação com o Estado, fator que não só contribui para formação de artistas como Mora e Rivademar como também dá sustentação à carreira das irmãs Adriana e Dolores Ehlers, no México. Depois da infância e adolescência marcadas por dificuldades econômicas, seu trabalho profissional no cinema (como diretoras, laboratoristas e no comércio de equipamentos) é impulsionado graças ao apoio do governo do presidente Venustiano Carranza.<sup>16</sup> Também a documentarista Renée Oro viabiliza suas diversas produções, tanto na Argentina quanto no Chile, por meio de sucessivas encomendas feitas por governos federais e estaduais.<sup>17</sup>

Outro fator recorrente que permitia a inserção de mulheres no campo cinematográfico, tanto na América Latina como em outras partes do mundo, era a ligação afetiva e profissional com figuras masculinas de autoridade, como pais e maridos. É por meio da parceria com o marido Salvador Giambastiani que Gabriela

<sup>15</sup> *Apud.* PESSOA, 2002, *op. cit.*, p. 28.

<sup>16</sup> TUÑÓN, Julia. “Adriana and Dolores Ehlers”. In: Gaines, Jane; Radha Vatsal, and Monica Dall’Asta (eds.). *Women Film Pioneers Project*. Nova York: Columbia University Libraries, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.7916/d8-s8kb-1319>> [Acesso: 05 dez. 2024].

<sup>17</sup> MAFUD, Lucio, Georgina Tosi, Mariana Avramo, Daniela Cuatrin, Jasmín Adrover y July Massaccesi. *Por las Naciones de América: El cine documental silente de Renée Oro: Estudio histórico y técnico*. Buenos Aires: INCAA, 2022.

Bussenius realiza *La agonía de Arauco* (Chile, 1917), como mencionado por Julieta Elizaga Coulombié em seu artigo neste dossiê. O nome de família, provavelmente do marido, pode servir não só para conferir maior respeitabilidade à mulher e referendar seu trabalho profissional como também para obscurecer sua própria identidade, a exemplo do que ocorre com a Señora Gardner, cujo trabalho como projetorista é abordado no artigo de Enri Ceballos. Apesar da ampla pesquisa realizada, não foi possível encontrar referência ao primeiro nome da Señora Gardner, e mesmo suas iniciais variam entre C.P. e C.B, dependendo do periódico, como explica Ceballos. Esta teria sido uma escolha da própria profissional ou teria partido da imprensa, como forma de tornar socialmente mais respeitável uma mulher cujo trabalho não estava associado a um pai ou marido?

A dificuldade em identificar e nomear apropriadamente torna-se ainda maior quando são mulheres que trabalham em funções consideradas “menores” da atividade cinematográfica, como bilheteiras, lanterninhas, revisoras, funcionárias de empresas de distribuição. Um trabalho que costumava ganhar alguma visibilidade, dependendo do status da profissional, era o de pianistas, instrumentistas e maestrinas que tocavam durante a projeção dos filmes ou na sala de espera dos cinemas. Seus nomes eram muitas vezes citados na imprensa, ao contrário do que em geral acontecia com as anônimas e os anônimos profissionais que integravam as orquestras e conjuntos musicais. Em sua pesquisa sobre a música e os sons no cinema silencioso chileno, Martín Farías<sup>18</sup> nomeia e traz informações sobre algumas mulheres instrumentistas, cuja presença não deixava de ser significativa, em um meio composto majoritariamente por músicos homens.

---

<sup>18</sup> FARÍAS, 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. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/453>> [Acesso: 12 nov. 2024].



Orquestra de damas no Rio de Janeiro. Provavelmente se trata da Orchestre des Dames Françaises, sob a direção de Mme. Levy Aldabert, no Cinema Pathé, em 1911. Fonte: Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

A presença feminina em jornais, revistas ilustradas e nas publicações especializadas em cinema, que no dossiê é objeto de estudo nos artigos de Julieta Elizaga Coulombié e Tamara Santos, constitui um campo de pesquisa ao mesmo tempo tradicional e de uma fertilidade que permite constante renovação. Em 1991, uma publicação do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro trazia, entre outros artigos sobre a revista *Cinearte*, colaborações de Maria Fernanda Bicalho sobre “As atrizes” e de João Luiz Vieira sobre “O marketing do desejo: *Cinearte* e sua leitora”.<sup>19</sup> No ano seguinte, Ángel Miquel<sup>20</sup> incluía na sua antologia de escritos sobre cinema em periódicos e

<sup>19</sup> VIEIRA, João Luiz, Maria Fernanda Baptista Bicalho, Regina Machado, Hernani Heffner, Lécio Augusto Ramos, Silvia Steinber, Saulo Pereira de Mello. *Cinearte*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1991.

<sup>20</sup> MIQUEL, Ángel. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*. México: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica, 1992.

revistas da Cidade do México uma seção dedicada à crítica Cube Bonifant, reproduzindo alguns de seus textos.

Mais recentemente, um minucioso estudo foi dedicado por Mónica Delgado<sup>21</sup> aos escritos da crítica de cinema peruana María Wiese na revista *Amauta*, nos anos 1920. Jorge Iturriaga<sup>22</sup> tomou por base um amplo levantamento em periódicos chilenos para analisar aspectos como a cinefilia feminina, as reações diante dos comportamentos das jovens modernas e a recepção de estrelas estrangeiras, como a diva italiana Francesca Bertini. O impacto dos filmes estrelados pelas divas italianas é também discutido por Rielle Navitski,<sup>23</sup> que analisa a repercussão que alcançaram no México em diversas frentes, desde a recepção da crítica e do público (especialmente entre as mulheres) à produção cinematográfica local. Em outro artigo, Navitski<sup>24</sup> toma como eixo a comercialização no Brasil dos filmes da atriz dinamarquesa Asta Nielsen para analisar as disputas entre distribuidores e exibidores, em um mercado cinematográfico que pouco depois estaria dominado pelo produto norte-americano.

A presença de uma diva italiana no Brasil –presença física e não só por meio da exibição de seus filmes ou de matérias sobre ela na imprensa– é tratada por Carlos Roberto de Souza.<sup>25</sup> Um episódio da passagem da atriz Italia Almirante Manzini por

---

<sup>21</sup> DELGADO, Mónica. *María Wiese em Amauta. Los orígenes de la crítica de cine en el Perú*. Lima: Editorial Gafas Moradas, 2020.

<sup>22</sup> ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM Ediciones, 2015.

<sup>23</sup> NAVITSKI, Rielle. “Entre críticos y fanáticas: La recepción de las ‘divas’ italianas en el México posrevolucionario”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 149-183. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/326>> [Acesso: 12 nov. 2024].

<sup>24</sup> NAVITSKI, Rielle. “Asta Nielsen as Import Commodity: International Stardom and Local Film Distribution in Brazil, 1911-1915”. In: Jung, Uli, Martin Loiperdinger (eds). *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910 -1914*. New Barnet: John Libbey, 2013, pp. 291-298.

<sup>25</sup> SOUZA, Carlos Roberto de. “Um episódio na vida de Italia Almirante Manzini ou O filme brasileiro da diva italiana”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 238-270. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/304>> [Acesso: 12 nov. 2024].

São Paulo, em 1926, quando foram realizadas filmagens de uma cena em que se viam dezenas de pessoas negras dançando um batuque, provocou revolta entre autoridades e jornalistas. A indignação era motivada não só pelas filmagens em si mas também pela perspectiva de que essas imagens, consideradas uma representação falsa do Brasil, viessem a ser exibidas para públicos europeus. No seu artigo, que inclui informações autobiográficas relacionadas ao tema, Carlos Roberto de Souza articula história do cinema, do país e do próprio pesquisador, mostrando o quanto uma diva italiana pode revelar sobre o preconceito e as desigualdades históricas de um país latino-americano.

Ao analisar os filmes das divas italianas, Angela Dalle Vacche<sup>26</sup> argumenta que eles estavam relacionados à História, ao tempo, já que tinham como tema principal a mudança dos antigos para os novos modelos de comportamento na esfera doméstica e entre os sexos. Monica Dall’Asta,<sup>27</sup> por sua vez, defende que as pesquisas sobre a mulher no cinema silencioso devem incorporar os fracassos, o que foi tentado e desejado, mas não se cumpriu. Ela propõe explicar os fracassos “não simplesmente como resultado de limitações individuais, mas interrogando os limites e restrições de um contexto sociocultural específico”.<sup>28</sup> Não são raras as vezes, conclui, em que os fracassos mostram como é a própria História que fracassa.

Entre realizações e fracassos, informações e lacunas, filmes e documentos preservados ou perdidos, uma constante que se coloca para os estudos das mulheres no cinema silencioso é a possibilidade de conjugar diferentes temporalidades e

---

<sup>26</sup> VACCHE, Angela Dalle. *Diva, Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2008.

<sup>27</sup> DALL’ASTA, Monica. “What It Means to Be a Woman: Theorizing Feminist Film History Beyond the Essentialism/Constructionism Divide”. In: Bull, Sofia, Astrid Söderbergh Widding. *Not so Silent. Women in Cinema before Sound*. Estocolmo: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2010, pp. 39-47.

<sup>28</sup> DALL’ASTA, *ibid.*, p. 46. No original: “it allows us to explain failures not simply as a result of individual limitation, but by interrogating the limits and constrictions of a specific sociocultural context”.

compreender melhor as mais variadas experiências históricas, inclusive a nossa ao olhar hoje para essas mulheres.

Agradeço imensamente às autoras e autores dos artigos, que nos deram o privilégio de formar este dossiê com trabalhos que trazem pesquisas e leituras das mais estimulantes. Estendo meus agradecimentos aos pareceristas, que muito contribuíram para aprimorar as discussões aqui apresentadas, e às admiráveis editoras Andrea Cuarterolo e Georgina Torello. Ao longo dos últimos dez anos elas vêm fazendo da *Vivomatografias* uma publicação nada menos que primorosa. Aqui tem sido um espaço generoso que abriga e faz circular pesquisas, informações, experiências; um espaço ao mesmo tempo de erudição e aprendizado, que tem constituído uma valiosa contribuição para o avanço e aprimoramento dos estudos sobre cinema silencioso na América Latina.

### Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. “‘A Role in Which the Work Is Not Completely Passive’ - Eva Nil, *Miss Right Now* (1927), and Women’s Work in Brazilian Silent Cinema”, *Feminist Media Histories*, v. 3, 2017, pp. 102-125.
- DALL’ASTA, Monica. “What It Means to Be a Woman: Theorizing Feminist Film History Beyond the Essentialism/Constructionism Divide”. In: Bull, Sofia, Astrid Söderbergh Widding. *Not so Silent. Women in Cinema before Sound*. Estocolmo: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2010, pp. 39-47.
- DELGADO, Mónica. *María Wiese em Amauta. Los orígenes de la crítica de cine en el Perú*. Lima: Editorial Gafas Moradas, 2020.
- FARÍAS, Martín. “Música y sonidos del cine temprano en Chile (1907-1932)”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 196-221. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/453>> [Acesso: 12 nov. 2024].

- GRECCO, Marcella. *Cleo de Verberena e o Mistério do dominó preto (1931)*. São Paulo: Giostri, 2021.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Quase catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988)*. Rio de Janeiro: CIEC, 1989.
- ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM Ediciones, 2015.
- MAFUD, Lucio. *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo argentino (1915-1933)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales-INCAA, 2021.
- \_\_\_\_\_, Georgina Tosi, Mariana Avramo, Daniela Cuatrin, Jasmín Adrover y July Massaccesi. *Por las Naciones de América: El cine documental silente de Renée Oro: Estudio histórico y técnico*. Buenos Aires: INCAA, 2022.
- MUNERATO, Elice y Maria Helena Darcy de Oliveira. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1982.
- MIQUEL, Ángel. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*. México: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Mimí Derba*. México: Archivo Fílmico Agrasánchez, Filmoteca de la UNAM, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Mimí Derba: Biografía de una artista*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2024. Disponible em:  
<[https://libros.uaem.mx/archivos/epub/mimi\\_derba/mimi\\_derba.pdf](https://libros.uaem.mx/archivos/epub/mimi_derba/mimi_derba.pdf) [Acesso: 12 dez. 2024]
- NAVITSKI, Rielle. “Asta Nielsen as Import Commodity: International Stardom and Local Film Distribution in Brazil, 1911-1915”. In: Jung, Uli e Martin Loiperdinger (eds). *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910 -1914*. New Barnet: John Libbey, 2013, pp. 291-298.
- \_\_\_\_\_. “Entre críticos y fanáticas: La recepción de las ‘divas’ italianas en el México posrevolucionario”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente*

- en *Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 149-183. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/326>> [Acesso: 12 nov. 2024].
- OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. *Struggles for Recognition: Melodrama and Visibility in Latin American Silent Film*. Oakland: California University Press, 2021.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. “Women Film-Makers in Latin America”, *Framework*, n. 37, 1989, pp. 129-139.
- PESSOA, Ana. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- REY, Ana Lía. “Género, deseos y sentimientos en dos films argentinos de la década de 1920”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 40-70. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/364>> [Acesso: 12 nov. 2024].
- SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia: American Film and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Durham: Duke University Press. 2014.
- SOUZA, Carlos Roberto de. “Um episódio na vida de Italia Almirante Manzini ou O filme brasileiro da diva italiana”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 238-270. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/304>> [Acesso: 12 nov. 2024].
- TOLEDO, Teresa. *Realizadoras latinoamericanas: cronología 1917-1987 Latin American Women Filmmakers: Chronology 1917-1987*. Nova York: Círculo de la Cultura Cubana, 1987.
- TORELLO, Georgina. *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevidéo: Yaugurú, 2018.
- \_\_\_\_\_. “La flapper por ella misma. Del pingo al volante (Robert Kouri, 1929) y su construcción de la mujer moderna”. In: Torello, Georgina, Cecilia Lacruz e Pablo Alvira (eds.). *Formas de contar. Estudios sobre ficción en el cine y el audiovisual uruguayos*. Montevidéo: Yaugurú, 2024, pp. 33-53.

- TUÑÓN, Julia. “Adriana and Dolores Ehlers”. In: Gaines, Jane; Radha Vatsal, and Monica Dall’Asta (eds.). *Women Film Pioneers Project*. Nova York: Columbia University Libraries, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.7916/d8-s8kb-1319>> [Acesso: 09 dez. 2024]
- VACCHE, Angela Dalle. *Diva, Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2008.
- VIEIRA, João Luiz, Maria Fernanda Baptista Bicalho, Regina Machado, Hernani Heffner, Lécio Augusto Ramos, Silvia Steinber, Saulo Pereira de Mello. *Cinearte*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1991.
- VILLARROEL, Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago: LOM Ediciones, 2017.

**ARK CAICYT:**

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/mwkoet74>

**Para citar este artículo:**

CORRÊA DE ARAÚJO, Luciana “Introdução ao dossiê Mulheres no cinema silencioso latino-americano: trabalho, representação, recepção”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 20-37. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/501>> [Acceso dd.mm.aa]

---

\* **Luciana Corrêa de Araújo** é pesquisadora de cinema, professora na graduação e pós-graduação em Imagem e Som na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), no Brasil. Suas pesquisas sobre história do cinema brasileiro e cinema silencioso abordam em especial as relações intermediáticas entre cinema e outras artes e práticas culturais, as atividades das mulheres e a representação feminina no cinema silencioso, e o cinema em Pernambuco nos anos 1920. É autora dos livros *A crônica de cinema no Recife dos anos 50* (Fundarpe, 1997) e *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos* (Alameda, 2013). Coorganizou os livros *Cinema sob medida: diversidade de formatos, circuitos e consumo no Brasil* (Ilustre, 2024), com Luís Alberto Rocha Melo e Rafael de Luna Freire, e *Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema* (Edinburgh University Press, 2022), com Lúcia Nagib e Tiago de Luca. Entre outros trabalhos, tem capítulos publicados nos livros *Nova história do cinema brasileiro* (Edições Sesc, 2018), organizado por Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman, e *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro* (Papirus, 2017), com organização de Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco. Colaborou com artigos para revistas como *Imagofagia*, *Significação*, *ArtCultura* e *Feminist Media Histories*. E-mail: [lucianaraujo@ufscar.br](mailto:lucianaraujo@ufscar.br).

# Tiempos de guerra en Buenos Aires: *El pañuelo de Clarita* (Argentina, 1919, Josefina Emilia Saleny)

Moira Fradinger\*

**Resumen:** Este ensayo es un análisis de la única película de Emilia Saleny (1894-1978) que sobrevive: *El Pañuelo de Clarita* (1919). Saleny filmó la película en base a un argumento escrito por Bautista Amé, sobre la caída en la miseria de un inmigrante italiano en Argentina y su recuperación y final integración en la economía del país. Mi análisis se centra en la manera en que la obra de Saleny difiere de dicho argumento. En el argumento de Amé, la Gran Guerra de 1914 es un dato de contexto. Intento mostrar como la película pone a la Gran Guerra de 1914, y a la violencia de la guerra en general, en el centro, no al costado.

**Palabras clave:** Emilia Saleny, cine silente, inmigración italiana, Argentina, Bautista Amé, Primera Guerra Mundial.

---

## **Time of War in Buenos Aires: *El Pañuelo de Clarita* (Argentina, 1919, Josefina Emilia Saleny)**

**Abstract:** This essay analyzes the only film by Emilia Saleny (1894-1978) that has survived: *El Pañuelo de Clarita* (1919). Saleny filmed it based on a plot written by Bautista Amé, about the fall into misery of an Italian immigrant in Argentina and his recovery and final integration into the country's economy. My analysis focuses on how Saleny's work differs from this plot. In Amé's plot, the Great War of 1914 is a contextual fact. I try to show how the film puts the Great War of 1914, and the violence of war in general, center stage, rather than on the side.

**Keywords:** Emilia Saleny, silent film, Italian immigration, Argentina, Bautista Amé, First World War

---

## **Tempos de guerra em Buenos Aires: *El Pañuelo de Clarita* (Argentina, 1919, Josefina Emilia Saleny)**

**Resumo:** Este ensaio é uma análise do único filme de Emilia Saleny (1894-1978) que sobreviveu: *El Pañuelo de Clarita* (1919). Saleny filmou baseada em um enredo escrito por Bautista Amé, sobre a queda na miséria de um imigrante italiano na Argentina e sua recuperação e integração definitiva na economia do país. A minha análise centra-se na forma como este argumento difere do trabalho de Saleny. No argumento de Amé, a Grande Guerra de 1914 é um facto contextual. Tento mostrar como o filme coloca a Grande Guerra de 1914, e a violência da guerra em geral, no centro, e não ao lado.

**Palavras-chave:** Emilia Saleny, cinema silencioso, imigração italiana, Argentina, Bautista Amé, Primeira Guerra Mundial.



Retrato de Emilia Saleny, *La Película*, n. 39, 21 de junio de 1917

**T**odo parece indicar que una de las pioneras del cine silente sudamericano, Emilia Saleny (1894-1978), habría comenzado a filmar hacia 1916-1917 en Buenos Aires, y que la única de sus películas que sobrevive es *El Pañuelo de Clarita* (de aquí en más *Clarita*), filmada entre 1917 y 1918. Emilia se basó en un guion autobiográfico del italiano Bautista Amé, que narra el fracaso y el éxito de un inmigrante italiano en Argentina. Sin embargo, como espero mostrar en este ensayo, Emilia cambió el enfoque del argumento para poder registrar, con una “mirada

femenina” a través del recurso narrativo de la intervención de la niñez,<sup>1</sup> el impacto de la Gran Guerra de 1914 y de la caída del modelo agroexportador argentino en la comunidad italiana que había llegado con la esperanza de la integración económica. Tengo para mí, que es tal el énfasis en la guerra que hasta se podría decir que el trabajo de Emilia como cineasta es una mirada en contra de la violencia política en general. El marco intra y extra diegético de *Clarita* no es el de la caída y resurrección de un inmigrante. Es el de las grandes catástrofes de la época escenificadas a través de escenas familiares en el espacio público. Es el del fracaso de la política y economía de la época y su caída en la violencia, tanto nacional como internacional, vistos a través del punto de vista de las niñas que representan tanto la postura anti-militarista como el sueño de la bonanza económica en convivencia ciudadana pacífica. En *Clarita*, la violencia borra el límite que la sociedad de la época imaginaba como separación entre lo privado y lo público: tanto las niñas pobres como ricas nos muestran que no puede haber espacio doméstico protegido del contexto de la guerra y la pobreza.

*Clarita* se estrenó en el hoy desaparecido teatro *Crystal Palace*, el 30 de octubre de 1919 en función privada a las 10.30 de la mañana.<sup>2</sup> El público parece haber sido la comunidad italiana: los principales diarios nacionales no registraron el evento, pero sí lo hicieron *La Patria degli Italiani*, y el diario anarquista *L'Italia del Popolo*, que dedicaron elogiosas críticas a la directora.<sup>3</sup> Cuando Bautista llevó *Clarita* a su pueblo, Ingeniero Luiggi, el 24 y 25 de abril de 1920, fue promocionado como un “film nacional altamente moral”.<sup>4</sup> La redención de un hombre fue también el foco de

---

<sup>1</sup> No me refiero a ningún rasgo identitario con “mirada femenina” sino a un recurso narrativo que apela al instinto maternal, de acorde a los estereotipos de género de la época, para exponer un saber situado: en el film, no son iguales la mirada del niño o del hombre y la de la niña o de la mujer.

<sup>2</sup> *La Patria degli Italiani*, 28 de octubre de 1919, p. 5. De aquí en más abreviaré el nombre usando *La Patria*.

<sup>3</sup> *L'Italia del Popolo* fue fundado en 1917 por el intelectual anarquista y masón Comunardo Braccialarghe, quien traducía también versos del *Martín Fierro* de Hernández para su diario y quien, bajo el pseudónimo Folco Testena, completó en 1919 la primera traducción al italiano que se conoce de dicho poema nacional.

<sup>4</sup> Afiche reproducido en el libro de GARCÍA OLIVERI, Ricardo. *Cine argentino. Crónica de 100 años*. Buenos Aires; Manrique Zago, 1997, p. 16.

atención de la publicidad; hasta sucedió en la acreditación de la película. Se anunció como la película de Bautista Amé y no de Emilia Saleny. Y en efecto, el anuncio de 1920 de Ingeniero Luiggi resumía el argumento “moral” cuya autoría era de Bautista:

Clarita, niña de corta edad, encuentra un pobre hombre hambriento, al que le da un peso moneda nacional y lo consuela con palabras cariñosas. La escena ocurre en un paseo, dándole al pordiosero un pañuelo bordado con el que seca el llanto del pobre hombre. La trama se complica en episodios ligados para hacer jugar la [...] <sup>5</sup> de modo que Clarita sea secuestrada por una pandilla de ladrones profesionales en busca de un buen rescate y que el protagonista resulta el salvador de la niña, viniendo a ser *El Pañuelo de Clarita*, talismán de este Cine-Drama. Los padres de Clarita son parientes ricos del joven carpintero en su pueblo, viudo, padre de dos hijos, mendigo en Buenos Aires, convertido en ladrón por la miseria extrema, y por último en persona decente. <sup>6</sup>

Si al anuncio se le escapaba el contexto de la Gran Guerra y, sobre todo, el nombre de la realizadora, sin duda registraba la crítica social de Bautista: la pobreza no podía conducir más que a la delincuencia. El anuncio se condice con la historia de la salvación de un hombre, a través de su función de héroe, rescatando nada menos que a una inocente víctima de la violencia masculina, una niña. En el argumento de Bautista se trata de un pacto entre hombres: él la entrega a su padre, con ayuda de la

---

<sup>5</sup> Palabras ilegibles en la fotocopia, que gentilmente me prestara Enrique Bouchard.

<sup>6</sup> Explico los avatares del itinerario del film después de 1920 en mi artículo biográfico sobre Emilia Saleny. Véase FRANDINGER, Moira. “Huellas de archivo al rescate de una pionera del cine sudamericano: Josefina Emilia Saleny (1894 –1978)”, *Revue Cinémas d’Amérique latine*, n. 22, marzo 2014, pp. 12-23.. Para la escritura del presente ensayo agradezco haber contado con la colaboración de la familia Amé (radicada en La Pampa y Buenos Aires) y, en especial, de la sobrina nieta de Bautista Amé, Maite Escudero, y la nieta Andrea Amé. Invaluable es mi deuda con el historiador, investigador del período de cine mudo y coleccionista Enrique Bouchard y el restaurador Diego Mellone: gracias a ellos pude ver una copia del film *El pañuelo de Clarita*, que Diego Mellone restauraba en el momento en que yo comenzaba mi búsqueda de datos. Véase también LOMBARDI, María Eugenia “Emilia y las invisibles: For a feminist management of audiovisual heritage”, *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, vol. 10, n. 2, 2022: pp. 321–332. DOI: [https://doi.org/10.1386/jicms\\_00129\\_1](https://doi.org/10.1386/jicms_00129_1) y MAFUD, Lucio. *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo Argentino (1915-1933)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales-INCAA, 2021 (es una lástima que Mafud no haya prestado atención al leer mi investigación y me adjudique un error que yo no cometo).

acción de la policía. El camino de Bautista hacia la integración argentina ha comenzado y terminará en la felicidad.

En las páginas que siguen, me centro en el trabajo que Emilia hizo con su cámara y los diálogos que recibió de Bautista. No se trata aquí de hacer un análisis de Emilia como “autora” para recuperar alguna noción humanista de “un individuo creador” en ella. Se trata, por un lado, de rescatar su nombre y su trabajo, en tanto estos fueron elididos en el afiche, y por otro, de iluminar las transformaciones que Emilia hiciera con respecto al guion y que determinan su propuesta para la película, no necesariamente coincidente con la de Bautista.<sup>7</sup>

Durante la Gran Guerra, el *Crystal Palace* prestaba su local para que la comunidad italiana organizara algunos de los actos culturales de beneficencia para ayudar a los familiares de los “richiamati” --los italianos residentes en Argentina llamados al frente de batalla en la “patria grande”. La película no solo coincidía con las devastadoras consecuencias internacionales de la guerra europea, sino también con eventos catastróficos de la violencia nacional. El año 1919 fue escenario de un conflicto social extremo: hubo 363 huelgas. Se había iniciado con la horrenda masacre de la así llamada “Semana Trágica” (del 7 al 14 de enero) en la ciudad de Buenos Aires: la huelga comenzada en los talleres metalúrgicos Vasena (propiedad italiana), que dejó un saldo de cerca de 1000 muertos luego de enfrentamientos entre manifestantes obreros y anarquistas y la policía, fuerzas para-policiales nacionalistas, y luego militares.

---

<sup>7</sup> La ausencia de los nombres femeninos en el registro histórico del cine ha sido notada por investigadores en todas las regiones en donde se hurga en los archivos que sí existen. Para un comentario temprano sobre este tipo de investigación véase PARANAGUÁ, Paulo Antonio. “Pioneers: Women Filmmakers in Latin America”, *Framework: The Journal of Cinema and Media*, n. 37, 1989, pp. 129-138. Para una excelente compilación sobre bibliografía sobre cine silente véase: CUARTEROLO, Andrea y Rielle Navitski (eds.). “Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 248-415. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/141>> [Acceso: 10 de junio de 2024].

En el contexto del país, el modelo agroexportador consolidado entre 1880 y 1914 había llegado a su fin. En 1914 el PBI caía un 10%, el agro entraba en crisis, la emigración en el puerto de Buenos Aires era mayor que la inmigración por primera vez desde 1891 (saldo negativo que se mantendría hasta 1919), los salarios caían, la desocupación aumentaba. La amenaza que 1914 podía significar para los inmigrantes llegados en la primera década del siglo era el retorno a la inestabilidad de la que habían huido en los barcos europeos que desembarcaban en Buenos Aires: se comenzaba a perder la ilusión inmigrante de “*fare la Merica*”<sup>8</sup> en el “granero del mundo”.<sup>9</sup>

Emilia y Bautista se conocieron en Buenos Aires, aunque sabemos tan poco del encuentro como de la vida de Emilia Saleny.<sup>10</sup> Hija de italianos, Emilia pertenecía a la comunidad italiana que sostenidamente había crecido en el país desde principios del siglo diecinueve hasta 1914.<sup>11</sup> Los logros de Emilia aparecen con frecuencia anunciados en el que fuera el más importante diario de la comunidad italiana en Buenos Aires, *La Patria degli Italiani* (1876-1931).<sup>12</sup> Emilia habría viajado varias veces a Italia, una de ellas

<sup>8</sup> Forma dialectal: “tener éxito” en América.

<sup>9</sup> Un exhaustivo análisis de las consecuencias de la Gran Guerra para los italianos en la Argentina aparece en DEVOTO, Fernando. *Historia de los italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 2006, pp. 235-381.

<sup>10</sup> Véase FRADINGER, *op. cit.*

<sup>11</sup> Devoto sugiere que la inmigración italiana remonta a la época de la colonia, pero el libro citado comienza su historiografía a principios del siglo XIX. Véase DEVOTO, *op. cit.*, pp. 25-95).

<sup>12</sup> *La Patria degli Italiani* era respetado también fuera de la colectividad italiana: se leía a diario en la Casa Rosada y era considerado, por emigrados y locales, como el diario italiano por excelencia (véase SERGI, Pantaleone. “Fascismo e antifascismo nella stampa italiana in Argentina: così fù spenta *La Patria degli Italiani*”, *Altreitalie*, n.35, 2007, pp. 1-41). En palabras de Nando Pallegiano, *La Patria* libraba las batallas por la supervivencia de las instituciones italianas en Argentina, incluyendo escuelas, hospitales, el patronato, asilos, beneficencia, orfanatos, etc. (véase PALLEGIANO, Nando. “Alcune collaborazioni di Chiummimento”. En; Zitarosa, Gerardo et al. *Giuseppe Chiummimento ovvero il perseguitato político*. Napoli: Rassegna Aspetti Letterari, 1964, p. 59). Republicano, bendecido por los masones y afanado en preservar la cultura italiana desde su fundación, el diario gozaba de una tirada diaria de 50.000 ejemplares y era el tercero en toda la nación, después de los matutinos nacionales *La Nación*, cuya tirada diaria era de 100.000 ejemplares, y *La Prensa*, de una tirada de 160.000 (véase SAÍTTA, Silvia. *Regueros de tinta*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998, p. 330. La comparación periodística de Pantaleone Sergi ubica en 1904 al diario italiano *La Patria* como tercero en circulación en la Argentina, con una tirada de 40.000 ejemplares; a *La Prensa* con 95.000 y *La Nación*, con 60.000.

en plena guerra: desembarcaba de la primera clase del buque *Garibaldi*, proveniente de Génova, en el puerto de Buenos Aires en 1915. Y para ese entonces, con sólo 20 años, Emilia ya había comenzado a dirigir sus películas. La perspectiva infantil que vemos en *Clarita* parece haberle interesado desde un principio: había iniciado su carrera de cineasta con un film infantil hoy perdido: *La niña del bosque* (1917).<sup>13</sup>

Bautista Amé también era de la comunidad italiana. Oriundo del Piemonte, nacido en Pascaretto (Torino) en 1889 y fallecido en La Pampa (Argentina) en 1973, había llegado a Buenos Aires en 1904, a los 15 años, en el buque *Governor*, viajando en tercera clase desde Génova. Munido del oficio de carpintero, había sido contratado como tal en los ferrocarriles de Rosario y, en 1910, compró tierras en Ingeniero Luiggi, La Pampa, un pueblo fundado ese mismo 1910 por italianos. Allí, Bautista creó en 1914 un gabinete fotográfico que hoy es un archivo histórico sobre la colonización italiana del norte pampeano. En 1917 quedó viudo de su primera esposa y, luego de un breve pasaje por Rosario en busca de ayuda en la casa de sus familiares ricos, se trasladó a Buenos Aires, donde se radicó entre 1917 y 1919.<sup>14</sup>

Durante su estadía en Buenos Aires, Amé escribió un guion con ribetes autobiográficos,<sup>15</sup> firmó contrato con Emilia para llevar el guion al cine y, además,

---

SERGI, Pantaleone. “Fascismo e antifascismo nella stampa italiana in Argentina: così fù spenta *La Patria degli Italiani*”, *Altreitalie*, n.35, 2007, p. 25. Las cifras de Sergi son las mismas de las de BAILY Samuel en *Immigrants in the Lands of Promise*, Ithaca: Cornell UP, 1999, p. 195. Todas las traducciones del italiano al castellano en este ensayo son de mi autoría.

<sup>13</sup> No he podido acceder a información de lo que Emilia aprendió en Italia, pero su película *Clarita* se ubica en una estética europea (*film d'art*) ligada al teatro, más que en la estética norteamericana: sigo la diferenciación que hace Andrea Cuarterolo sobre este período y en particular para las películas de tratamiento ‘nacional’. Véase: CUARTEROLO, Andrea. “El cine histórico argentino durante el período silente: Dos modelos estéticos e ideológicos en pugna”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 233-276. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/258>> [Acceso: 10 de junio de 2024].

<sup>14</sup> Agradezco la conversación personal con Andrea Amé y Maite Escudero. Para ambas, el guion de Amé es autobiográfico. No pudimos establecer, sin embargo, ningún dato sobre el momento en que Amé y Saleny se conocieron.

<sup>15</sup> En el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken en Buenos Aires existe una fotocopia del contrato firmado entre Saleny y Amé el 27 de abril de 1918. El estreno del film se proyectaba para marzo de 1919

actuó en la película. El argumento de Bautista comienza con la exhaustiva descripción de la personalidad del protagonista, también de nombre Bautista, a través de un diálogo con su paisano Roberto: Bautista trabaja incansablemente, Roberto insiste en que eso no conduce a mucho, Bautista exhibe su honradez a través de sus respuestas y la escena proyecta en el fondo una familia feliz, en su taller de carpintero, que lo apoya decididamente. Su esposa le quiere alcanzar un mate para que descanse y manda a su hija con la donación femenina. Él no la acepta porque quiere trabajar, y la esposa le pide que se tome el mate, mientras ella trabaja en el taller.

Pronto Bautista sufre la crisis económica agrícola en su pueblo, se queda viudo con dos niños, entrega sus niños a sus suegros asegurándose de que serán cuidados y decide “viajar por América buscando un pueblo donde encontrar mejor suerte”.<sup>16</sup> Recala en Buenos Aires donde tiene familiares ricos, pero estos, a pesar de tener cargos tan altos en la política como ser miembros del Senado, no quieren darle más que limosna, e incluso le hacen prometer que guardará en secreto sus nombres: ellos no quieren relacionarse con familiares “pobres”.

Al no encontrar trabajo, Bautista mendiga por la ciudad, comiendo de la basura. Una niña pide permiso a su padre para donar al mendigo unos pesos, también le seca las lágrimas y le regala su pañuelo con su inicial bordada. Él desea poder recompensarla algún día. Unos ladrones en la cantina donde Bautista puede comprar algo de comida con los pesos de la dádiva femenina, le proponen vengarse de los ricos que no le dieron

---

pero se tuvo que postergar; sólo estaba el negativo, según consta en el *Acta de Cesión de Derechos* otorgada por Saleny a favor de Amé para la explotación del film. Kohen sospecha que el conflicto se generó con el operador fotográfico Luis Scaglione, puesto que Saleny manifiesta “haber sido sorprendida en su buena fé” y sugiere que el 30% sea otorgado a “un operador honesto” para la realización del positivo. Debiendo ausentarse por cuestiones de trabajo, Emilia anota: “dejo prolijamente explicados cuadros y letreros para cortar y añadir la película una vez terminado el positivo”. Emilia no pudo ver la primera copia de la película. KOHEN, Héctor. “Emilia Saleny: Actriz, directora, maestra”, *Film*, n. 8, junio-julio de 1994, p. 34.

<sup>16</sup> Agradezco a Maite Escudero haberme proporcionado el guion; todas las referencias y citas en mi texto vienen de ese manuscrito, escrito a mano por Amé, con caligrafía impecable.

dinero. Bautista no quiere dañar a sus familiares: les ha hecho una honrada promesa. Inventa un nombre y todo el grupo se organiza para robar a una familia rica, pero inocente a los efectos del argumento. Luego el grupo secuestra a una niña, entrando en el dormitorio y narcotizando a la madre. Bautista había ido a robar a la calle: escena de gran lección que le hace pensar en abandonar al grupo, ya que recibe una golpiza en el intento de robo callejero que casi lo deja muerto. El grupo le encarga el cuidado de la niña mientras esperan el rescate, pero Bautista la reconoce: es la del pañuelito. Pensando en que él también es padre, Bautista elabora un plan para salvarla.

Llega a la casa de la familia, explica la situación ante el padre y la madre, pide perdón, y les ofrece llamar a la policía, entregarse con algún arreglo y así salvar a la niña. Clarita vuelve a casa, por intermedio de la policía, y el padre decide llamar a Bautista para agradecerle y preguntarle como lo puede recompensar. Bautista solo quiere trabajo. Clarita quiere que su padre sea bueno con este hombre bondadoso. En una escena melodramática, llena de lágrimas, Bautista accede a contar su desgraciada historia e incluso menciona el nombre de los parientes que lo rechazaron. La madre de la niña, sorprendida, se da cuenta de que es prima de Bautista. Apenada, le ofrece que sus hijos se eduquen junto a Clarita y consulta con el marido para nombrarlo gerente de la casa, de tal modo de recuperar el trabajo. También le ofrecen la cantidad de dinero que los ladrones habían pedido por Clarita y Bautista termina trayendo a sus niños del pueblo. La visita al pueblo es descripta en detalle: Bautista no cuenta lo que le ha pasado en la capital, sino solo que tiene trabajo. Es un año de penuria económica y entrega pan a los pobres, otorga un almuerzo a sus amigos y todos los felicitan, al tiempo que con sus niños retorna a la capital.

En la casa de los parientes ricos finalmente se casa de nuevo con la niñera de la familia. Por ello, es asignado mayordomo principal de una gran estancia familiar: vuelta al campo, a la felicidad, a la bonanza económica y emocional. Bautista “*ha hecho la Merica*” salvando a una niña de su comunidad italiana. En una nota al final, Amé

especula que, en la película, tal vez se quiera agregar una escena de castigo a los familiares “malos” de Bautista.

Es de imaginarse una conversación en la que Emilia aceptara agregar ese final, dado que Emilia efectivamente incluye una escena hacia el fin, con la decadencia de los ricos. Emilia, sin embargo, retocó todo el argumento. Lo primero a notar es que eliminó toda intermediación de hombres para el accionar de las mujeres: la niña desde el inicio quiere ayudar al pobre hombre que ruega, ella no pide permiso al padre para darle un peso, la esposa no consulta con su marido, Bautista no denuncia el robo ante el padre ni ante la policía. El accionar femenino se independiza de la aprobación masculina. Emilia también optó por no incluir una escena inicial detallada con la caracterización del protagonista, no mostró a la familia feliz más que en un cuadro, no incluyó el mate del principio, sino que transformó la interacción inicial en una escena de violencia entre niños. Insistiendo en la violencia, enfatizó la respuesta emocional de Bautista al saber de la muerte de su hermano en la guerra y convirtió a los ladrones ciudadanos en compañeros corruptos del pueblo de Bautista, que también migran a la ciudad por causa de la pobreza. Emilia redujo al mínimo los diálogos humillantes de Bautista con sus familiares ricos a la hora de pedir ayuda y no escenificó la búsqueda de comida en la basura. Inventó una escena en la que Bautista les miente a sus compañeros ladrones, alabando su heroísmo al “estrangular” a dos guardianes mientras los otros robaban una casa; cambió la forma en que Clarita es raptada (en un parque y no desde dentro de su casa); transformó a Clarita en una niña traviesa queriendo ser adulta; eliminó a la policía; puso a Bautista a pelear contra sus compañeros ladrones para salvar a la niña y eliminó el segundo matrimonio de Bautista.

El efecto de lo anterior es que la película de Emilia hizo más: puso a la Gran Guerra de 1914, en el centro, no al costado. Y lo hizo con una “mirada femenino-maternal”: a través del elemento narrativo que aportan los personajes de las niñas. Las niñas son el umbral en donde lo público y lo privado muestran su íntima intrincación. El cambio

de lugar de donde Clarita es raptada nos da el indicio: todo el drama familiar, el drama privado, sucede en el mundo público, un parque. A lo largo de la película veremos cómo el objetivo fundamental de poner el foco en la guerra es establecer que la violencia pública (la de guerra y la de la pobreza) inevitablemente borra los límites del espacio privado. Se podría decir: lo que sucede en la familia es político, lo que sucede en la política es familiar.

Lejos está *Clarita* de tratarse del heroísmo de un hombre. La película se estructura con una “economía de pasajes” de lo privado a lo público, que comienza no con la conversación entre los dos paisanos en el pueblo sobre las bondades o desgracias del trabajo honesto, sino con una escena de guerra: en el patio doméstico los niños juegan “a la guerra”, un juego del que los adultos harán eco en la escena pública en la que los hombres (ladrones contra honrados) “pelean” de otra forma. Estos dos “juegos” establecen una continuidad a lo largo de la película que pondré en el contexto tanto de la Gran Guerra del 14, como el de la violencia nacional. En el guion de Amé los niños están muy presentes en la rememoración del protagonista, que busca trabajo para que ellos estén bien (uso el masculino porque así aparece en el guion). Para Emilia, la niñez ofrece un punto de vista privilegiado para pre-ver (generar un efecto de continuidad con) la verdadera catástrofe: la adulta. En el guion las noticias de la guerra son lejanas: sabemos que el personaje de Bautista tiene un hermano que le escribe cartas desde el frente de batalla en Italia. Bautista “está muy orgulloso al tener un hermano que está defendiendo su Patria”. La noticia de la violencia política –la muerte de su hermano, con una descripción de su caída a causa de la explosión de una granada arrojada desde un avión austríaco y de las infecciones de sus heridas–, entristece a Bautista solo por un instante. En la película, en cambio, la guerra ofrece el marco interpretativo decisivo: la mirada femenina de la realizadora encapsula en una sola escena inicial –el juego de la guerra– el argumento central de la película, y no el argumento que escribiera Amé. Para Amé, se trataba de redimir la honra de un hombre, para Saleny la visión de las niñas anti-militaristas.

### Para entender *El pañuelo de Clarita*: un acápite sobre italianos y argentinos

No deja de interesar que el film se exhibiera como “drama nacional” en tanto se podría decir que *El pañuelo de Clarita* trata más que nada de “un asunto entre italianos” en la Argentina. Da cuenta al mismo tiempo de las dificultades de la conformación de “una nación” así como del papel formador que tuvo la comunidad italiana en la modernización argentina, y en particular del resultado que tuvieron los esfuerzos del estado argentino, desde 1901 con la ley de servicio militar obligatorio, por “argentinar” la masiva proporción de extranjeros que poblaba el país en la primera década del siglo XX. *Clarita*, tanto para Emilia como para Bautista, muestra una integración feliz, pero frágil: el destino último de Bautista es una estancia cuyo dueño es un italiano. Aquí el estado se trasluce en la mediación de las niñas.

Para las élites criollas, la política económica basada en el modelo agroexportador del país, al que la guerra del 14 puso punto final, había necesitado no sólo de la importación de capitales británicos, sino también de la importación europea de mano de obra, tanto campesina como comerciante y profesional. La inmigración italiana en el Río de la Plata daba, ya en el censo de 1895, época del nacimiento de Emilia, cifras abrumadoras: Buenos Aires tenía un 36, 9% de italianos. Entre las décadas de 1860 a 1900, los italianos constituyeron el 60% del total de la inmigración a la Argentina. Entre 1869 y 1915, la población de Buenos Aires era en un 50% extranjera y el 80% estaba compuesto del conjunto de extranjeros e hijos de extranjeros. Los italianos durante todas esas décadas formaban entre el 25% y el 32% de dicha población extranjera en Buenos Aires. El Censo Nacional de 1914 registró que el 80% de inmigrantes eran italianos o españoles.<sup>17</sup> El censo municipal de 1909 en Buenos Aires

---

<sup>17</sup> Censos de Buenos Aires 1909, 1914: 1- “El Censo de 1909 de la ciudad de Buenos Aires”, *Redalyc*, año 5, n. 7, abril 2008, pp. 109. 2- Censo nacional 1914: en *Redalyc*, año 5, n. 8, octubre 2008, pp. 83-94; véase también INDEC. *Historia demográfica argentina 1869-1914: versión digital de los tres primeros censos nacionales*, CD Rom. Buenos Aires: Indec, sin fecha y *Tercer censo nacional levantado el 10 de junio de 1914*. Tomo 2 “Población”. Buenos Aires: Comisión directiva del censo nacional, 1916, pp. 396 -397. Véase también DEVOTO, *op. cit.*

registraba 1.231,698 habitantes: 670,513 eran argentinos, y 561,185 eran extranjeros (46%). Entre los últimos: 174,291 eran españoles y 277,041 eran italianos. Argentina se transformó en el país de mayor inmigración en el mundo en estas décadas.<sup>18</sup>

A menudo se compara la poderosa inmigración italiana en la Argentina con la de los otros dos países de América a los que los italianos fueron en masa: Brasil y Estados Unidos. Sin embargo, el caso argentino es único en el continente –tal vez sólo comparable al uruguayo–: los italianos llegaron antes que a los otros lugares, en oleadas mucho más numerosas y de flujo sostenido durante largas décadas, y se encontraron con la oportunidad de un país en formación. Para 1910, en términos relativos, los italianos de Buenos Aires eran cinco veces más numerosos, con respecto a la población local, que sus paisanos en Nueva York. En Estados Unidos, los italianos encontraban un país hecho, que necesitaba mano de obra barata. En Argentina se sumaban gradualmente a la formación de las capas medias del país, ocupando puestos en el comercio y la industria, tanto como trabajadores y como dueños, puestos que en Estados Unidos ya habían sido ocupados desde hacía tiempo por los nacidos en suelo americano y los inmigrantes de Europa del Norte.<sup>19</sup>

Habría que buscar la peculiaridad de la integración de la colectividad italiana en el Río de la Plata en hechos anteriores: Garibaldi había permanecido en Uruguay (y Brasil) entre 1834-1838: fundó la Legión Italiana y fue comandante de la armada uruguaya. La armada argentina tendría cuatro italianos por jefes hacia mediados del siglo XIX. Buenos Aires tenía una gran población italiana ya para entonces: el 11%. El primer periódico italiano en Buenos Aires data de 1853: *L'Italiano* (fundado por Gian

---

<sup>18</sup> BAYLI, Samuel. *Immigrants in the Lands of Promise*. Ithaca: Cornell UP, 1999, p. 76.

<sup>19</sup> Ver NASCÍMBENE, Mario. *Los italianos y la integración nacional*. Buenos Aires: Ediciones Selección Editorial SRL, 1988, pp. 9-39 y BAILY, *ibid.*

Battista Cúneo, amigo de Garibaldi). La primera asociación de socorros mutuos, *Unione e Benevolenza*, también es antigua: se fundó en 1858.<sup>20</sup>

Lo que encontraban los italianos en la Argentina era una comunidad de paisanos ya muy establecida, con muchas décadas y generaciones nacidas en suelo americano: todo el argumento de Bautista –y hasta cierto punto el trabajo de la cineasta– gira en torno a la ruptura de esos lazos biológicos dado el impacto de la crisis económica. Los destinos de los inmigrantes seguían los caminos de los familiares o amigos que se habían asentado y, en el caso de Bautista, fallan. El argumento se puede ver como una rearticulación del concepto de familia, del lazo de pertenencia por sangre tradicional europeo (y sobre todo italiano) al lazo de pertenencia del “suelo”: en la época de Emilia y Bautista ya importaba más la contribución a la nación que la donación de la familia europea.

La gran masa de extranjeros desarraigados fue inicialmente bienvenida por las élites criollas, necesitadas de manos que trabajaran el campo: esta recepción resultó en la colonización italiana del campo argentino que se conoce como la “Pampa Gringa”. Pero pronto la integración de estos inmigrantes constituyó una fuente de preocupación para la élite criolla –especialmente en el caso italiano. Se recordará la consabida preocupación de Domingo F. Sarmiento (1811-1888) con respecto a los colegios italianos y su enseñanza exclusiva del idioma italiano, su queja con respecto a las sociedades italianas de socorros mutuos y a la prensa italiana leal a Italia; se recordarán los ataques de José María Ramos Mejía (1842-1914) a los colegios privados italianos, o al uso de maestras extranjeras en los colegios públicos, o a la enseñanza

---

<sup>20</sup> La participación de los italianos en la moderna Buenos Aires trae a veces sorpresas: los planos arquitectónicos de la mismísima Casa de Gobierno situada en la Capital Federal fueron hechos por el italiano Francesco Tamburini (1852-1891). La ciudad de La Plata (capital de la provincia de Buenos Aires) fue fundada en 1882: en 1884 tenía 20.000 habitantes de los cuales 15.000 eran italianos. Véanse datos detallados de la destacada participación italiana en el siglo XIX en ZAGO, Manrique. *Argentina: La otra patria de los italianos*. Buenos Aires: Zago Manrique ediciones, 1983 y DEVOTO, *op. cit.*.

en italiano en colegios públicos de la capital.<sup>21</sup> No sólo se trataba de una colectividad que conservaba sus lazos con “*la grande patria*”. Baste pensar en el anecdótico ejemplo del decálogo patriótico que Ferdinando Martini publicara en 1910 en *La Patria*, recordándole a los inmigrantes que su verdadera patria era Italia, exhortándolos a no cambiar de nombre, a no olvidar la lengua italiana y a casarse con una italiana. Baste recordar que la cantidad de voluntarios reservistas enlistados para defender a Italia en la Gran Guerra obligó al consulado italiano a extender sus horas de atención hasta las 22 horas.<sup>22</sup>

No se trataba sólo de la cultura o de la fragilidad de la “identidad” nacional: la colectividad reaccionaba rápidamente a la urbanización acelerada y sus conflictos sociales –uno de ellos, la misma estratificación social entre los italianos llegados con anterioridad, que rápidamente habían podido ascender en la escala social a través de la acumulación de capital en negocios urbanos y luego la compra de tierras en La Pampa, y los que iban llegando décadas más tarde, a menudo empleados por patronos italianos con sueldos mínimos. Los italianos se organizaban en sociedades mutualistas, sindicatos, corporaciones de protección de sus intereses económicos, o se asociaban a movimientos políticos (anarquistas, socialistas) protagonistas de la violencia política de la época, organizada en torno a la justicia social (huelgas de trabajadores, levantamiento de colonos), cuando no se incorporaban a la violencia urbana de la delincuencia desorganizada (u organizada), tal y como dramatiza la película. Valga el recuerdo de Leopoldo Marechal, a quien le tocó presenciar los eventos de la Semana Trágica de 1919: “se narra que una vez el General Roca, mirando desde un ventanal de la Casa Rosada a una columna de inmigrantes recién desembarcados, se preguntó qué sucedería cuando los hijos de esos hombres llegaran al gobierno [...] fue una minoría que vio esas novedades, primero con orgulloso desdén, más adelante con inquietud y al fin con un temor que linda hoy con el pánico. Fue lo que más adelante se llamó “la

---

<sup>21</sup> Véanse referencias en BAILY, *op. cit.*, pp. 75-83, y DEVOTO, *ibid.*

<sup>22</sup> TARRUELLA, Ramón. 1914: *Argentina y la Primera Guerra Mundial*. Buenos Aires: Aguilar, 2014.

oligarquía”.<sup>23</sup> Si el término reservado para los inmigrantes que inspiraban este nuevo miedo de la oligarquía, acostumbrada a temer solo a los indígenas, era el “malón blanco”, éste ahora se convertía rápidamente en un “malón rojo”. En palabras de David Viñas, “cualquier colono frustrado se convertía en anarquista urbano. [...] ‘Las vacas nos salieron toros’ llega a reírse agriamente Eduardo Wilde”.<sup>24</sup>

El cine nacional, como sabemos, dramatizó el problema de la integración a la “nación” de la masa extranjera desde el comienzo.<sup>25</sup> Las primeras “vistas”, proto-noticieros, o proto documentales, del cinematógrafo producían imágenes legitimadoras del estado nacional, creadoras de liturgias nacionales, admiradoras de la máquina, el progreso, la modernización y la ciencia, que darían forma al país en vías de consolidación. Las películas de carácter histórico y criollista predominaban y la prensa las promocionaba.<sup>26</sup> Pioneros eran los films en los que el emergente conflicto de clases comenzaba a surgir: considérese *Juan Sin Ropa* (1919) en el que Georges Benoît retrataba el clima político que luego desembocaría en la “semana trágica” en Buenos Aires.

*Clarita* podría considerarse pionera también en este último sentido, utilizando un melodramático asunto entre inmigrantes para escenificar las promesas incumplidas del modelo económico nacional. En *Clarita* no aparecen las figuras de la historia

---

<sup>23</sup> Leopoldo Marechal, “El poeta depuesto”. El texto fue escrito en forma epistolar presumiblemente a su amigo José María Castiñeira de Dios (en MARECHAL, Leopoldo. “El poeta depuesto”. En: *Cuaderno de navegación*. Buenos Aires: Seix Barral, 2008, p. 158). Apareció originalmente en *Nuevos Aires*, n. 1., 1970, pp. 55-60.

<sup>24</sup> VIÑAS, David. *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2003, p. 124. Eduardo Wilde (1844–1913) fue compañero de clase y ministro de educación del General Roca.

<sup>25</sup> Véase MARRONE, Irene *Imágenes del mundo histórico: identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.

<sup>26</sup> Piénsese, por ejemplo, en *Nobleza Gaucha* (1915) de Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche; *El Apóstol*, la sátira política sobre Hipólito Yrigoyen que Federico Valle filmó en 1917 con técnicas de animación; *Flor de Durazno* (1917), primer film con Carlos Gardel, dirigido por Francisco Defilippis Novoa o *El último malón* (1918) de Alcides Greca, recreando la última rebelión de los indígenas mocovíes en el año 1904 en San Javier (provincia de Santa Fe).

argentina características de las primeras películas silentes, tampoco aparece la oposición “campo-ciudad” que ya para esa época identificaba la honradez con el campo (el gaucho) y el pecado con la ciudad (el tango, el bar, el cabaret). Todas las oposiciones en *Clarita* son urbanas y se dramatizan dentro de la comunidad italiana, que responde al duro golpe económico al comenzar la guerra del 14. A Emilia le preocupa la violencia de la ciudad y, especialmente, la de la colectividad italiana, que deparan tanto lo “bueno” como lo “malo” y recaen sobre las niñas. Las oposiciones narrativas son de clase social –los italianos que tuvieron éxito antes de la guerra y los que luchaban por integrarse. O son contrastes “morales” en torno al valor del trabajo: la narrativa fundamental del inmigrante, que llega sin nada y debe rearmar su vida después de dejar todo atrás en el viejo continente. Si bien Emilia elimina el primer diálogo del argumento de Bautista sobre el valor del trabajo, todos los hombres inmigrantes en la película (no las mujeres) están caracterizados en torno a su capacidad (o no) de trabajo honrado. Los inmigrantes no-integrados se inclinan al crimen, calificado de “trabajo” también, aunque “fácil”. Los dos paisanos ladrones que Bautista encuentra en la ciudad mientras mendiga sin trabajo, Ciriaco y Olivio, le prometen: “nosotros te daremos trabajo” (leyenda). Los inmigrantes integrados son honrados trabajadores o los que eligen otro tipo de crimen, como la “avaricia” de los ricos familiares de Bautista, que dan la espalda a todos en el medio de la crisis de la guerra. El campo sólo es un horizonte imaginado, una expresión de deseos y de angustias. El campo es la escena final del melodrama como la bonanza o la escena inicial de la escasez del modelo económico de la “nación” que los italianos buscaban para “hacer la Argentina”.

Todas estas oposiciones narrativas que aparecen en el film se pueden traducir como un mapa del “sistema de exclusión” económica que se gestaba en los albores del siglo XX, y que se recrudecía con el estallido de la guerra para nunca más encontrar solución. La entrada de Italia en el conflicto europeo sacudió a la comunidad italiana en Argentina de tal modo que su reacción se registró en todo el país, y en todos los

medios de comunicación. Desde todas las provincias llegaban manifestaciones de apoyo, colectas de beneficencia, y voluntarios reservistas; también se tomaron medidas punitivas extremas con los convocados por el gobierno italiano al frente de batalla –el Hospital Italiano en la capital decidió dejar cesante al personal empleado que no se presentara al consulado italiano.<sup>27</sup> Considérese que casi un millón y medio de los casi ocho millones de habitantes de la Argentina estaban directa o indirectamente involucrados en la guerra.

### **De la dádiva femenina en un pañuelo bordado: “fare la Merica” en el contexto de la Gran Guerra**

El pañuelo y la generosidad de la niña, intercedida luego por el pedido de la madre hacia su esposo, son los elementos narrativos con que la mirada de Emilia narra la integración de los italianos a la “nación”. Con esos elementos, se pasa del ámbito privado al público y viceversa, de la soledad a la familia, de la delincuencia a la honradez, de la inmigración a la integración, de la pobreza a la clase media y –melodrama al fin– de la inmoralidad de los ricos a su nueva moral, la generosidad. Bautista transita desde la catástrofe económica y emocional lanzada por la guerra hasta un trabajo “honrado” en una estancia (pero italiana, símbolo de “hacer” la Argentina) y una familia re-encontrada –la ítalo-argentina. Es una bisagra entre la crisis económica del agro y la guerra, que sólo se rearticula con la acción femenina. Bautista no ha sido convocado a pelear como su hermano en la guerra, sino a sufrir las consecuencias de la guerra, mendigando y “guerreando” en la ciudad de Buenos Aires. La familia rica hace un recorrido inverso: desde la avaricia hasta la generosidad –de los campos (italianos) afluentes. Hasta aquí el melodrama original, solo que no es el trabajo ni el heroísmo los que salvan al inmigrante, sino la niña: el pañuelo del film no es cualquier pañuelo. La narración de Emilia pone el énfasis en la donación femenina de un nombre. Todo el “heroísmo” masculino no sirve de nada más allá de

---

<sup>27</sup> Véanse DEVOTO y TARRUELLA, *op. cit.*

responder a la dádiva de la niña. Porque ese pañuelo está bordado, es portador de una identidad, de una pertenencia: Clarita es metonimia de la familia que las mujeres forman, pero de la gran familia americana escrita, imaginada, no la biológica.

Tal vez conviene pensar en que Emilia heredara un discurso político nacional –la tradición del “maternalismo” político.<sup>28</sup> En mi opinión, habría que localizar el comienzo de la institucionalización de este discurso en el período de la post-independencia, cuando las élites criollas de la nueva república, bajo el gobierno de Bernardino Rivadavia (1826-7), decidieron la reforma del clero, quitándole la prerrogativa del cuidado de los pobres y otorgándosela a las mujeres de la clase alta. Fueron ellas quienes asumieron un rol público único en instituciones como la Sociedad de Beneficencia fundada en 1823. Se trataba de un fenómeno hasta entonces no visto: dar a la supuesta “natural” inclinación de las mujeres por la maternidad una función política. Las mujeres salieron a la escena política como educadoras de las niñas y cuidadoras de la salud pública.<sup>29</sup> Es fundamental recordar aquí que el siglo diecinueve estuvo marcado por la preocupación de las élites por el problema de la población, tan bien resumido en el imperativo de “gobernar es poblar” (para utilizar la famosa frase de Juan Bautista Alberdi), en tanto las élites programaron la conquista de la Pampa húmeda para convertirla en la economía agro-exportadora que demandaba el mercado inglés. Según Marcela Nari, la política de la “maternización” de la mujer se agudizó hacia fines del siglo XIX y principios del XX, dada la entrada de las mujeres al mercado del trabajo. Emilia filma en la época de un renovado discurso sobre la equivalencia de la mujer y la madre, institucionalizado a través de la medicina, pero rápidamente politizado en el espacio público, reflejando

---

<sup>28</sup> Tomo la frase del excelente libro de Marcela Nari sobre discursos de la maternidad republicana: *Políticas de maternidad y maternalismo político: Buenos Aires, 1890-1940*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2004.

<sup>29</sup> La Sociedad funcionó hasta 1946 (cuando Eva Perón la reemplazó con su Fundación). Quitó el control de la Iglesia Católica de instituciones de atención a los pobres y educación a las niñas, como, por ejemplo, la Casa de Expósitos, los Hospitales de mujeres, el Colegio de Huérfanas o la Escuela de Niños.

una vez más la preocupación de la élite por la población debido a la inmigración masiva del cambio de siglo y la caída de los índices de natalidad.<sup>30</sup>

La familia que Emilia construye aparece “feminizada” en la primera escena del film, antes de los créditos: un plano medio de una mujer, como sabremos luego, la mamá biológica de Clarita, al que le sigue una feliz reunión familiar, en la que se nos presentan los personajes principales: primero la niña Clarita y luego un hombre que las saluda (pronto sabremos que se trata de Bautista, el carpintero). No es una reunión familiar en el ámbito doméstico, sino en el espacio público de un bonito parque ciudadano. La felicidad de la reunión familiar es la de ocupar juntos el espacio de la ciudadanía.

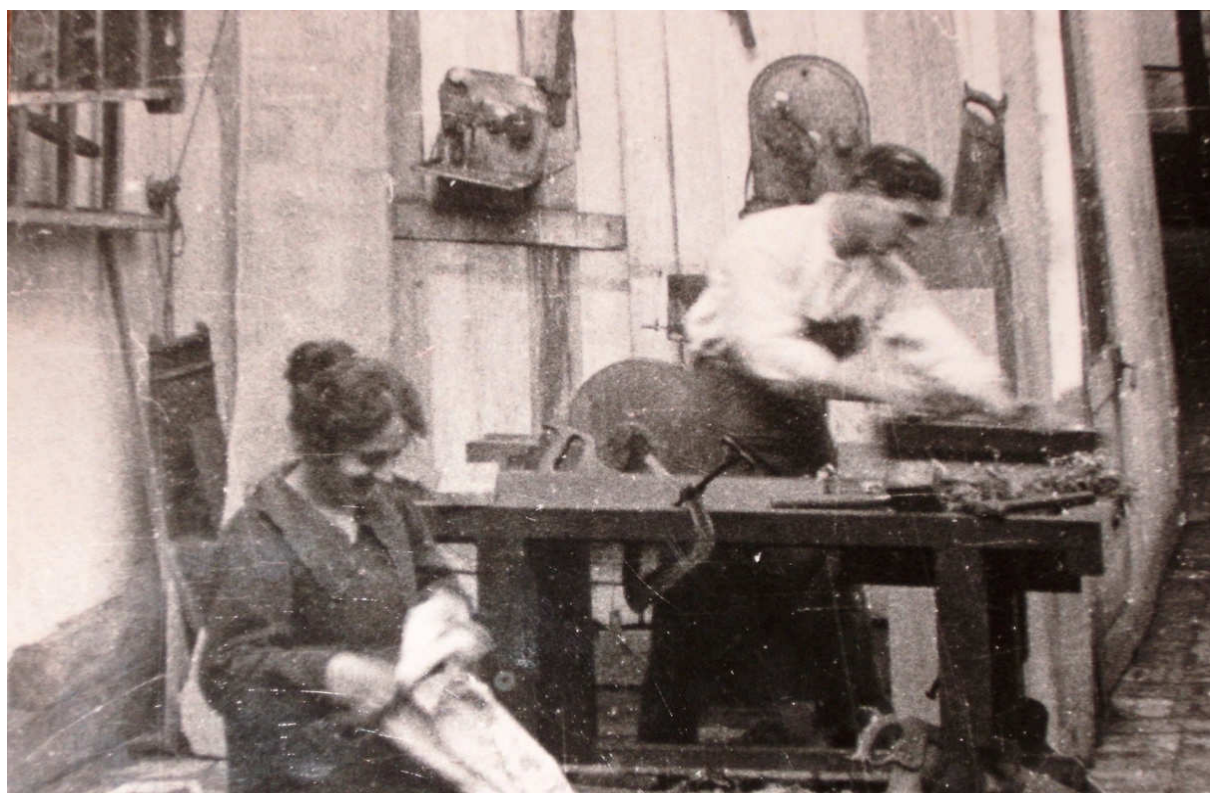


Fotograma de *El pañuelo de Clarita* (1919). La madre, Clarita, y Bautista antes de los créditos.

Inmediatamente luego de los créditos vemos el orden cronológico a través del cual se suceden los eventos que culminan en esa familia pública. La segunda escena es también indicativa de pasajes, sólo que mostrando una inversión de los términos de la

<sup>30</sup> NARI, *op. cit.*

primera escena. De la familia feliz en la primera escena a la familia infeliz: la segunda escena nos ubica en el pasado de Bautista, mucho antes de su llegada a la gran ciudad, y su feliz final en el parque. Se trata ahora del contraste no sólo entre el presente feliz del fin de la película y el pasado infeliz, sino también del contraste entre dos imágenes de este pasado: una primera imagen feliz de Bautista, precedida de la leyenda “la familia de Bautista, el carpintero”, en la que lo vemos trabajando en su taller, con su esposa.



*El pañuelo de Clarita*, 1919. El taller de Bautista y su esposa. Cortesía del Archivo de la Familia Amé.

Emilia no se detiene en esta escena de felicidad, sino que inmediatamente agrega una decisiva escena de guerra, con una leyenda que indica el pasaje hacia la infelicidad y ofrece el marco interpretativo para el resto del film: “la guerra aporta inevitablemente sus consecuencias”. Se inicia aquí el “círculo de la guerra”: una seguidilla de escenas que encadenan las desgracias de Bautista luego de la presentación de la primera desgracia que es una escenificación infantil de la guerra del 14. La mirada “femenina” del film había introducido la bonanza argentina con la figura de la mujer, la madre, la niña, la familia: en esta escena introduce la “Gran Guerra” de los adultos a través de un juego de

niños. A lo largo de la película, las escenas infantiles anuncian la continuidad con lo que pasará en la vida de los adultos. Asimismo, la reparación de todas las tragedias adultas hacia el final de la película se muestra también con un feliz juego infantil.

Emilia introduce la guerra filmando en un espacio fuera del taller doméstico, pero en su umbral: se asemeja a un patio callejero. Vemos un niño y dos niñas jugando y una lavandera ocupada en su oficio. La familia “feliz” del taller es atravesada por la guerra en este juego en el que vemos a la hija y el hijo de Bautista jugar con bayonetas de madera. El niño se levanta y hace un saludo militar, luego ataca a su contrincante, la niña. La cámara de Emilia enfoca a la lavandera disfrutando del juego –la leyenda la identifica como “una propagandista”. Pero hay una tercera participante, el par opuesto de la lavandera: “una ciudadana neutral” (leyenda), que es una niña sentada en la silla agarrando su muñeca.



Fotograma de *El pañuelo de Clarita* (1919). Juego en el patio del taller de Bautista, el niño guerrero, la niña víctima al frente, la niña con la muñeca a la derecha, y la lavandera detrás.

El detalle de la palabra “ciudadana” es significativo: hacia 1914 existía una ley que podía prohibir exhibiciones filmicas que mostraran alguna inclinación desfavorable o favorable hacia las naciones europeas en guerra. Recuérdese que la Argentina se mantuvo neutral hasta el final.

Esa niña “neutral” de la familia italiana empobrecida es la otra cara de Clarita, la que establece la continuidad con la niña rica, que también aparecerá más tarde como “neutral”: la niña pobre se aferra con sus manos a su “doble”, una muñeca, símbolo de juego, de felicidad, de bienestar, del lujo que espera como espera su padre el carpintero, de aquella otra muñeca de la ciudad, que seguramente ha crecido entre muchas muñecas de lujo. La niña pobre es la inmigrante recién llegada que aspira a hacer la Argentina; Clarita será la culminación de ese sueño. La niña pobre empezará con una sola muñeca en el taller pero terminará disfrutando del lujo de los juguetes y colegios de Clarita. Las dos, sin embargo, mantienen lo que las caracteriza: Clarita aparecerá en el lujo tan “neutral” como la niña pobre.

En la primera escena del “juego de la guerra” predomina lo femenino: una niña es víctima, una mujer es política, la otra niña es pacífica. Al varón solo le toca un rol: el de atacante. Las dos niñas encarnan la narrativa anti-militarista de la película. El entusiasmo del juego de la guerra queda asignado a los adultos (la lavandera que gesticula entusiasmada) y al niño con su arma militar. La niña con la muñeca no juega a la guerra: la cámara enfoca su rostro con un iris, técnica que se utiliza a lo largo de la película para resaltar en primeros planos matices expresivos o procesos de recordación. El iris nos muestra su disgustado gesto ante el juego de sus compañeritos y contrasta con el plano medio de la acción del juego de los hijos que se torna cruel. Un nuevo enfoque con el iris nos muestra el detalle del niño empuñando la “bayoneta” contra el ojo de la niña que reacciona inclinándose hacia atrás y llorando. Es tan realista el cuadro que el espectador hasta parece sentir el golpe: la niña dolorida camina hacia el taller doméstico, herida por la ‘guerra’ del

espacio público. El niño militar se justifica ante el padre: “le di con la bayoneta en el ojo, por las sorpresas de la guerra” (leyenda). Castigado a pararse mirando a la pared, el niño se da vuelta y sigue con su cruel juego: el iris lo enfoca sacando la lengua mirando hacia la niña. Claramente masculinizada, la guerra se nos presenta en esta escena desde dos lugares: la enunciación infantil intra-diegética y la enunciación del film que identifica los efectos de la violencia sobre las niñas. Emilia se ocupa del borramiento entre lo público y lo privado que genera la “sorpresa” de la guerra: llega hasta el espacio más doméstico posible –el juego de los hijos– en el lugar más alejado del campo de batalla real, en un patio callejero de un pequeño pueblo argentino, a miles de kilómetros lejos de Italia. En el guion de Bautista Amé había que castigar a los ricos; Emilia otorga el primer castigo al violento que hiere a una inocente.

El cruel juego infantil es paralelo a la feliz reunión familiar del comienzo en tanto ambas escenas convierten al espacio familiar en un espacio permeado por el mundo exterior: en efecto la película parece haber sido notablemente filmada en su mayoría en lugares abiertos –la calle, el descampado, el parque. Esta invasión de lo público en el espacio familiar se continúa con el conflicto internacional: la guerra afecta ahora a los adultos. Los niños se han ido “a pasar las fiestas con los abuelos” (leyenda). Nuevamente vemos a Bautista que trabaja afanosamente en su taller. Sufre por la enfermedad de su adorada esposa Margarita, y como un preámbulo a su inminente muerte, llegan dos “paisanos” –Ciriaco y Olivio– con una ominosa carta para Bautista. Los paisanos están de paso, van para Buenos Aires. Son “ineptos y perezosos, se dirijen (*sic*) a saludar a Bautista para quién han tenido siempre mucha contrariedad, porque en el pueblo se le aprecia como el más honrado y activo de los operarios” (leyenda).<sup>31</sup> El vestuario marca las diferencias tajantemente: Bautista, vestido con

---

<sup>31</sup> En todas las leyendas la alusión a los trabajadores se hace con una palabra italiana: “*operaio*”.

más decoro, no tiene los sombreros y bufandas de los paisanos.<sup>32</sup> El pasaje de los paisanos del pueblo a Buenos Aires anuncia la serie de pasajes por venir para el carpintero Bautista. Pero antes dos muertes auguran la caída de Bautista. La carta que traen los paisanos es del suegro: “ha muerto mi hermano en el frente italiano” (leyenda). El iris enfoca a Bautista y a su esposa tristes por la noticia. Inmediatamente la leyenda “La muerte visita de nuevo... e injustamente la casa del buen Bautista” nos anuncia la migración de la muerte de la guerra a la muerte en el espacio doméstico. Bautista ve morir a su esposa luego de la visita de los médicos.

La muerte de la guerra es contigua con la muerte doméstica. Cito la leyenda en su totalidad, dado que muestra con claridad la imbricación íntima entre la miseria pública y la doméstica: “la cosecha de aquel año anduvo mal, en el pueblo falta trabajo, y reina la miseria, Bautista desanimado ante tantas desgracias se decide a partir para Buenos Aires donde sabe que habita su tía, la señora Stefani, una vieja riquísima que nunca quiso saber nada de él, pero que dado las tristes circunstancias espera conmoverta” (*sic*). En el argumento que escribió Amé existe una nota aclarando que “Stefani” es un nombre inventado para ocultar el verdadero nombre de sus familiares. La transición hacia Buenos Aires es una alegoría de la inmigración italiana misma: del pasaje transatlántico del hambre italiano hasta la promesa Argentina, que se imagina con forma de mujer –la “tía” esta vez, pero luego será la niña y la madre. Sólo que, como nos ha dicho el niño, son tiempos de guerra y la guerra “trae sus sorpresas”: ahora empieza el pasaje desde el hambre italiano, al del hambre americano, hacia la esperanza americana, pasando por la guerra americana.

---

<sup>32</sup> En el momento en que aparecen los paisanos la película cambia de colores sepia a más blanco y negro. Si bien los cambios de color en la época remiten a contenidos específicos, analizando la copia en restauración de la película (que realizó Diego Mellone) no he podido comprobar que en este caso los cambios de color indiquen algo en particular. Se notará que la escritura de las leyendas presenta frases y palabras en italiano, o mezclas entre el castellano y el italiano, con lo que es de suponer el público del film era italiano.

La leyenda anterior marca el pasaje de Bautista desde el pueblo a la ciudad como la “esperanza” de un espacio de protección y empleo a través de la conexión emocional (la súplica) con la familia biológica –“lo zio (el tío)/ la zía (la tía) en América”. La esperanza no está puesta en el estado argentino, y tampoco en los hombres. Está puesta en las mujeres, que serán las mediadoras, las “ciudadanas neutrales”, encargadas de sostener primero la fantasía y luego la posibilidad del empleo. La película tampoco pone la esperanza del trabajo en las luchas sociales, las huelgas, las manifestaciones de protesta en las que tanto se involucraban los inmigrantes italianos de la época. El viaje de Bautista a Buenos Aires nos hace imaginar, con crudeza visual, las tajantes divisiones de clase en la comunidad italiana. Por un lado la gran masa de “*operai*”, buscando trabajo, o trabajando en pésimas condiciones; por otro lado, los dueños de fábricas o del campo.

La visualización de las diferencias de clase, si se quiere el comienzo del pasaje hacia “la esperanza”, se inicia con la llegada de Bautista a un gran portón señorial, una especie de barrera casi infranqueable: allí vive la tía en una mansión al mejor estilo de la *belle époque* de las clases altas porteñas, con vestidos suntuosos, sirvientes, mayordomo y un bonito y amplio jardín. La escena de la llegada de Bautista a la casa de su tía también nos muestra, tal y cómo lo hiciera la primera escena del juego de niños, una división moral entre mujeres y hombres. La mayor crueldad está reservada al marido enfermo de gota y antipático, y la escena sirve para introducir el intrépido y bondadoso personaje de la niña rica: Clarita. Bautista toca el timbre y es atendido por el mayordomo, pero no es invitado al espacio protector del hogar. La cámara de Emilia enfoca el jardín, otro espacio público, con la familia rica sentada a la mesa al aire libre. Los sombreros de las mujeres tienen largas plumas y el marido se cubre con una frazada las piernas.



*El pañuelo de Clarita (1919). La familia rica de la tía de Bautista. Cortesía del Archivo de la familia Amé.*

Al saber de la llegada de Bautista, el marido se queja: empieza una guerra de hombres adultos, que hace eco con la guerra del niño en el patio del taller de Bautista en su pueblo. El marido pregunta a su esposa: “¿el hijo de tu hermana?, pero si te he dicho mil veces que no quiero a esos paisanos en mi casa” (leyenda). Ante el pedido de Bautista de protección y trabajo, la tía manda a su sirviente a decirle que vuelva al día siguiente. Bautista decide no volver, pero el iris lo enfoca pensando: “...mas el recuerdo de sus hijos le anima a hacer el último sacrificio” (leyenda). Bautista intenta por segunda vez, el marido se vuelve a quejar: “Uno que dice ser nuestro pariente, persona vulgar que nos deshonra el recibirle” (leyenda). El sacrificio de humillarse ante la familia rica al día siguiente sólo le garantiza un puñado de pesos: la tía ha decidido que en vez de trabajo, el sobrino debería despedirse con un sobre de dinero.

Cuando la familia biológica no representa la ayuda que Bautista busca, la cámara de Emilia nos introduce a la segunda “ciudadana neutral”: la nieta, Clarita, quien, en vez de rechazar al pariente, dice “yo quiero verlo” (leyenda) al tiempo que la tildan de

“impertinente” (leyenda). Clarita agrega un piropo para la perra, que también usa sombrero, y deja al abuelo mal parado: “Tú, Diana, eres tan bella, cuan bruto y malo es abuelito” (leyenda, *sic*). Pero le ordenan que se quede en el jardín. Clarita es una niña independiente, audaz, rebelde ante la autoridad, con sus propios valores, y sobre todo con compasión –el “querer” ayudar al otro.

La lección moral para la familia rica no se hace esperar. Pero Emilia decide que el vehículo de dicha lección sea la acción infantil. Clarita, la conciliadora, un eco de aquella “ciudadana neutral” que apareciera al principio, jugará un rol definitivo en el pasaje a la esperanza del pobre Bautista, al tiempo que ella también le otorga la oportunidad narrativa de ser un héroe honrado que pelea por la justicia –una pelea “feminizada” a tono con los estereotipos del género del melodrama de la época, en tanto resulta de su lazo emocional con la niña. No se esgrimen los ideales abstractos de los movimientos sociales de masa de la época. Deben salvarse mutuamente: en el film no hay desgracia para el pobre que no signifique una desgracia para el rico. A Bautista lo desalojan de la fonda en Buenos Aires, y dos meses después lo vemos indigente en el banco de un parque. Poco después, a la desgraciada familia rica le sucederá lo más terrible: la desaparición de la hija. Los espacios públicos definen las “sorpresas de la guerra” –esta vez la guerra ciudadana de la supervivencia.

Vemos a Bautista en el banco de la plaza, al tiempo que también lo ve Clarita en uno de sus paseos. La escena es enternecedora: Clarita se acerca y le da un peso; comparten el pan, y ella le asegura que “rogará a la Virgen” por él. Al notar “no tienes pañuelo!” Clarita le ofrece uno suyo: “toma el mío” (leyenda). Cada cual sigue su camino pero Clarita le ha ofrecido a Bautista una “cédula de identidad”, un lugar de pertenencia. No sólo porque el pañuelo simboliza el consuelo por excelencia, el calor del hogar, en este caso el hogar público, de la ciudadanía, sino también porque el pañuelo está bordado. No se nos muestra si el bordado es la inicial del nombre, o simplemente un diseño: basta con saber que es reconocible. Narrativamente, el

pañuelo como cédula de identidad pronto unirá para siempre a Clarita y Bautista, para salir de las “sorpresas de la guerra”.



Fotograma de *El pañuelo de Clarita* (1919). El encuentro de Clarita y Bautista en el parque.

La leyenda nuevamente indica un pasaje: el de Bautista “*operaio*” (obrero) honrado a cómplice de delincuentes ciudadanos. La leyenda dice: “el destino quiere que Bautista se encuentre con los paisanos delincuentes” a quienes se identifica irónicamente como siguiendo “una buena carrera” (leyenda). El encuentro es en otro espacio público, la cantina, en donde se sientan los delincuentes alrededor de la mesa tomando alcohol y jugando a las cartas. Cuando Bautista llega se inicia una serie de primeros planos enmarcados en iris, los paisanos reconocen al carpintero y el iris enfoca primero a Ciriaco y luego a Olivio para, luego de un plano general de la escena, volver al uso del iris mostrando a Bautista desarreglado y famélico, devorando la escasa comida servida. Ciriaco y Olivio lo invitan con un vino, y entre todos le

prometen “trabajo” robando. Le anuncian que no hay “Piensa, ningún peligro, mucha ganancia y dentro de dos meses te podrás volver al pueblo con un buen depósito de dinero escondido” (leyenda). Vemos a Bautista pensativo. Por la “esperanza de ver a sus hijos” (leyenda) acepta el “trabajo” pero el peligro lo preocupa. Ahora la película trata de otro tipo de “guerra”.



Fotograma de *El pañuelo de Clarita* (1919). Plano en iris de Bautista

El otrora juego de niños se ha convertido en juego de adultos: uno de los ladrones le dice a Bautista que le enseñará a adquirir valor para la nueva guerra: la cámara lo muestra peleando. Esta pelea en la cantina es el preámbulo de la verdadera guerra que Bautista libraré, pero contra sus mismos compañeros, los ladrones. Los ladrones salen borrachos de la cantina; la cámara enfoca carteles pegados en un muro, presumiblemente de protestas laborales o anuncios periodísticos. Nuevamente, otro tipo de guerra en la calle. En frente de dicho muro, Bautista hace de “campana”

defendiendo la guerra de los ladrones mientras saltan por encima de la pared hacia el interior de una mansión. Vemos nuevamente a Bautista deshaciéndose en dudas, gesticulando acorde a sus sentimientos. Cuando los otros vuelven, Bautista traduce su pelea psíquica interna en una historia pública en la que “se ha requerido heroísmo” (leyenda): cuenta que tuvo que estrangular a dos guardias. Es el juego de Bautista a la guerra, procesando las consecuencias de su guerra interna –tal y como el juego de los niños procesaba las consecuencias externas de la Gran Guerra europea.

La siguiente escena nos prepara para las “consecuencias de la guerra” para una niña, una ciudadana neutral: Clarita. La niña lee con la niñera en un hermoso patio. Nuevamente el juego infantil es el que anuncia una nueva forma de la guerra. Ya hemos visto a Clarita como intrépida. Clarita no está interesada en la lectura sino en la aventura: “*altro que libro!*” dice la leyenda (en italiano hubiera sido “*altro che libro*” pero aquí se nos aparece “castellanizado”). Clarita desdeña el libro y se marcha a jugar el juego de los adultos –“me voy a vestir de señora, como hace mi mamá”. Clarita se va “en busca de novedades” (leyenda). Pero el juego del mundo de los adultos, ya lo sabemos, es el de “las novedades” de la guerra, la violencia, la delincuencia.

En la gran mansión que se ve con plano de fondo, de cuatro ventanas en los altos y de cinco aleros en la planta baja, con un gran parque lleno de altos pinos, la ausencia de Clarita se hace notoria y comienza la búsqueda. El mayordomo que la busca no quiere que Clarita haga una de las suyas. La leyenda de una palabra es ominosa: “desaparecida”. La cámara enfoca la mansión, desde el jardín, y al mayordomo que ha encontrado una falda de señora. La madre gesticula desesperada porque su “ángel ha desaparecido”.

En la siguiente escena sabemos lo que ha pasado: los tres paisanos delincuentes han llevado a Clarita hacia un descampado con un aljibe en busca de cobrar un rescate. Tal y como en la escena de la cantina, con un iris se enfoca de izquierda a derecha en primer plano a todos y cada uno de ellos, sus sombreros, sus gorras, pañuelos y

cigarros. En un instante dramático Bautista reconoce a Clarita y trata de disuadir a los paisanos: “niños no, es inhumano” (leyenda). Los paisanos no comparten la lógica paternal de Bautista y le recuerdan que el dinero es en realidad a-moral: “Aquí se trata de hacer dinero, deja tus ideas moralistas, serás tú el guardián”.

El pañuelo de Clarita les servirá de puente a los dos en su pasaje de vuelta a la vida, pero no sin convertir el “juego” de la pelea en “realidad de la guerra”. Eco de la guerra de los niños en el taller, alegoría de la Gran Guerra que azota el corazón de Bautista al saber de la muerte de su hermano, Bautista inicia una “Gran Guerra” para salvar a la niña inocente y neutral que lo había salvado a él anteriormente, la niña espejo de la empobrecida ciudadana neutral que miraba el juego de los niños guerreros en el patio del taller de Bautista. Bautista imagina un plan para luchar por “la justicia”: como sabemos no se trata de luchas sindicales, sino de una justicia que restaura valores morales. El plan se traduce en la secuencia –consecuencia del preámbulo de las peleas anteriores, tanto la de los niños como la imaginaria de Bautista. No por nada la escena de la pelea entre Bautista y Ciriaco y Olivio, a quienes Bautista ha pedido que lo esperen cerca del aljibe, es muy larga en relación a las secuencias anteriores, pero tan realista como el bayonetazo del niño a su hermana en el taller del carpintero. La leyenda indica “con puñetazo[s] bien ajustado[s]”: vemos muchos primeros planos y el recurso del iris repetidas veces muestra a Clarita angustiada, mirando a los hombres o mirando alrededor, presenciando la “guerra” tal y como la niña de la familia pobre había presenciado el juego guerrero infantil. Bautista y Olivio terminan muy heridos, pero Bautista logra escapar llevándose a Clarita corriendo por el descampado. Cual enfermera de la Cruz Roja en campo de batalla, ella le saca el pañuelo del bolsillo y corre a buscar agua para curarle la herida: “es el pañuelito que siempre te acompaña” (leyenda). La niña, la pequeña mujer, lo ha vuelto a salvar.

Nuevamente al aire libre, en el patio de la mansión, tendrá lugar el feliz re-encuentro ciudadano. Cuando llegan, Clarita vuelve al salvataje e implora a sus padres:

“Sálvenlo, pues le debo la vida” (leyenda). Bautista cae herido en el piso, la madre de Clarita lo reconoce: “es mi primo, al que mi madre echó como a un holgazán! La providencia nos ofrece la ocasión de hacerle olvidar la ofensa” (leyenda). Ahora una segunda ciudadana italiana acude a socorrer al italiano de la “grande patria”.

El pañuelo de Clarita es mediador de la transición final: el padre de Clarita le ofrece ser capataz de sus estancias, la madre le da una cartera donde “hay además de dinero para tus hijos, algo para ti: el pañuelo” (leyenda). Ahora dicho pañuelo lleva bordado su nombre: la leyenda aclara “hasta hoy enjugó lagrimas y sangre y pueda en adelante solo enjugar el sudor que emane tu honrado trabajo” (leyenda). El pañuelo de la guerra se convierte en el pañuelo del hogar y trabajo. Con nombre y apellido parte Bautista a caballo, mientras el iris enfoca a la familia de Clarita. El juicio del final se dirige al tío, y no a la tía: lo vemos en su jardín, evocando su feliz juventud, y el despilfarro alegre de las fiestas, pero gesticulando agónicamente. La leyenda señala: “...el temor a lo infinito, ¡la muerte!”. Las “sorpresas” de la guerra han llegado a herir al enemigo.

### **Los sueños de Emilia y Clarita: la Argentina “neutral”**

Emilia elige a las dos niñas y al niño para la imagen final: los tres en la fuente de un jardín levantan el cartel “FIN” y sonríen. Se trata de Clarita y los hijos de Bautista. La “Gran Guerra” ha terminado, la indigencia se ha superado y la familia se ha integrado en el ámbito público, nuevamente un espacio ciudadano. La honradez y valentía de Bautista le han otorgado trabajo y familia; su “batalla” no ha terminado en muerte, como la de su hermano. Pero son las ciudadanas “neutrales” las que lo han salvado con sus “naturales” dádivas maternas.

El subtexto sutil es que, si la familia de Bautista había llegado buscando “*la Merica*”, Bautista se había topado con “*la Merica che non c’era*”, para usar el feliz título del libro de

Donato Bosca.<sup>33</sup> No había América, así como tampoco había familia biológica: las “sorpresas” de la guerra. Bautista tenía que luchar, para llegar a ese sueño. En la popular revista *Caras y Caretas* aparecían artículos enorgulleciéndose de la Argentina abierta al mundo: uno de 1919 (año 22, n. 1097; 11 de octubre de 1919) entrevistaba a varios recién llegados al famoso Hotel de Inmigrantes que hospedaba por cinco días a los desembarcados de la famélica Europa. Los entrevistados sólo dicen “queremos trabajar”; el entrevistador repetidamente refiere al abrazo de la nación hacia aquellos de “buena voluntad” que han abandonado en el mar “esas doctrinas” peligrosas traídas de Europa. El argumento de Bautista sigue al pie de la letra esa narrativa nacional.

Pero al honrado Bautista, uno de esos inmigrantes que “solo quería trabajo”, le había fallado la década: era la Argentina de 1914. Emilia ofrece interpretaciones de la caída de Bautista, escenificando el impacto de la violencia en la vida doméstica: la pobreza que es consecuencia de la guerra, dramatizada en el juego infantil de la guerra que “trae sus sorpresas”, y la pobreza de la dependencia económica del modelo agroexportador, retratada en la avaricia de los ricos que niegan la entrada a Bautista en el país “abierto al mundo”. Pero si la nación no salva a Bautista por generosidad, tampoco lo hacen los adultos de la familia italiana: la generosa Argentina ya ha dividido a los italianos por clases, irrevocablemente. Los lazos de sangre se han quebrado en el pasaje transatlántico: la tía rica no aporta y su prima lo hace sólo a raíz de la amenaza de su muerte, representada en la amenaza de la muerte de su hija Clarita. Bautista ha sido soldado de la guerra en suelo argentino: las viejas confianzas, en la familia, en el país pujante, han desaparecido. La promesa de la Argentina “abierto al mundo” se ha agrietado: quedan los azares del destino, las casualidades de los encuentros con pañuelos salvadores, la precariedad de las caídas súbitas en las guerras o en las pobrezas americanas. Quedan, en la mirada de Emilia, las niñas neutrales, maternas y su función pública como portadoras de la visión de un mundo sin violencia.

---

<sup>33</sup> BOSCA, Donato. *La Merica che non c'era: l'utopia della terra promessa nelle storie degli emigranti piemontesi in Argentina*. Torino: Priuli & Verlucca, 2002.

Debemos ver en la pelea que Bautista libra para asegurar su vida y la de sus hijos, un reflejo de aquella otra pelea que libra su hermano militar en el frente de batalla defendiendo a Italia. ¿Es acaso la lucha por la vida que Bautista sufre, el pago con sangre a su patria, por haber permanecido lejos del frente de batalla, esperando la generosidad de la cosecha argentina? Tal vez debemos ver en las desgracias de Bautista el eco de las desgracias del hermano que cumplía su deber moral en el ejército italiano, defendiendo a esa Italia que se había mantenido neutral hasta el 23 de mayo de 1915. En las niñas “neutrales” el film traza un horizonte anti-militarista de esperanza: es una niña la que decide no jugar a la guerra, es Clarita la que decide salvar al guerrero herido. Nada sabemos del contenido de las otras películas que filmó Emilia Saleny, pero cabe recordar que Emilia empezó a filmar contando la historia de una niña –*La niña del bosque* (1917)– y que *La Patria* calificó a esa niña de aventurera: ¿habría sido ella la hermana predecesora de Clarita, que también se aventura, lejos de los libros y juega a la paz en la vida real? Clarita es el gesto de la dádiva desinteresada en el que tal vez –quién lo sabe– Emilia Saleny soñaba, al ver cómo el mundo que le había tocado vivir colapsaba en guerras.

### Referencias bibliográficas

- BAYLI, Samuel. *Immigrants in the Lands of Promise*. Ithaca: Cornell UP, 1999.
- BOSCA, Donato. *La Merica che non c'era: l'utopia della terra promessa nelle storie degli emigranti piemontesi in Argentina*. Torino: Priuli & Verlucca, 2002.
- CENSO nacional 1914, *Redalyc*, año 5, n. 8, octubre de 2008, pp. 83-94.
- CENSO: *Tercer censo nacional levantado el 10 de junio de 1914*. Tomo 2 “Población.” Buenos Aires: Comisión directiva del censo nacional, 1916, pp. 396 -397.
- CENSOS de Buenos Aires 1909. “El Censo de 1909 de la ciudad de Buenos Aires”, *Redalyc*, año 5, n. 7, abril de 2008.
- CUARTEROLO, Andrea y Rielle Navitski (eds.). “Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 248-415. Disponible en:

- <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/141>> [Acceso: 10 de junio de 2024].
- \_\_\_\_\_. “El cine histórico argentino durante el período silente: Dos modelos estéticos e ideológicos en pugna”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 233-276. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/258>> [Acceso: 10 de junio de 2024].
- DEVOTO, Fernando. *Historia de los italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- FRADINGER, Moira. “Huellas de archivo al rescate de una pionera del cine sudamericano: Josefina Emilia Saleny (1894 –1978)”, *Revue Cinémas d’Amérique latine*, n. 22, marzo 2014, pp. 12-23. Disponible en: <<https://journals.openedition.org/cinelatino/731>> [Acceso: 10 de junio de 2024].
- GARCÍA OLIVERI, Ricardo. *Cine argentino. Crónica de 100 años*. Buenos Aires; Manrique Zago, 1997.
- INDEC. *Historia demográfica argentina 1869-1914: versión digital de los tres primeros censos nacionales*. CD Rom. Buenos Aires: Indec, sin fecha.
- KOHEN, Héctor. “Emilia Saleny: Actriz, directora, maestra”, *Film*, n. 8, junio-julio de 1994, pp. 34-35.
- LOMBARDI, María Eugenia “Emilia y las invisibles: For a feminist management of audiovisual heritage”, *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, vol. 10, n. 2, 2022: pp. 321–332. DOI: [https://doi.org/10.1386/jicms\\_00129\\_1](https://doi.org/10.1386/jicms_00129_1).
- MAFUD, Lucio. *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo Argentino (1915-1933)*. Buenos Aires: INCAA, 2021.
- MARECHAL, Leopoldo. “El poeta depuesto”. En: *Cuaderno de navegación*. Buenos Aires: Seix Barral, 2008, pp. 147-165.
- MARRONE, Irene. *Imágenes del mundo histórico: identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.
- NARI, Marcela. *Políticas de maternidad y maternalismo político: Buenos Aires, 1890-1940*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2004.
- NASCÍMBENE, Mario. *Los italianos y la integración nacional*. Buenos Aires, Ediciones Selección Editorial SRL, 1988.

- PALLEGIANO, Nando. "Alcune collaborazioni di Chiummiento". En: Zitarosa, Gerardo et al. *Giuseppe Chiummiento ovvero il perseguitato político*. Napoli: Rassegna Aspetti Letterari, 1964.
- PARANAGUA, Paulo Antonio. "Pioneers: Women Film-Makers in Latin America", *Framework: The Journal of Cinema and Media*, n. 37, 1989, pp. 129-138.
- SAÍTTA, Silvia. *Regueros de tinta*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- SERGI, Pantaleone. "Fascismo e antifascismo nella stampa italiana in Argentina: così fú spenta *La Patria degli Italiani*", *Altreitalie*, n.35, 2007, pp. 1-41.
- TARRUELA, Ramón. *1914: Argentina y la Primera Guerra Mundial*. Buenos Aires: Aguilar, 2014.
- VIÑAS, David. *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2003.
- ZAGO, Manrique. *Argentina: La otra patria de los italianos*. Buenos Aires: Zago Manrique ediciones, 1983.

---

**Fecha de recepción:** 1 de septiembre de 2024

**Fecha de aceptación:** 7 de noviembre de 2024

**ARK CAICYT:**

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/m5knkv2rl>

**Para citar este artículo:**

FRADINDGER, Moira. "Tiempos de guerra en Buenos Aires: *El pañuelo de Clarita* (Argentina, 1919, Josefina Emilia Saleny)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 38-74. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/496>> [Acceso dd.mm.aa]

---

\* **Moira Fradinger** es profesora en el Departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Yale. Enseña cultura e historia intelectual de Europa y América Latina, teoría psicoanalítica, estudios de género y estudios de cine. Es autora de *Binding Violence: Literary Visions of Political Origins* (Stanford UP 2010); *AntígonaS: A Translated Anthology of Seven Latin American Plays* (por publicarse con Oxford University Press), que incluye obras de teatro de Argentina, Haití, México, Brasil, Colombia y Perú; y *Antígonas: Writing from Latin America*, que ganó el Premio René Wellek 2024 otorgado por la American Comparative Literature Association, organización que calificó el libro como "lectura obligatoria" para "estudios postcoloniales y decoloniales". Sus proyectos a corto plazo giran en torno a debates de género en Argentina; Tercer Cine; revistas anarquistas de principio del siglo XX, y psicoanálisis y capitalismo. E-mail: [moira.fradinger@yale.edu](mailto:moira.fradinger@yale.edu).

# Lola Mora y Ernestina Rivademar: El cine silente y las artes plásticas en Argentina<sup>1</sup>

Lucio Mafud\*

**Resumen:** El objetivo de este artículo es analizar el interés que suscitó el cine en mujeres relevantes del campo artístico argentino de la década de 1920, como es el caso de la escultora Lola Mora y el de la pintora Ernestina Rivademar. Tomando como referencia las publicaciones de la época (periódicos y revistas de cine) reconstruiremos los pormenores de los proyectos cinematográficos que llevaron a cabo estas artistas y el contexto particular en el que pudieron desarrollarse. También analizaremos qué concepciones del cine estaban implícitas en ellos.

**Palabras clave:** Mujeres en el cine, cine mudo argentino, artes plásticas, cine infantil, cine y educación

---

## Lola Mora and Ernestina Rivademar: Silent cinema and visual arts in Argentina

**Abstract:** This article analyzes the interest in cinema held by two women prominent in Argentina's artistic field in the 1920s, the sculptor Lola Mora and the painter Ernestina Rivademar. Using newspapers, film magazines, and other publications of the time, it details the film projects these artists carried out and the context in which they developed their work. It also analyzes conceptions of cinema that are implicit in them.

**Key words:** Women in cinema, Argentine silent films, visual arts, children's cinema, cinema and education

---

## Lola Mora e Ernestina Rivademar: cinema mudo e artes plásticas na Argentina

**Resumo:** O objetivo deste artigo é analisar o interesse que o cinema despertou em mulheres relevantes do campo artístico argentino da década de 1920, como a escultora Lola Mora e a pintora Ernestina Rivademar. Tomando como referência as publicações da época (jornais e revistas de cinema), reconstruiremos os detalhes dos projetos cinematográficos realizados por essas artistas e o contexto particular em que puderam ser desenvolvidos. Analisaremos também quais as concepções de cinema que estavam implícitas neles.

**Palavras-chave:** Mulheres no cinema, cinema silencioso argentino, artes plásticas, cinema infantil, cinema e educação

---

<sup>1</sup> Una versión abreviada de este trabajo fue presentada en el IX Congreso Internacional de AsAECA 2024. Quisiera agradecer muy especialmente a Hernán Villasenín, quien aportó sugerencias y modificaciones al texto original. También resultó fundamental el aporte de la investigadora Sofía Elizalde para que este artículo pudiera ser concluido.

## Estado de la cuestión

**E**n los orígenes del cine argentino, a diferencia de las primeras décadas del periodo sonoro, las mujeres ocuparon roles artísticos destacados. Entre 1915 y 1933 se puede encontrar un conjunto variado de películas producidas, dirigidas o escritas por mujeres. También muchas de ellas se encargaron de gestionar la exhibición de películas tanto en el circuito comercial como en espacios alternativos, organizando funciones benéficas y “veladas” cinematográficas de carácter militante.

En un contexto signado por la reivindicación del rol de la mujer en el campo cultural y cinematográfico, se comenzaron a publicar, entre fines de la década de 1980 y comienzos de la de 1990, las primeras notas periodísticas y artículos sobre algunas directoras del cine mudo argentino.<sup>2</sup> La figura de Emilia Saleny<sup>3</sup> adquirió suma centralidad, y se convirtió en el paradigma de la cineasta del periodo silente. A través de nuevas investigaciones,<sup>4</sup> artículos, obras literarias<sup>5</sup> y notas de prensa se acentuó en las últimas décadas la reivindicación de su figura. Sin embargo, la centralidad que ocupó como “la primera directora del cine argentino” terminó por eclipsar a un conjunto de directoras y argumentistas, algunas de ellas anteriores a Saleny.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> SENDRÓS, Paraná. “Las cineastas olvidan a dos pioneras”, *Ámbito Financiero*, 31 de marzo de 1988 y “La Celestini hizo una película en solitario”, *Ámbito Financiero*, 4 de abril de 1988 y KOHEN, Héctor. “Emilia Saleny: actriz, directora y maestra”, *Film*, n. 8, junio-julio de 1994.

<sup>3</sup> Saleny fue una actriz teatral y cinematográfica que asumió el rol de directora en una serie de películas: *La niña del bosque* (1917), *Paseo trágico* (1918), *Delfina* (1917/1919) y *El pañuelo de Clarita* (1919). También fundó en 1916 una Academia de Arte Cinematográfico, dedicada a la formación de intérpretes.

<sup>4</sup> FRADINGER, Moira. “Huellas de archivo al rescate de una pionera del cine sudamericano. Josefina Emilia Saleny (1874-1978)”, *Cinémas d’Amérique Latine*, n. 22, 2014, pp. 12-23. DOI: <<https://doi.org/10.4000/cinelatino.731>>.

<sup>5</sup> LOMBARDI, María Eugenia. “Emilia y las invisibles”, *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, vol. 10, Issue Italy-Latin America. 100 Years of Cinema and Media, marzo de 2022, pp. 321-332. DOI: <[https://doi.org/10.1386/jicms\\_00129\\_1](https://doi.org/10.1386/jicms_00129_1)> y *Emilia y las invisibles*. Buenos Aires: El Bien del Sauce, 2023.

<sup>6</sup> Una serie de textos de carácter informativo dan cuenta, además de Saleny y Celestini, de otras cineastas y argumentistas. Por ejemplo, Maranghello menciona a la argumentista Mary Clay (*Un robo*

Entre 2017 y 2023 se publicaron investigaciones específicas sobre el período silente argentino que analizan con mayor profundidad a una serie de directoras y guionistas apenas mencionadas por la bibliografía precedente, o bien que dan cuenta de la intervención de otras mujeres que no habían sido estudiadas anteriormente. Es el caso del cine realizado por las “damas” de las sociedades benéficas de las clases altas,<sup>7</sup> de un conjunto de mujeres que tuvieron un rol destacado en la conformación del cine infantil,<sup>8</sup> de una directora y guionista como María Bistoni de Celestini que expresa una mirada crítica sobre la situación de la mujer en la época,<sup>9</sup> de la documentalista

---

en la sombra, 1927), a la directora y guionista Enriqueta Salas de Anchorena (*Historia de una vida*, 1928), y a la documentalista Renée Oro en MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes, 2005, pp. 48, 59, 63. El historiador Fernando Peña cita como probable directora de *Blanco y negro* (1919) a Elena Sansinena de Elizalde en PEÑA, Fernando. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2012, p. 22. Fradinger señala a Renée Oro y a Elena Sansinena de Elizalde, en FRADINGER, Moira. “Women in Argentine Silent Cinema”. En: Gaines, Jane; Gaines, Radha Vatsal y Monica Dall’Asta (eds.). *Women Film Pioneers Project*. New York: Columbia University Libraries, 2014. Disponible en: <<https://wfpp.columbia.edu/essay/writing-the-history-of-latin-american-women-working-in-the-silent-film-industry/women-in-argentine-silent-cinema/>> [Acceso: 1 de agosto de 2024]. En nuestro catálogo sobre el cine de ficción silente citamos, entre otras, a la primera directora del cine argentino Angélica García de García Mansilla (*Un romance argentino*, 1915); a la primera argumentista Rosa Cano de Vera Barros (*El tímido*, 1915); a Victoria Ocampo y Adelia Acevedo como codirectoras de *Blanco y negro* (1919) junto a Sansinena de Elizalde; a María Constanza Bunge Guerrico de Zavalía como directora de *Los cisnes encantados* (1919) y argumentista de *La desconocida* (1922). MAFUD, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Teseo / Biblioteca Nacional, 2016, pp. 73-77, 64-66, 309-311, 303-305, 373-377.

<sup>7</sup> MAFUD, Lucio. “Mujeres cineastas en el período mudo argentino: los films de las sociedades de beneficencia (1915-1919)”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 16, octubre de 2017, pp. 51-76. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/245>> [Acceso: 1 de agosto de 2024] y MAFUD, Lucio. *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo argentino (1915-1933)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales / Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2021.

<sup>8</sup> MAFUD, Lucio. “Mujeres cineastas en el período mudo: los orígenes del cine infantil en Argentina”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 23, abril de 2021, pp. 140-168. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/14>> [Acceso: 1 de agosto de 2024] y MAFUD, *Entre preceptos y derechos, op. cit.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

Renée Oro;<sup>10</sup> de la artista plástica Ernestina Rivademar quien se encargó de dirigir la producción platense *La ilustre desconocida* (1925);<sup>11</sup> y de las militantes de la Unión Feminista Nacional que organizaron exhibiciones cinematográficas con el objetivo de difundir su ideario político.<sup>12</sup>

En este artículo nos proponemos analizar casos que no han sido previamente estudiados, y dar cuenta con más detalle de temáticas que fueron esbozadas en investigaciones recientes.

### **Lola Mora: “el cinematógrafo a plena luz”**

La artista plástica argentina Lola Mora (1866-1936) incursionó inicialmente en el dibujo y el retrato, hasta que gracias a una beca otorgada en 1896 por el gobierno argentino pudo estudiar en Roma, donde descubrió su vocación por la escultura. En Europa se especializó en la realización de monumentos en mármol, que le permitieron ganar importantes concursos en diversos países del viejo continente. A su regreso a la Argentina en 1900, precedida de su fama europea, recibió varios encargos, y firmó un contrato con la Municipalidad de Buenos Aires para realizar su obra más célebre, la Fuente de Las Nereidas, que finalmente se instaló en 1903 en el Paseo de Julio.

---

<sup>10</sup> MAFUD, Lucio, Georgina Tosi, Mariana Avramo, Daniela Cuatrin, Jazmín Adrover y July Massaccesi. *Por las Naciones de América. El cine documental silente de Renée Oro (Estudio histórico y técnico)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales / Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2022.

<sup>11</sup> SAVLOFF, Lucía y Florencia Suárez Guerrini. “Del salón al cinematógrafo. Ernestina Rivademar, travesías de una artista-gestora”, *Metal*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 1-11. DOI: <https://doi.org/10.24215/24516643e040>.

<sup>12</sup> MAFUD, Lucio. “El cine de la Unión Feminista Nacional (1919-1920)”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 28, octubre de 2023, pp. 55-82. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/994>> [Acceso: 1 de agosto de 2024]. También podemos mencionar el importante trabajo de Matt Losada dedicado principalmente a las cineastas del periodo sonoro, en el que se hace referencia a algunas directoras de la época silente, LOSADA, Matt. *Before Bemberg: women filmmakers in Argentina*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2020, pp. 9-12.



*Caras y Caretas*, n. 225, 24 de enero de 1903

Su figura está rodeada de leyendas y mitificaciones. A través de artículos, biografías, novelas y películas se fue cristalizando la imagen de Lola Mora como “mártir del arte”, de una escultora incomprendida y marginada por su condición de mujer, o bien como “la única artista activa en el período de entresiglos”.<sup>13</sup> Sin embargo, las investigaciones más recientes de Patricia Corsani<sup>14</sup> y, en especial, de Georgina Gluzman<sup>15</sup> lograron poner en cuestión ciertos estereotipos. Como señala esta investigadora, Lola Mora fue el paradigma de la artista nacional para el periodismo

<sup>13</sup> GLUZMAN, Georgina G. *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos, 2016, pp. 25-37.

<sup>14</sup> CORSANI, Patricia. “Honosres y renunciaciones. La escultora argentina Lola Mora y la fuente de los debates”, *Anaís del Museo Paulista*, vol. 15, n.2, julio-diciembre de 2007, pp. 169-196. DOI: <<https://doi.org/10.1590/S0101-47142007000200017>>. En este trabajo, la autora señala la ausencia de fuentes de la época que acrediten el supuesto escándalo que habría provocado la instalación de su obra más relevante, la Fuente de Las Nereidas, en el espacio público.

<sup>15</sup> GLUZMAN, *op. cit.*, pp. 25-37.

porteño, capaz de difundir internacionalmente el nivel artístico alcanzado en Argentina. Desde fines del siglo XIX hasta 1907, gozó de una popularidad sin parangón en Argentina. La prensa celebró su figura de modo permanente y solo ocasionalmente su trabajo fue criticado. En ese periodo también contó con el apoyo de importantes sectores del poder político.

A partir de la década de 1910, debido, entre otros factores, a los cambios de paradigmas estéticos y a la pérdida de influencia política, Lola Mora dejó atrás el protagonismo que había tenido en los años anteriores, e incluso surgieron algunos cuestionamientos a su obra. Si bien continuó dedicándose a la escultura, comenzó a diversificar sus intereses.

El jueves 22 de abril de 1920 a las 15:30 hs en el Luna Park (Ciudad de Buenos Aires), Lola Mora organizó la exhibición de un invento denominado “Cinematógrafo a plena luz”, a la cual, según *La República*, “han prometido hacer acto de presencia numerosos y distinguidos técnicos”.<sup>16</sup> Se trataba de un procedimiento que permitía realizar proyecciones de películas sin necesidad de oscurecer la sala, ya que las mismas se podían visualizar con luz diurna o eléctrica. El periódico *El Diario*<sup>17</sup> describía su mecanismo de la siguiente forma: “el aparato cinematográfico colocado en una cámara oscura proyecta las imágenes sobre una tela barnizada [...] que permite a los espectadores colocados en el lado opuesto y a plena luz, apreciar los más insignificantes detalles fotográficos”. En una entrevista, Lola Mora aportó otros detalles acerca de este invento:

“El cinematógrafo ordinario se basa en el mismo principio que nos hace ver alejadas y empequeñecidas las imágenes, cuando miramos con un antejo de teatro, por el lado opuesto al que se debe mirar. A mí se me ha ocurrido, simplemente, enfocar por el lado corriente, y

---

<sup>16</sup> “Ensayo de un invento de la señora Lola Mora”, *La República*, 22 de abril de 1920. Este diario también informó que Lola Mora contaba con “otros dos inventos notables, de los cuales nos ocuparemos en su oportunidad”.

<sup>17</sup> “El invento de la señora Lola Mora de Hernández”, *El Diario*, 27 de abril de 1920, “Cinematografía”.

luego, emplear una tela opaca de un lado y brillante del otro. Además la proyección [...] no se hace del lado del público, delante de la pantalla, sino detrás”.<sup>18</sup>

También el dispositivo incluía una serie de telones de diversas tonalidades que se intercambiaban en función de la exhibición de cada película. Al respecto la escultora señaló que “son cinco telones distintos: verde-luz, amarillo, cromo, pergamino y azul tramonto. Están preparados químicamente, y uno de ellos a base de petróleo cristalizado; todos tienen su porqué para los colores y matices”.<sup>19</sup>



*La Republica*, 22 de abril de 1920

Si bien Lola Mora es presentada como la “inventora” de este dispositivo, según el investigador Oscar Félix Haedo, la artista se lo había comprado a un inventor italiano llamado Domingo Ruggiano.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> “Cinematógrafo en plena luz”, *La Razón*, 26 de abril de 1920.

<sup>19</sup> *La Unión*, 9 de noviembre de 1920 citado en HAEDO, Oscar Félix. *Lola Mora. Vida y obra de la primera escultora argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 1974, pp. 61-62.

<sup>20</sup> HAEDO, *op. cit.*, pp. 61-62. Este autor es el primero en señalar que Lola Mora no fue la inventora y cita declaraciones de la hija de Ruggiano. Las investigaciones posteriores no aportan nuevos datos al respecto.

De todas formas, las fuentes de la época nos revelan a una Lola Mora fascinada por los procedimientos científico-técnicos, la química y la mecánica, y que se dedica a ensayar con dicho dispositivo. Por ejemplo, a un periodista del diario *La Unión* le confiesa:

siempre me interesó [la física mecánica], y mientras huelga el cincel me absorben las palancas, los brazos de potencia y resistencia, las válvulas de seguridad, el tiro de las calderas, las acciones y reacciones físicas, los cristales, las imágenes luminosas, las combinaciones químicas...; me paso muchas noches de claro en claro.<sup>21</sup>

Pero Lola Mora es también una empresaria que invierte su dinero en este dispositivo y una “promotora” que exhibe “su invento” en el Luna Park, donde convoca a la prensa con la intención de difundirlo. Algunos medios de prensa se encargaron de subrayar que si “el cinematógrafo a plena luz” lograba ser perfeccionado, dado que tenía algunas deficiencias, sería llamado “a operar, sin duda, una verdadera revolución en el moderno arte”<sup>22</sup> o “una transformación radical en el arte de la pantalla”.<sup>23</sup>

Sin embargo, las publicaciones cinematográficas destinadas a los exhibidores y distribuidores reaccionaron con escepticismo y rechazo frente a dicho invento. Por un lado, la revista *La Película* señaló que “el ensayo de ese sistema ha sido algo defectuoso” y que “ya hemos anotado muchos inventos que no los hemos visto en la práctica a pesar de su bondad”.<sup>24</sup> Por otro, *Excelsior* afirmó que este dispositivo que pretendía haber inventado Lola Mora ya había sido creado por “un alemán, el prof. Muller, que en 1905 demostró la practicabilidad de las exhibiciones a plena luz en su casa de Berlín” y le aconsejaba “que deje en paz el cinematógrafo, que nada le ha hecho”.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> *La Unión*, 9 de noviembre de 1920 citado en HAEDO, *op. cit.*, pp. 61-62.

<sup>22</sup> “El invento de la señora Lola Mora de Hernández”, *El Diario*, 27 de abril de 1920, “Cinematografía”.

<sup>23</sup> “Cinematógrafo en plena luz”, *La Razón*, 26 de abril de 1920.

<sup>24</sup> “Exhibiciones cinematográficas a plena luz”, *La Película*, n. 188, 29 de abril de 1920.

<sup>25</sup> “Un invento...ya inventado”, *Excelsior*, n. 324, 26 de mayo de 1920.

Sin embargo, Lola Mora sí pudo gestionar la comercialización de su “cinematógrafo a plena luz” en las instituciones educativas. El 10 de diciembre de 1920, el Consejo Nacional de Educación autorizó a la dirección de la Escuela N° 2 de la Ciudad de Buenos Aires (del Consejo Escolar N° 7) la aplicación en ese establecimiento “del invento de la Sra. Lola Mora de Hernández sobre adaptación del cinematográfico a plena luz, cuyo importe es de 850\$”.<sup>26</sup> Posteriormente, el 29 de enero de 1921 a las 16:30 hs se organizó en la escuela Presidente Quintana una exhibición de dicho invento con la proyección del documental *Excursión terrestre de Buenos Aires al Brasil*.<sup>27</sup>

Es importante destacar que su aplicación en las escuelas no constituyó una experiencia aislada, sino que se produjo en un contexto de proliferación del cine educativo.

En noviembre de 1919, el Consejo Nacional de Educación creó una sección de cinematográfica escolar, a cargo de la maestra Julia F. de Homar, y a partir de julio de 1920 se comenzaron a realizar en las escuelas de la Ciudad de Buenos Aires “clases cinematográficas” en las que se combinaba la proyección de películas documentales con una exposición oral sobre la temática de las mismas.<sup>28</sup>

Pero también el interés de las instituciones educativas por el “invento” de Lola Mora se encuadra dentro de un contexto más amplio. En esa época se problematizó en el país, a través de la prensa y de la presentación de proyectos gubernamentales, la

---

<sup>26</sup> *El Monitor de la Educación Común*, n. 581, 31 de mayo de 1921.

<sup>27</sup> “El cinematógrafo inventado por Lola Mora”, *La Unión*, 28 de enero de 1921; “El cinematógrafo ‘inventado’ por Lola Mora”, *Excelsior*, n. 361, 9 de febrero de 1921. En el marco de esa reunión, niños y docentes ejecutaron una serie de números musicales. Es probable que el film se trate de un documental realizado por la empresa Cinematografía Valle, ya que en el noticiario semanal de esta productora, *Film Revista* n° 54, se incluyen “las vistas tomadas en el transcurso del viaje terrestre últimamente realizado hasta el Brasil, por un núcleo de distinguidas personas de nuestra capital”, *Excelsior*, n. 355, 29 de diciembre de 1920, “Producción Sudamericana”.

<sup>28</sup> MAFUD, Lucio. “Julia F. de Homar y la creación de la sección de Cinematografía Escolar” (en publicación).

influencia negativa del cine y de otros espectáculos sobre el público infantil, y su incidencia en la delincuencia juvenil.

Por ejemplo, el 3 de noviembre de 1920, el intendente de la Ciudad de Buenos Aires remitió al Concejo Deliberante un proyecto de ordenanza que prohibía el ingreso de menores de 14 años (luego reducido a 12 años) que no fueran acompañados de sus padres o tutores a las salas donde se exhiban obras “que puedan determinar, por las sensaciones o emociones que susciten, la germinación o eclosión de enfermedades o alteraciones del sistema nervioso”.<sup>29</sup> En cambio, dicha restricción no regiría para aquellas funciones especiales dedicadas a los niños donde se incluyan espectáculos instructivos, cómicos y morales.<sup>30</sup> En el caso de que las salas no cumplieran estas normas se establecían diferentes multas y hasta la clausura del local.<sup>31</sup>

El 5 de noviembre el presidente del Consejo Nacional de Educación señaló en apoyo al proyecto de ley que: “es urgente sustraer a la infancia de los peligros que, para su desarrollo físico, moral e instructivo, suscitan los pasajes escabrosos o en exceso impresionantes, habituales en las salas de los cinematógrafos”.<sup>32</sup> Y a mediados de noviembre, José A. Amuchástegui, vicepresidente del Consejo Escolar 7° y presidente de la Comisión de Censura del Concejo Deliberante de la Municipalidad de Buenos Aires, indicó que los “biógrafos” infantiles de carácter educativo “son de una necesidad impostergable en esta Capital”, aunque advirtió “que la luz rutilante de la

---

<sup>29</sup> “Monseñor Cantilo se preocupa de los niños”, *Crítica*, 4 de noviembre de 1920, “El Cine...”.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.* El gremio cinematográfico reaccionó de diversas formas. Por un lado, un grupo de exhibidores, en representación del sector, solicitó una entrevista con el intendente para interiorizarse de su posición, “Los menores en los biógrafos”, *Excelsior*, n. 349, 17 de noviembre de 1920. Por otro, la publicación gremial *Excelsior* cuestionó los fundamentos del proyecto, y recomendó a los propietarios de las salas realizar funciones de carácter educativo para obtener ventajas de los poderes públicos, “Proyecto municipal sobre asistencia de menores en los cines”, *Excelsior*, n. 348, 10 de noviembre de 1920.

<sup>32</sup> “A propósito del proyecto municipal sobre asistencia de menores a las salas de espectáculos”, *Última Hora*, 5 de noviembre de 1920, p. 4.

pantalla hace mucho daño al sentido de la vista, y que, según la estadística, nuestros niños padecen hoy de defectos visuales como nunca se han visto”.<sup>33</sup>

Es precisamente durante el mes de noviembre cuando se publicó un artículo en el diario *La Unión* que recomendaba la aplicación del “cinematógrafo a plena luz” en el sistema educativo. Su redactor promociona las bondades de dicho dispositivo de la siguiente forma:

Para la instrucción y educación de los escolares, magnífico –dijimos–; para las muchedumbres sano y provechoso, y para todos moral [...] La moral sale gananciosa, ya que el deshonesto ama las tinieblas de las salas oscuras, y la limpieza de costumbres resplandece al sol. La higiene triunfa con su máquina que permite respirar oxígeno y descansar la vista y los nervios.<sup>34</sup>

No es casual, entonces, que la aplicación de este invento que “purificaba” al cine de todos los males haya sido autorizada al mes siguiente por el Consejo Nacional de Educación en las escuelas de la Ciudad de Buenos Aires.

Sin embargo, Lola Mora también logró comercializarlo por fuera de las instituciones educativas, ya que fue utilizado en funciones especiales para niños realizadas en otros espacios.

El 17 de noviembre de 1921 a las 16:00 hs se efectuaron en el segundo piso de la Casa Harrods (Ciudad de Buenos Aires) exhibiciones cinematográficas con el dispositivo patrocinado por Lola Mora y representaciones de teatro de títeres destinadas a la infancia. Según *La Prensa* se proyectaron con luz diurna “varios films ‘cómicos’, con escenas apropiadas para los niños”.<sup>35</sup> En un contexto signado por la preocupación por las malas influencias de ciertas películas sobre la niñez, estas funciones se adecuaban

---

<sup>33</sup> “El presidente de la comisión censora cinematográfica entiende que el desnudo en la película no es pernicioso”, *La Unión*, 15 de noviembre de 1920.

<sup>34</sup> “En el C. N. de E. nos encomian un invento cinematográfico de Lola Mora”, *La Unión*, 9 de noviembre de 1920.

<sup>35</sup> “Cinematógrafo a plena luz”, *La Prensa*, 18 de noviembre de 1921.

a los preceptos de un cine apropiado para la infancia. Por un lado, las proyecciones se realizaban a la tarde, en la “matinée”, precisamente el horario recomendado para las funciones especiales destinadas a la niñez.<sup>36</sup> Por otro, la elección del formato del cortometraje y de cintas cómicas “con escenas apropiadas para los niños” respondía a la necesidad de conformar una programación variada que tenía en cuenta la atención volátil del niño<sup>37</sup> y de carácter risueño y moral, opuesto a las temáticas escabrosas de las cintas policiales o a los dramas que podían impactar emocionalmente en sus mentes infantiles.

De las fuentes de la época surge un interés de Lola Mora por el cine como procedimiento científico-técnico. Su fascinación por este nuevo medio radica en su carácter mecánico, en “las acciones y reacciones físicas, los cristales, las imágenes luminosas, las combinaciones químicas”.<sup>38</sup> Por lo tanto, Lola Mora se aparta de los roles tradicionales que le impone a las mujeres la sociedad argentina de comienzos del siglo XX. Su obsesión “por las palancas, los brazos en potencia y resistencia, las válvulas de seguridad, el tiro de las calderas”<sup>39</sup> pudo haberla ubicado en una postura “masculinizada” según los estereotipos de la época. A su vez, su rol de empresaria y “promotora” de dicho invento evidencian a una mujer independiente que busca desarrollar su propio emprendimiento comercial.

Paralelamente, su figura fue revestida con un halo de decencia, al ser nombrada en la prensa como una distinguida artista respetablemente casada (“la escultora argentina señora Lola Mora de Hernández”),<sup>40</sup> a pesar de que estaba separada desde 1917; o

---

<sup>36</sup> Por ejemplo, ya en 1911 aparecía en la cartelera cinematográfica la referencia a una “función a la tarde dedicada al mundo infantil” en el Cine Moderno. Ver *La Prensa*, 9 de julio de 1911.

<sup>37</sup> Por ese entonces, una revista del gremio cinematográfico como *Excelsior* recomendaba organizar funciones infantiles con una programación “salpicada y novedosa” porque “los niños no quieren detenerse a un solo tema, ni sus nervios resisten una tensión tan larga en aguzar sus sentidos”, “Espectáculos para niños”, *Excelsior*, n. 299, 3 de diciembre de 1919, p. 1347.

<sup>38</sup> *La Unión*, 9 de noviembre de 1920 citado en HAEDO, *op. cit.*, pp. 61-62.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> “Cinematógrafo a plena luz”, *La Prensa*, 18 de noviembre de 1921.

como la creadora del invento que venía a purificar el espectáculo cinematográfico “de las tinieblas de las salas oscuras” en pos “de la limpieza de costumbres [que] resplandece al sol”.<sup>41</sup> Seguramente esa imagen facilitó que “el cinematógrafo a plena luz” haya podido ser implementado en espacios “honorables” como las instituciones educativas o la tienda comercial Harrods, como así también que se haya aplicado en funciones cinematográficas destinadas a la niñez, justamente un segmento del público al que se buscaba proteger de las influencias perniciosas y de contenidos “inmorales”.

Sin embargo, su emprendimiento constituyó un fracaso comercial. Por un lado, el gremio cinematográfico demostró desinterés y rechazo frente a un dispositivo que establecía una transformación de la modalidad de la exhibición en la época. Por otro, su aplicación en espacios alternativos (escuelas y tiendas comerciales) se circunscribió a unas pocas proyecciones, lo cual impactó en la rentabilidad económica del invento.

De todas formas, Lola Mora no cesó en sus emprendimientos, ya que posteriormente se dedicó a la exploración minera e incursionó como contratista en la obra del ferrocarril a Huaytiquina.

### **Ernestina Rivademar: la ilustre desconocida**

A diferencia de la escultora Lola Mora, Ernestina Rivademar es prácticamente desconocida en la historia del arte argentino. Hasta hace poco tiempo solo existía sobre esta artista plástica un texto breve escrito por Horacio Ponce de León,<sup>42</sup> que aporta la mayoría de los datos biográficos que conocemos. Recientemente, las

---

<sup>41</sup> “En el C.N. de E. nos encomian un invento cinematográfico de Lola Mora”, *La Unión*, 9 de noviembre de 1920.

<sup>42</sup> PONCE DE LEÓN, Horacio. “Ernestina Rivademar y la fundación del Museo de Bellas Artes”. En: Lerange, Catalina (dir.). *La Plata, ciudad milagro*. Buenos Aires: Corregidor, 1982, pp.187-190.

investigadoras Lucía Savloff y Florencia Suárez Guerrini publicaron un artículo que incluye datos novedosos.<sup>43</sup>



Ernestina Rivademar junto al cónsul general en El Cairo en el barco que los traslada a Europa. Fuente: *Caras y Caretas*, n. 1181, 21 de mayo de 1921, p. 5

Ernestina Rivademar (1870-1959) ejerció inicialmente como maestra de escuela, y luego incursionó en la pintura, formando parte de la vida cultural y artística de la ciudad de La Plata. Desde principios de siglo participó en exposiciones organizadas en dicha ciudad e integró el Círculo Ars, conformado por estudiantes y profesores de la Escuela de Dibujo del Museo de Ciencias Naturales. En 1907 el gobierno provincial le otorgó una beca para estudiar

pintura en Francia, Italia y España, convirtiéndose en una de las primeras mujeres en obtener una pensión del Estado para formarse en Europa. En 1922 participó de la fundación del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, institución que presidió hasta el golpe de estado de 1930.

<sup>43</sup> SAVLOFF y SUÁREZ GUERRINI, *op. cit.*

Durante la década de 1920 se interesó por el cine y asumió el rol de directora en la primera producción de ficción platense *La ilustre desconocida* (1925), hoy lamentablemente perdida, como gran parte del cine silente nacional. Según las investigadoras Savloff y Suárez Guerrini, este largometraje dramático de seis actos producido por la empresa La Plata Film de R. Dezza fue filmado en “pintorescos puntos de la ciudad”; e interpretado por “caballeros y damas” de la sociedad local. También señalan que se estrenó el 7 de julio de 1925 y que fue proyectado en los cines París, Ideal y Avenida de La Plata.<sup>44</sup>



Publicidad en *El Día*, 7 de julio de 1925

A partir del relevamiento de otras fuentes de la época (periódicos y revistas cinematográficas) pudimos obtener nuevos datos sobre esta producción. En la primera parte del rodaje, desarrollado entre el 5 de abril y el 24 de mayo de 1925,<sup>45</sup>

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>45</sup> Ver “Una reunión social”, *El Día*, 5 de abril de 1925, “Notas Sociales”; “*La ilustre desconocida*”, *El Argentino*, 25 de mayo de 1925, “Crónica Social”.

colaboró junto a Rivademar en la dirección el escritor Adolfo Diez Gómez,<sup>46</sup> quien a su vez, como señalan Savloff y Suárez Guerreni, ofició de intérprete del film.<sup>47</sup>

Ernestina Rivademar no solo ocupó el rol de directora sino que también se encargó de escribir el argumento basado en “la difundida novela: *La dama desconocida*”.<sup>48</sup> La labor fotográfica estuvo a cargo del cameraman profesional Alberto Biasotti<sup>49</sup> y el equipamiento técnico fue alquilado por la productora La Plata Film a los estudios Tylca (Talleres y Laboratorios Cinematográficos Argentinos) de Capital Federal.<sup>50</sup>

*La ilustre desconocida* posee una serie de puntos en común con aquellas producciones cinematográficas realizadas por las mujeres de las organizaciones filantrópicas de las clases altas.

Como ocurría con las primeras películas escritas o dirigidas por las damas de beneficencia como *El tímido* (Miguel López, con argumento de Rosa Cano de Vera Barros, 1915) y *Un romance argentino* (Angélica García de García Mansilla, 1915), que habían sido filmadas con la intención de ser exhibidas en festivales benéficos y de esta manera recaudar fondos para las actividades filantrópicas, el film de Rivademar también tenía una finalidad altruista: obtener los recursos necesarios para adquirir obras para el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata.<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> Ver “La filmación de *La ilustre desconocida*”, *El Argentino*, 20 de abril de 1925, p. 4; “El film *La ilustre desconocida*”, *El Argentino*, 26 de abril de 1925, p. 4.

<sup>47</sup> SAVLOFF y SUÁREZ GUERRINI, *op. cit.*, p. 7.

<sup>48</sup> “Una iniciativa plausible”, *El Día*, 3 de abril de 1925. En *El Día* (25 de abril de 1925, p. 4, y 6 de mayo de 1925, p. 4) se informa que Rivademar era la argumentista del film. Con respecto a la adaptación, no hemos podido determinar con exactitud cuál era la obra literaria original en que se basó el film. Si bien existe una novela estadounidense titulada *The unknown lady* (1911) de Justus Miles Forman, su argumento no parece guardar relación con la información que disponemos de la trama y de los personajes de la película.

<sup>49</sup> Ver publicidad Laboratorios Cinematográficos de Alberto J. Biasotti, *Excelsior*, n. 647, 6 de agosto de 1926, p. 12; “*La ilustre desconocida*”, *El Día*, 25 de abril de 1925, p. 4.

<sup>50</sup> Ver “*La ilustre desconocida*”, *El Día*, 25 de abril de 1925, p. 4.

<sup>51</sup> “Una reunión social”, *El Día*, 5 de abril de 1925, “Notas Sociales”; “*La ilustre desconocida*”, *El Argentino*, 5 de abril de 1925, p. 3.

Si bien *La ilustre desconocida* se diferenciaba de los films de las organizaciones benéficas por el hecho de haber sido estrenada comercialmente —aunque su exhibición quedó restringida a unas pocas funciones en La Plata—,<sup>52</sup> compartía con este tipo de producciones el alto precio de la entrada. Por ejemplo, la platea en las proyecciones de *La ilustre desconocida* tenía un costo de dos pesos, sin que el espectador usual de la sala pudiese utilizar el abono;<sup>53</sup> mientras que en el estreno en el mismo cine de la superproducción estadounidense *The ten commandments* (*Los diez mandamientos*, Cecil B. DeMille, 1923) la platea tenía un valor de un peso con veinte centavos, con la posibilidad de pagar setenta centavos si se tenía un abono.<sup>54</sup>

**CINE AVENIDA HALL**

Tarde a las 4. Noche a las 9.

INTERESANTE PROGRAMA DE FILMS

«BAJO EL LATIGO DEL TERROR». «LAS MUJERES QUE EL  
HOMBRE OLVIDA». «EL HIJO DEL DESIERTO»

PRECIO PLATEA (Tarde y noche) \$ 0.40.

---

MAÑANA: En el Ideal, dos únicas presentaciones en la Argentina del Barítono:

**ENRIQUE DE FRANCESCHI**

El triunfador del «Constanzo» de Roma, del «Comunale» de Bologna, del «Regio» de Torino, «Scala de Milan», etc. Nadie debe dejar de verlo

EL MARTES: En función de la noche, única exhibición de la producción Platense:

**“LA ILUSTRE DESCONOCIDA”**

Interpretada por destacados miembros de nuestra sociedad

MIÉRCOLES: La primera grandiosa producción de la Paramount Pictures:

**«LOS DIEZ MANDAMIENTOS»**

Publicidad en *El Argentino*, 3 de julio de 1925

<sup>52</sup> Según *El Día* (12 de mayo de 1925, p. 4) iba a ser proyectado en las salas de Capital Federal por intermedio de la distribuidora Glücksmann. Sin embargo, no hemos podido obtener fuentes que den cuenta de esas exhibiciones.

<sup>53</sup> Ver publicidad de *La ilustre desconocida*, *El Día*, 7 de julio de 1925.

<sup>54</sup> Ver publicidad de *Los diez mandamientos*, *El Día*, 8 de julio de 1925.

Otra de las características que relacionaba la película de Rivademar con el cine de las organizaciones filantrópicas era la participación de intérpretes no profesionales que pertenecían, en parte, a las clases acomodadas (Ortíz de Rosas, Mora y Araujo, Della Croce, entre otros). La prensa platense se encargó de resaltar que intervenían en el film “distinguidas niñas y caballeros de nuestra sociedad”.<sup>55</sup> De hecho, el argumento, del que prácticamente nada conocemos, “se desarrollaba en un ambiente de alta y fina aristocracia”,<sup>56</sup> y la mayor parte de los personajes eran miembros de la nobleza europea (princesa Olga de Coburgo, duque Richard de Hult, condesa Blanca de Hawley, conde Alberto von Clerk).<sup>57</sup> Esa impronta aristocrática se desprende de la propia denominación de la película, ya que su directora y guionista no utilizó el título de la novela *La dama desconocida* en la que se basaba el argumento del film, sino que decidió reemplazarlo por el de *La ilustre desconocida* subrayando la presencia de un “distinguido linaje”.

Como ocurría con el cine de las sociedades benéficas, *La ilustre desconocida* funcionaba como vitrina social de un “conocido núcleo de señoritas y caballeros de nuestra sociedad” que oficiaban de intérpretes,<sup>58</sup> el cual estaba conformado por miembros de las clases altas, pero también por artistas y deportistas platenses como, por ejemplo, la escultora María Esther Deretich, los escritores Adolfo Diez Gómez y Augusto Cortina Aravena, y el aviador José Elverdin.<sup>59</sup> También el film se encargaba de promocionar la ciudad a la que pertenecían a través de la reproducción en la pantalla de sus sitios más pintorescos y lujosos (el Paseo del Lago, el Teatro Argentino, los

---

<sup>55</sup> “*La ilustre desconocida*”, *El Día*, 25 de abril de 1925, p. 4.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Publicidad del film, *El Día*, 7 de julio de 1925.

<sup>59</sup> Diez Gómez publicó en 1920 *La puesta de la muerte (Yarará)* y luego en ediciones platenses *La sombra del camino* (1923) y *Betelgeuze* (1928). Durante los años 40’ fue autor de una serie de libros infantiles de propaganda peronista. Cortina Aravena escribió en revistas culturales como *Tribuna Libre* (1919) y *Proteo* (1922) y editó el libro de poemas *Nocturnos* (1925). José Elverdin, pionero de la aviación argentina, realizó en 1925 el *raid* Buenos Aires-La Paz tripulando el avión “Ciudad de La Plata”, y en el film interpretó al personaje del aviador militar Von Hubert.

salones del Museo de Bellas Artes y “los hermosos jardines y chalet Piria de Punta Lara”,<sup>60</sup> etc.). De esta forma, la sociedad platense se mostraba como culta y refinada.

Según *El Día*, el film de Rivademar “se diferencia de la gran mayoría de películas nacionales producidas hasta la fecha en la delicadeza del asunto, desarrollada en medio de una sociedad culta, que bien pudo ser de cualquiera de nuestras grandes ciudades, como de las europeas”.<sup>61</sup>

La trama de *La ilustre desconocida* tenía como particularidad que no transcurría en la Argentina sino en una Europa construida urbanísticamente con los lugares selectos de La Plata.<sup>62</sup> El film compartía la visión del mundo presente en algunas películas producidas por miembros de las sociedades benéficas de la elite como *Deuda sagrada* (Julio Brunner Núñez, 1915) y *La desconocida* (Alberto Casares Lumb, con argumento de María Constanza Bunge Guerrico de Zavalía, 1922). Se trataba de películas filmadas, respectivamente, en Córdoba y en Buenos Aires, cuyas tramas se desarrollaban parcialmente en ciudades de Europa y varios de los personajes eran miembros de la aristocracia o de la alta burguesía del viejo continente.<sup>63</sup>

Por otra parte, el film *La ilustre desconocida* estaba revestido de un status artístico en la medida en que una “conocida artista platense”<sup>64</sup> que, a su vez, presidía el Museo

---

<sup>60</sup> Publicidad del film, *El Día*, 7 de julio de 1925.

<sup>61</sup> “*La ilustre desconocida*”, *El Día*, 5 de julio de 1925, p. 5.

<sup>62</sup> Recordemos que los personajes eran princesas, duques y condesas con apellidos de origen alemán y anglosajón, damas de la corte y húsares.

<sup>63</sup> Además, eran obras que tomaban como referencia cultural a Europa. El argumento de *Deuda sagrada* era la adaptación la novela alemana *La fortuna de los Harlewich* de J. Edhop; mientras que *La desconocida* desde sus intertítulos iniciales invocaba a París de la siguiente manera: “¡Vieja ciudad de Europa que eres como el alma y el cerebro del mundo! [...] ciudad de los mil dramas y novelas, escuchadnos: Esta noche iremos cautelosamente por una de tus calles y te robaremos un secreto, una novela más”, “*La desconocida*”, *Crítica*, 9 de enero de 1922, “El Cine...”.

<sup>64</sup> “Una reunión social”, *El Día*, 5 de abril de 1925, p. 4.

Provincial de Bellas Artes de Plata como Ernestina Rivademar se había encargado de su dirección.<sup>65</sup> Durante el período de rodaje la prensa destacó que

el decorado, como los muebles que adornan los salones en que se desarrollan las escenas, son valiosas obras de arte, no solo por sus efectos decorativos, sino por la técnica y el estilo con que han sido construidos, en donde la señorita Rivademar, con manos maestras ha concluido todos los detalles artísticos.<sup>66</sup>

Y luego de la exhibición privada del film, la crítica señaló que

la autora tiene un amplio campo de acción para lucir sus consagradas dotes de artista, de las que supo sacar muy buen partido, para subsanar, con la armonía de los paisajes y la belleza de los decorados, la falta de elementos de cinematografía, propios de los grandes talleres y de las colosales empresas dedicadas a este arte.<sup>67</sup>

Por lo tanto, el carácter artístico que Rivademar le imprimió a *La ilustre desconocida* estaba relacionado con medios de expresión socialmente legitimados, como eran las artes plásticas, en la medida que se manifestaba, según la prensa, por medio de la composición armónica del paisaje, uno de los motivos recurrentes en la pintura de la época, y a través del “buen gusto” decorativo.

A su vez, el arte con mayúsculas se hacía presente en la propia trama del film, ya que la cinta reproducía espacios artísticos prestigiosos como los salones del Museo de Bellas Artes de La Plata y el Teatro Argentino, en el cual se había planeado inicialmente estrenar el film.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> De hecho, el periódico *El Día*, 3 de abril de 1925, p. 4, señaló que su “exquisito gusto artístico es ya una garantía para el éxito que ha de obtener la obra que se filmará”.

<sup>66</sup> “*La ilustre desconocida*”, *El Día*, 25 de abril de 1925, p. 4. También se informó que el prestigioso Teatro Colón aportó parte del vestuario.

<sup>67</sup> “*La ilustre desconocida*”, *El Día*, 5 de julio de 1925, p. 5.

<sup>68</sup> Ver “*La ilustre desconocida*”, *El Argentino*, 5 de abril de 1925, p. 3; “*La ilustre desconocida*”, *El Día*, 25 de abril de 1925, p. 4.

Una mujer como Ernestina Rivademar pudo ocupar un rol artístico relevante en esta producción platense porque era una pintora reconocida de esa ciudad, que había obtenido varios premios en exposiciones, que se había formado en Europa y que había fundado y dirigido el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. Además, su pertenencia a esa institución la habilitaba para ocupar un lugar destacado en el film, ya que uno de los objetivos de su filmación y exhibición era recaudar dinero que le permitiera al Museo adquirir nuevas obras. También es posible que Rivademar haya sido quien logró atraer los capitales necesarios para la realización del film, o bien quien gestionó la conformación de la productora La Plata Film de R. Dezza, ya que su nombre adquiere absoluto protagonismo con respecto a este proyecto cinematográfico en todas las crónicas de la época.

Si bien solo pudo filmar *La ilustre desconocida*, Rivademar continuó relacionada al cine durante la segunda mitad de la década de 1920. En 1926, el gobierno de la provincia de Buenos Aires autorizó que la directora del Museo viajara a Europa para visitar “los establecimientos similares europeos, así también de los que se relacionen con la filmación de películas cinematográficas comprendidos dentro del itinerario”.<sup>69</sup> Según Savloff y Suárez Guerrini, en mayo de 1929 Rivademar se encontraba en Nueva York con el propósito de incorporar la experiencia del cine sonoro.<sup>70</sup> Sin embargo, su destitución del cargo de directora del Museo por parte de la dictadura de Félix Uriburu seguramente provocó que estos proyectos quedaran truncos.

### Consideraciones finales

Durante la década de 1910 y de 1920, diversos artistas plásticos y teóricos del arte europeos demostraron interés por el cine como un nuevo arte y como expresión del dinamismo cinético, mientras que algunas tendencias vanguardistas (futurismo,

---

<sup>69</sup> Decreto N° 528, 5 de octubre de 1926, citado en PONCE DE LEÓN, *op. cit.*, p. 189.

<sup>70</sup> SAVLOFF y SUÁREZ GUERRINI, *op. cit.*, p. 8.

expresionismo, dadaísmo y surrealismo, entre otras) manifestaron una atracción por las potencialidades expresivas del nuevo medio.<sup>71</sup>

En Argentina, la escultora Lola Mora y la pintora Ernestina Rivademar se constituyeron en figuras pioneras de las artes plásticas en intervenir dentro del campo cinematográfico, aunque desde diferentes perspectivas.<sup>72</sup> Lola Mora se mostró interesada por el cine como dispositivo técnico-científico y como emprendimiento comercial, en forma complementaria a su actividad artística. Sin embargo, su condición de reconocida artista le otorgó cierto renombre al dispositivo que se encargó de exhibir y comercializar. Por otra parte, la intervención de una pintora como Ernestina Rivademar –portadora de un “exquisito gusto artístico”<sup>73</sup> y de “consagradas dotes de artista”<sup>74</sup> en la dirección de *La ilustre desconocida* establecía una interrelación entre las artes plásticas y el cine que legitimaba al film como manifestación artística. A su vez, el hecho de que el Museo de Bellas Artes de La Plata del cual era directora haya utilizado al nuevo medio para promocionar a dicha

---

<sup>71</sup> Por ejemplo, el intelectual y crítico de arte Ricciotto Canudo publicó en 1911 el célebre artículo “La naissance d’un sixieme art” en el que concibe al cine como un arte total, como la síntesis de las artes tradicionales. Entre 1910 y 1912, los pintores italianos Arnaldo Ginna y Bruno Corra realizaron una serie de films utilizando el color directamente sobre la película con el objetivo de establecer “una correspondencia sinestésica entre música y color gracias a las propiedades dinámicas de la imagen cinematográfica”, DALL’ASTA, Monica. “El cine como arte. Los primeros manifiestos y las relaciones con las demás expresiones artísticas”. En: Talens, Jenaro y Santos Zunzunegui (coord.). *Historia general del cine. Vol. III. Europa (1908-1918)*. Madrid: Catedra, 1998, p. 289. También, Pablo Picasso, alrededor de 1912, “había fraguado la idea de utilizar el cine para representar el movimiento”, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 31.

<sup>72</sup> También el director de la Academia Nacional de Bellas Artes, Pio Collivadino, tuvo una fugaz relación con el ámbito del cine. En junio de 1920, el Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires lo designó, junto a otras personalidades, como integrante de una “comisión asesora municipal de espectáculos cinematográficos” que debía determinar, entre otros aspectos, cuáles eran las películas convenientes para los niños, *Última Hora*, 19 de junio de 1920, p. 4.

<sup>73</sup> “Una iniciativa plausible”, *El Día*, 3 de abril de 1925, p. 4.

<sup>74</sup> “*La ilustre desconocida*”, *El Día*, 5 de julio de 1925, p. 5.

institución y para recaudar fondos que le permitieran adquirir obras artísticas terminaba por imbuirlo de prestigio.

En ese contexto el cine se convierte también en foco de interés para otras instituciones de mayor renombre y para figuras relevantes de las artes plásticas. En octubre de 1927, la asociación Amigos del Arte, que buscaba colocar a la Argentina en comunicación con las principales corrientes artísticas europeas y promocionar el arte nacional,<sup>75</sup> comenzó a organizar proyecciones de “películas artísticas” en los salones de la galería Van Riel.<sup>76</sup> En ese mismo año, el pintor y crítico de arte Julio E. Payró publicó el artículo “Notas sobre un trasunto de la historia del cinematógrafo” en el que resalta “los sorprendentes progresos del cinematógrafo desde la guerra” y destacaba la obra de cineastas como Jean Epstein, Abel Gance, Thomas Ince, Cecil B. De Mille, David Griffith y Charles Chaplin. Dicho artículo concluía con una afirmación auspiciosa sobre el nuevo medio refiriéndose a los últimos films de Chaplin: “comparando estas cintas de intensa humanidad, de plástica conmovedora, con las producciones de la primera hora, es preciso tener fe en el porvenir del *séptimo arte*”.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Por ese entonces, la presidenta de esta asociación era Elena Sansisena de Elizalde, quien había ocupado el rol de directora en el film *Blanco y negro* (1919).

<sup>76</sup> “Exhibiciones cinematográficas de ‘Los amigos del arte’”, *Revista del Exhibidor*, n. 49, 30 de octubre de 1927. En diversas funciones efectuadas durante los últimos meses del año se exhibieron obras de cineastas de la vanguardia “impresionista” francesa como *Feu Mathias Pascal* (*El difunto Matías Pascal*, 1926) de Marcel L’ Herbiere y *La roue* (*La rueda*, 1923) de Abel Gance. También se proyectó un documental sobre la colonia El Dorado (provincia de Misiones, Argentina). En general, los trabajos de investigación suelen mencionar que las proyecciones en Amigos del Arte se iniciaron en 1928 o en 1929, MEO LAOS, Verónica. *Vanguardias y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*. Buenos Aires: CICCUS, 2007, pp. 76-77; COUSELO, Jorge Miguel. “Orígenes del cineclubismo”. En: *Cine argentino en capítulos sueltos*. Buenos Aires: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008, p. 95; OUBIÑA, David. “The skin of the world. Horacio Coppola and cinema”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 24, 2015, p. 208.

<sup>77</sup> PAYRÓ, Julio E. “Notas sobre un trasunto de la historia del cinematógrafo”, *Excelsior*, n. 670, 14 de enero de 1927, pp. 11-12. La cursiva es nuestra.

## Referencias bibliográficas

- CORSANI, Patricia. “Honores y renuncias. La escultora argentina Lola Mora y la fuente de los debates”, *Anaís del Museo Paulista*, vol. 15, n.2, julio-diciembre de 2007, pp. 169-196. DOI: <<https://doi.org/10.1590/S0101-47142007000200017>>.
- COUSELO, Jorge Miguel. “Orígenes del cineclubismo”. En: *Cine argentino en capítulos sueltos*. Buenos Aires: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008, pp. 95-99.
- DALL’ASTA, Monica. “El cine como arte. Los primeros manifiestos y las relaciones con las demás expresiones artísticas”. En: Talens, Jenaro y Santos Zunzunegui (coord.). *Historia general del cine. Vol. III. Europa (1908-1918)*. Madrid: Cátedra, 1998.
- FRADINGER, Moira. “Huellas de archivo al rescate de una pionera del cine sudamericano. Josefina Emilia Saleny (1874-1978)”, *Cinémas d’Amérique Latine*, n. 22, 2014, pp. 12-23. DOI: <<https://doi.org/10.4000/cinelatino.731>>
- \_\_\_\_\_. “Women in Argentine Silent Cinema”. En: Gaines, Jane; Gaines, Radha Vatsal y Monica Dall’Asta (eds.). *Women Film Pioneers Project*. New York: Columbia University Libraries, 2014. Disponible en: <<https://wfpp.columbia.edu/essay/writing-the-history-of-latin-american-women-working-in-the-silent-film-industry/women-in-argentine-silent-cinema/>> [Acceso: 1 de agosto de 2024].
- GLUZMAN, Georgina G. *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos, 2016.
- HAEDO, Oscar Félix. *Lola Mora. Vida y obra de la primera escultora argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 1974.
- KOHEN, Héctor. “Emilia Saleny: actriz, directora y maestra”, *Film*, n. 8, junio-julio de 1994.
- LOMBARDI, María Eugenia. “Emilia y las invisibles”, *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, vol. 10, Issue Italy-Latin America. 100 Years of Cinema and Media, marzo de 2022, pp. 321-332. DOI: <[https://doi.org/10.1386/jicms\\_00129\\_1](https://doi.org/10.1386/jicms_00129_1)>.

- \_\_\_\_\_. *Emilia y las invisibles*. Buenos Aires: El Bien del Sauce, 2023.
- LOSADA, Matt. *Before Bemberg: women filmmakers in Argentina*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2020.
- MAFUD, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Teseo / Biblioteca Nacional, 2016.
- \_\_\_\_\_. “Mujeres cineastas en el período mudo argentino: los films de las sociedades de beneficencia (1915-1919), *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 16, , octubre de 2017, pp. 51-76. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/245>> [Acceso: 1 de agosto de 2024].
- \_\_\_\_\_. “Mujeres cineastas en el período mudo: los orígenes del cine infantil en Argentina, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 23, abril de 2021, pp. 140-168. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/14>> [Acceso: 1 de agosto de 2024]
- \_\_\_\_\_. *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo argentino (1915-1933)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales / Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2021.
- \_\_\_\_\_. “El cine de la Unión Feminista Nacional (1919-1920)”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 28, octubre de 2023, pp. 55-82. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/994>> [Acceso: 1 de agosto de 2024].
- MAFUD, Lucio, Georgina Tosi, Mariana Avramo, Daniela Cuatrin, Jazmín Adrover y July Massaccesi. *Por las Naciones de América. El cine documental silente de Renée Oro (Estudio histórico y técnico)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales / Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2022.
- MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes, 2005.
- MEO LAOS, Verónica. *Vanguardias y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*. Buenos Aires: CICCUS, 2007.

- OUBIÑA, David. "The skin of the world. Horacio Coppola and cinema", *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 24, 2015, pp. 207-221.
- PEÑA, Fernando. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- PONCE DE LEÓN, Horacio. "Ernestina Rivademar y la fundación del Museo de Bellas Artes". En: Lerange, Catalina (dir.). *La Plata, ciudad milagro*. Buenos Aires: Corregidor, 1982, pp. 187-190.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós, 2004.
- SAVLOFF, Lucía y Florencia Suárez Guerrini. "Del salón al cinematógrafo. Ernestina Rivademar, travesías de una artista-gestora", *Metal*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 1-11. DOI: <https://doi.org/10.24215/24516643e040>.
- SENDRÓS, Paraná. "Las cineastas olvidan a dos pioneras", *Ámbito Financiero*, 31 de marzo de 1988.
- \_\_\_\_\_. "La Celestini hizo una película en solitario", *Ámbito Financiero*, 4 de abril de 1988.
- SOTO, Moira. *Lola Mora*. Buenos Aires: Planeta, 1992.

## Fuentes

- El Argentino* (1925)
- Crítica* (1920/1922)
- El Día* (1925)
- El Diario* (1920-1921)
- Excelsior* (1919-1927)
- El Monitor de la Educación Común* (1921)
- La Película* (1919-1926)
- La Prensa* (1920-1921)
- Última Hora* (1920)
- La Unión* (1920-1921)
- La Razón* (1920)

*La República* (1920-1921)

*Revista del Exhibidor* (1927)

---

**Fecha de recepción:** 1 de septiembre de 2024

**Fecha de aceptación:** 15 de noviembre de 2024

**ARK CAICYT:**

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/nwcomzkff>

**Para citar este artículo:**

MAFUD, Lucio. “Lola Mora y Ernestina Rivademar. El cine silente y las artes plásticas en Argentina”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 75-101. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/494>> [Acceso dd.mm.aa]

---

\* **Lucio Mafud** es investigador referencista especializado en cine mudo argentino de la Biblioteca del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Integrante del proyecto de investigación Filocyt “La transición del cine mudo al sonoro” del Instituto de Artes del Espectáculo. Autor de los libros *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo argentino (1915-1933)* (2021), *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)* (2016), y coautor del libro *Por las Naciones de América. El cine documental silente de Renée Oro* (2022). Ha publicado artículos sobre cine silente en los libros *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardias y transición* (2015) y *Las batallas infinitas. Cine Argentino 1929-1989* (2023), y en diversas revistas académicas como *Imagofagia*, *Políticas de la Memoria* e *Izquierdas*. E-mail: [luciomafud@hotmail.com](mailto:luciomafud@hotmail.com).

# La Señora Gardner como primera proyeccionista de cine en México

## Hallazgos y supervivencias del año 1896

Enrique Moreno Ceballos\*

**Resumen:** A partir de hallazgos hemerográficos y bibliográficos, este artículo presenta el caso de la Señora Gardner como la primera proyeccionista de cine, registrada hasta ahora, en México. Durante la segunda mitad del año 1896, Gardner introdujo en localidades como Puebla y la Ciudad de México el Vitascope de Edison, dispositivo que competía frente al Cinematógrafo Lumière. El conocimiento acerca de esta exhibidora se propone como relevante en este trabajo a la luz de una perspectiva feminista para la historia del cine, que procura la restitución de una memoria sobre las mujeres y sus aportes al ámbito cinematográfico desde los orígenes.

**Palabras clave:** exhibidoras de cine, proyeccionistas, feminismo, cine temprano, dispositivos ópticos.

---

### **Mrs. Gardner as Mexico's First Woman Film Projectionist. Findings and Survivals from the Year 1896**

**Abstract:** Drawing on newspaper articles and bibliographical research, this article presents the case of Mrs. Gardner as the first film projectionist, recorded so far, in Mexico. During the second half of 1896, Gardner introduced Edison's Vitascope in Puebla and Mexico City, a device that competed with the Lumière's Cinematograph. The significance of this exhibitor is discussed from a feminist perspective on the history of cinema, emphasizing the importance of recognizing women's contributions to the film industry from its inception and restoring their memory in this field.

**Keywords:** women film exhibitors, film projectionists, feminism, early cinema, optical devices.

---

### **A Sra. Gardner como primeira projecionista de cinema no México: descobertas e sobrevivências do ano de 1896**

**Resumo:** Com base em artigos de jornais e pesquisas bibliográficas, este artigo apresenta o caso da Sra. Gardner como a primeira projecionista de cinema, registrada até agora, no México. Durante a segunda metade de 1896, Gardner introduziu o Vitascope de Edison em Puebla e na Cidade do México, um dispositivo que competia com o Cinematógrafo Lumière. O significado desta exibidora é discutido a partir de uma perspectiva feminista na história do cinema, enfatizando a importância de reconhecer as contribuições das mulheres para a indústria cinematográfica desde o seu início e restaurar a sua memória neste campo.

**Palavras-chave:** exibidoras de cinema, projecionistas, feminismo, cinema antigo, dispositivos ópticos.

Las mujeres fueron partícipes de los orígenes del cine en México a través de prácticas determinantes para el cambio de siglo, que trajo consigo la irrupción de las imágenes en movimiento dentro de los espacios colectivos. Precisamente, el año de 1896 ha sido estudiado como un periodo de numerosas transformaciones en el campo visual con la presentación en territorio mexicano de aparatos como el Cinematógrafo Lumière y el Vitascopio de Edison, entre otros.<sup>1</sup> El propósito de este artículo es, justamente, demostrar que los hallazgos en torno al caso de la primera proyeccionista de cine, la Señora Gardner, son representativos de la diversidad de mujeres que contribuyeron al desarrollo de la exhibición en su etapa temprana, a través de la puesta en marcha de dispositivos novedosos para su tiempo y de la transmisión directa o indirecta de conocimientos sobre cómo operar la tecnología de reproducción de las imágenes. Asimismo, se busca poner de relieve que estas experiencias no han encontrado una supervivencia en la memoria colectiva.

Si bien los varones conformaron una presumible mayoría dentro de las actividades de toma y exhibición de vistas con los aparatos Lumière o Edison,<sup>2</sup> las mujeres también estuvieron activas durante los primeros momentos de lo que podría denominarse hoy como el fenómeno cinematográfico.<sup>3</sup> Al respecto, se advierte que subrayar la

---

<sup>1</sup> Una revisión exhaustiva de las publicaciones sobre este periodo en México y América Latina puede encontrarse en CUARTEROLO, Andrea y Rielle Navitski (eds.). “Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/141>> [Acceso: 20 de julio de 2024].

<sup>2</sup> Basta con revisar la lista de los agentes contratados para operar el cinematógrafo Lumière, posterior a su presentación en 1895, para confirmar una mayoría de hombres trabajando como proyeccionistas y filmadores tempranos en AUBERT, Michelle y Jean-Claude Seguin Vergara (comps.). “Opérateurs”, *Catalogue Lumière. L’œuvre cinématographique des frères Lumière*. Disponible en: <<https://catalogue-lumiere.com/operateurs/>> [Acceso: 20 de julio de 2024]. Asimismo, pueden consultarse los nombres de camarógrafos y exhibidores documentados hasta ahora en México, que estuvieron involucrados en las funciones iniciales del dispositivo francés y el Vitascopio de Edison hacia 1896, en LEAL, Juan Felipe, Carlos Arturo Flores y Eduardo Barraza. *Anales del cine en México 1895-1911. 1896: El vitascopio y el cinematógrafo en México*. Ciudad de México: Juan Pablos Editor, D.R. Voyeur, 2006, pp. 161-238.

<sup>3</sup> Es importante aclarar que si bien la noción de “cine” fue popularizada en años posteriores a 1896, debido al reconocimiento popular hacia el aparato cinematógrafo, en lo sucesivo se empleará este

numerosa presencia de los varones frente a la intervención femenina obedece a la complejidad de los orígenes fílmicos como campo de estudio, en tanto que la desigualdad de oportunidades laborales, a razón de la diferencia sexogenérica, es histórica y por ello representa una oportunidad para vincular los intereses del feminismo por restituir una memoria sobre las contribuciones de las mujeres con los actuales estudios sobre cine en México.

A decir de Márgara Millán, se sabe “muy poco de la agencia de las mujeres en ese periodo y además en esas funciones” en territorio mexicano.<sup>4</sup> Por ello se propone aquí como necesaria una perspectiva feminista para poner especial atención en la localización de precursoras, en consideración a las reflexiones de Joan W. Scott, no sólo en el sentido de alumbrar temas nuevos para la historia de las mujeres, sino también para reconsiderar de manera crítica “las premisas y normas de la obra académica existente”.<sup>5</sup>

La historia de las mujeres, precisamente, se evoca en esta investigación como fundamento teórico, toda vez que se trata de una disciplina ligada “a los desarrollos historiográficos de los últimos cuarenta años” y que “surge dentro del movimiento feminista (...) alrededor de interrogantes como: ¿qué hacer y cómo producir una historia de las mujeres que las incluya y las haga visibles?”.<sup>6</sup> Así pues, el feminismo se torna en una posibilidad epistemológica al frente de hallazgos correspondientes a fuentes primarias inéditas y fuentes secundarias, entre las consideradas clásicas y de

---

término para relacionar el marco temporal de la primera proyccionista referida aquí con el tiempo presente, que implica la utilización de susodicha palabra en las lenguas hispanohablantes para nombrar todo lo relacionado con producir, distribuir, exhibir y mirar películas.

<sup>4</sup> MILLÁN, Márgara, correo electrónico enviado a quien suscribe, 13 de marzo del 2024.

<sup>5</sup> SCOTT, Joan W. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En: Amelang, James S. y Mary Nash (eds.). *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia: Diputació Provincial de Valencia, Institució Alfons el Magànim, 1990, p. 25.

<sup>6</sup> LAU JAIVÉN, Ana. “La historia de las mujeres. Una nueva corriente historiográfica”. En: *Historia de las mujeres en México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2015, p. 20.

reciente publicación, que pueden conjugarse para replantear la memoria en torno al periodo temprano del cine en territorio mexicano y a favor de sus precursoras, cuya historia no ha trascendido hacia las narrativas que configuran una remembranza colectiva.

A propósito de la memoria, hacia finales de los años noventa del siglo XX y como parte de las iniciativas para conmemorar los cien años de cine alrededor del mundo, Juan Felipe Leal y Eduardo Barraza se cuestionaron si la presencia de los agentes de Edison en México podría considerarse como “el otro centenario”,<sup>7</sup> en relación con la narrativa global que celebra las presentaciones del dispositivo Lumière en 1895 como relato fundacional.<sup>8</sup> La presente investigación se suma a tal cuestionamiento con base en el contexto de la Señora Gardner como agente norteamericana situada en localidades mexicanas, como se verá más adelante, y desde la necesidad intelectual por poner en evidencia un desdibujamiento parcial o total de las mujeres como contribuyentes al fenómeno fílmico inicial en los relatos que han trascendido en el tiempo. Este señalamiento se fundamenta en lo dicho por Jane Gaines respecto de plantear en el presente un ejercicio de autocrítica para la labor historiográfica: “cuestionar por qué estas mujeres fueron olvidadas también implica cuestionar por qué nosotros las olvidamos”.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> LEAL, Juan Felipe y Eduardo Barraza. “Edison en México: ¿el otro centenario?”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 41, n. 167, mayo de 2015. Disponible en: <<https://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/49433>> [Acceso: 20 de julio de 2024].

<sup>8</sup> En México se celebra el “día del cine mexicano” cada 15 de agosto. Esta conmemoración se fundamenta en las presentaciones del cinematógrafo Lumière en la capital del país durante el mismo mes, pero de 1896. Con todo y la importancia de este suceso, la presentación del espectáculo cinematográfico aconteció durante fechas distintas en diversas regiones al interior del país. Véase DE LOS REYES, Aurelio. “Del cine mudo al sonoro”. En: De los Reyes, Aurelio (coord.). *Miradas al cine mexicano*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016, pp. 23-32.

<sup>9</sup> Del original: “To ask why these women were forgotten is also to ask *why* we forgot them”. La traducción al español ha sido realizada por quien suscribe. En el transcurso del texto se advertirá sobre cualquier otra referencia traducida, así como el idioma original de la misma. Fuente: GAINES, Jane. “Film History and The Two Presents of Feminist Film Theory”, *Cinema Journal*, n. 1, 2004, p. 113.

Para situar históricamente el “nosotros” de Gaines, en este trabajo, es necesario insistir en el México de 1896 como receptáculo cultural de las tecnologías exportadas por los países imperialistas. En este sentido, Aurelio de los Reyes menciona que la exhibición cinematográfica figuró como primera actividad fílmica ejercida en el país antes que la producción y la distribución,<sup>10</sup> lo que marcó una diferencia inmediata con los “hacedores” tempranos del cine en Europa y Estados Unidos, regiones originalmente poseedoras de los equipamientos y el capital. En este orden de ideas, si la exhibición se manifestó como actividad originaria durante la configuración inicial del fenómeno cinematográfico en México, es posible estipular que su valor al frente de la realización, que en este caso se tradujo en la toma de vistas, puede igualarse en términos de importancia cultural, más allá de las jerarquías industriales que décadas después hicieron de la dirección técnica y artística, la práctica canónica del quehacer fílmico. En consecuencia, ser exhibidora para la Señora Gardner habría implicado ser también una pionera.

Al respecto, es importante establecer, para los propósitos de esta investigación, que la noción de una pionera o “primera” persona en figurar dentro de las historias del cine se debe reflexionar cuidadosamente a la luz de la multiplicidad de identidades y experiencias que existen en los registros documentales y que igualmente no alcanzan un reconocimiento popular al no estar incorporadas en los momentos del relato fundacional Lumière. Por lo tanto, la Señora Gardner se ha nombrado como “primera” proyeccionista de cine en este trabajo toda vez que se sitúa en el espacio-tiempo México de 1896 y abre una posibilidad de reapropiación del concepto para restituir la memoria de las mujeres como participantes del fenómeno cinematográfico originario.

---

<sup>10</sup> DE LOS REYES, Aurelio. “Geografía de la trashumancia cinematográfica en México”. En: De los Reyes García-Rojas Aurelio y David M.J. Wood (comps.). *Las rutas del cine en América Latina, 1895-1910*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2021, p. 41.

Antes de desarrollar el caso de estudio centrado en la Señora Gardner y sus actividades situadas en pleno enfrentamiento comercial y cultural entre las empresas Lumière y Edison, corresponde evocar en el sentido de *rara avis* a dos antecesoras de la exhibición cinematográfica, aunque vale la pena hacer un apunte previo: no se ha encontrado a la fecha registro alguno que indique que las precursoras mencionadas a continuación, incluida la misma Gardner, fueran partidarias del feminismo. En seguimiento a los postulados de Andrea Giunta, desde la perspectiva de la historia del arte y en este caso, los estudios históricos sobre el cine, resulta necesario aportar claridad en torno a las posturas que las creativas adoptaron en relación con sus prácticas, toda vez que semejante distinción “permite historizarlas”. A la luz de esta reflexión, continúa Giunta, desde la historiografía será posible entonces aproximarse a dichas prácticas y “encontrar en ellas programas identificables con las agendas del feminismo”.<sup>11</sup>

De esta manera, aparece la Señora Luz María viuda de Páez como propietaria de un local de Kinetoscopios, activo en el número 3 del Portal Hidalgo de Guadalajara, Jalisco, durante el mes de mayo de 1895.<sup>12</sup> Si bien los registros no revelan más sobre el nivel de involucramiento de la Señora Luz María en las actividades para divulgar y activar el disfrute del Kinetoscopio de Edison en un local exclusivamente dedicado a este, su caso abre la posibilidad de buscar en las fuentes a otras mujeres que pudieron haber participado en la exhibición de diferentes espectáculos ópticos a lo largo del siglo XIX en el país. Las leyes mexicanas, particularmente, dictaban desde 1854 en su Código de Comercio, artículos 7 y 9, que toda mujer casada podía dedicarse al comercio siempre y cuando fuera mayor de veinte años y contara con autorización escrita de su marido o se encontrara legalmente separada de aquel.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2019, pp. 77-78.

<sup>12</sup> LEAL, Juan Felipe, Carlos Arturo Flores y Eduardo Barraza. *Anales del cine en México 1895-1911. 1895: El cine antes del cine*. Ciudad de México: Juan Pablos Editor, D.R. Voyeur, 2005, p. 151.

<sup>13</sup> GONZÁLEZ LEZAMA, Raúl. “Las mujeres durante La Reforma”. En. *Historia de las mujeres en México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2015, p. 95.

Aunque resulta necesaria una investigación a profundidad, el caso de la Señora Luz María viuda de Páez también se distingue por ser el de la única mexicana, de acuerdo con la información que se tiene hasta el momento, involucrada en la activación de un espectáculo óptico durante el año de 1895. Por otra parte, aparecen también en los registros mujeres extranjeras que ejercieron de presentadoras, operadoras o administradoras de aquellos espectáculos en el marco de la globalización temprana de cambio de siglo, que incrementó las posibilidades del turismo y del comercio internacional dentro del territorio mexicano.

La Señora Angeline Ensign Newman, por ejemplo, provocó un gran escándalo en la redacción de los diarios católicos *El Tiempo*<sup>14</sup> y *La Voz de México*,<sup>15</sup> editados en la Ciudad de México, así como en *El Amigo de la Verdad*, de la ciudad de Puebla, tras haber presentado vistas estereoscópicas a los fieles del templo evangélico referido como Casa de los Protestantes, en la capital de Guanajuato a mediados de enero de 1896.<sup>16</sup> El supuesto sacrilegio de la Señora Angeline, según los periódicos, había sido la transformación de un templo religioso en escenario para el entretenimiento, lo que presuntamente caía en contradicción con los propósitos de la Iglesia Metodista Episcopal de Estados Unidos, que ella misma representaba en compañía de su marido, el Obispo John Philip Newman, líder de la agrupación. La pareja también se presentó en la mencionada Puebla<sup>17</sup> como parte de su visita a México y habría mostrado posiblemente el mismo dispositivo estereoscópico a sus congregantes, muy a pesar del sentimiento anti-yankee y el desprecio a la libertad de cultos pregonado por numerosos sectores de la sociedad.

Al tiempo de su recorrido por México, la Señora Angeline Ensign Newman estaba registrada como miembro activo de la American Geographical Society desde 1891,

---

<sup>14</sup> “¡Esos luteranos!”, *El Tiempo*, 12 de febrero de 1896, p. 4.

<sup>15</sup> “Farsa protestante”, *La Voz de México*, 15 de febrero de 1896, p. 1.

<sup>16</sup> “Los protestantes en Guanajuato”, *El Amigo de la Verdad*, 15 de febrero de 1896, p. 3.

<sup>17</sup> “De actualidad”, *El Abogado Cristiano Ilustrado*, 1º de enero de 1896, p. 4.

organización académica estadounidense dedicada a divulgar avances sobre conocimientos geográficos del mundo.<sup>18</sup> Esto sugiere que ella misma era una informada de las ciencias sociales relativas a las regiones globales y sus modos de vida, así como alguien probablemente consciente de las posibilidades que brindaban los aparatos de alteración óptica para difundir conocimientos e incluso, los preceptos de su religión.

Aquel último propósito fue justamente el argumento que publicó *El Abogado Cristiano Ilustrado* para defender a la Señora Angeline de los diarios católicos y sus señalamientos. En este tenor, habrían sido “algunos pasajes bíblicos”<sup>19</sup> los temas plasmados en las vistas estereoscópicas y por lo tanto, la reputación de su exhibidora debía mantenerse impoluta al frente de las acusaciones que, independientemente del credo, se habían escrito con franco dejo de misoginia.

Angeline Ensign Newman contaba con 67 años al momento de aquella presentación,<sup>20</sup> lo cual sería un primer indicador de que las mujeres llegaron a involucrarse en la exhibición de espectáculos ópticos con edades diversas, siempre y cuando su formación educativa, exclusiva mayoritariamente para los estratos socioeconómicos altos, lo permitiera. La situación conyugal de casadas, divorciadas o viudas figuraría también como un factor que facilitó la presencia en público de las mujeres de clase privilegiada para generar espectáculos con imágenes fijas o en movimiento, o simplemente para ejercer actividades en el campo de las artes,

---

<sup>18</sup> “Transactions of The Society for 1891”, *Journal of The American Geographical Society*, n. 23, enero de 1891. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/196574>> [Acceso: 20 de julio de 2024].

<sup>19</sup> “De actualidad”, *El Abogado Cristiano Ilustrado*, 1º de marzo de 1896, p. 3.

<sup>20</sup> La Señora Angeline Ensign Newman habría nacido en 1829 y fallecido en 1909, de acuerdo con los registros hallados sobre su defunción. El Obispo John Philip Newman, su marido, había muerto años antes, ante lo cual la exhibidora de vistas estereoscópicas partió hacia Jerusalén para dedicar el resto de sus días a la labor misionera. Fuente: “Mrs. Angeline E. Newman”, *New York Daily Tribune*, 16 de septiembre de 1909. Disponible en: <<https://es.findagrave.com/memorial/98731422/angeline-newman>> [Acceso: 20 de julio de 2024].

evitándoles, la mayoría de las veces, los señalamientos de inmoralidad arrojados con prejuicio, por ejemplo, a las actrices de teatro y más adelante, del cine.

De esta manera, Angeline Ensign habría asumido su nombre conyugal, Señora de J.P Newman, para publicar el libro *Golden Links in The Chain That Connects Mother, Home, and Heaven* en 1890, de poco más de 500 páginas e integrado con poemas escritos por diferentes autorías, entre mujeres y hombres, así como por ilustraciones variadas.<sup>21</sup> Semejante montaje de texto e imagen, con dedicatoria a la propia madre de la compiladora, tuvo como claro propósito moralizar la perspectiva de sus compatriotas al respecto de lo que implicaba maternar y administrar un hogar desde los dictados de la religión protestante.



Retrato de la Señora Angeline Ensign Newman. Sin fecha. Fuente: publicación digital, a través de @grantcottage.

Los conocimientos de la Señora Angeline Ensign Newman a propósito de las artes, las ciencias sociales y sus plataformas de divulgación eran diversos al momento de haber presentado las vistas estereoscópicas en el templo evangélico de Guanajuato, y a la luz de las críticas hechas por ciertos diarios católicos en México, la exhibidora sí habría incurrido en una subversión, no moral ni mucho menos ilegal, pero sí reveladora del espacio religioso y la supuesta intangibilidad de las imágenes

<sup>21</sup> NEWMAN, Mrs. J.P. *Golden Links in The Chain That Connects Mother, Home, and Heaven*. Nueva York: N. D. Thompson Publishing, 1890. Disponible en: <<https://archive.org/details/golden-links-in-the-chain-that-connects-mother-home-and-heaven/page/n9/mode/2up>> [Acceso: 20 de julio de 2024].

místicas. Así pues, cada representación de las sagradas escrituras podía reconocerse también como un dispositivo material de puesta en escena del relato divino y en aquella ocasión, la Señora Angeline habría evidenciado dicha posibilidad, mostrando un aparato en crudo, de mecanismo notorio, pero al mismo tiempo generador de otra manera de experimentar los momentos de la Biblia desde una ilusión óptica no superior, pero al final diferente de pinturas, grabados o dibujos, lo que seguramente asombró a los fieles convertidos en espectadores de la modernidad desde aquel momento.

Es importante destacar que tanto la Señora Luz María viuda de Páez como la Señora Angeline Ensign Newman se encontraron involucradas con la presentación de dispositivos que llegan a ser constantemente citados como eventos cercanos a las fechas en que se presenta el Cinematógrafo Lumière alrededor del mundo: el Kinetoscopio de Edison y las vistas estereoscópicas respectivamente.<sup>22</sup> Esto confirma tempranamente la participación de las mujeres en el cúmulo de experiencias que giran en torno a los inicios del fenómeno cinematográfico en México, desde sistemas cuya materia prima alcanzó a ser diversa con respecto a las imágenes fijas y en movimiento.

Hasta donde indican las fuentes, ni la propietaria del local de Kinetoscopios, ni la exhibidora de vistas estereoscópicas continuaron con estas actividades más allá de los años 1895 o 1896. Aunque la falta de continuidad es algo característico del ciclo de vida de los espacios de exhibición en aquellos años, es relevante mencionar que tanto la Señora Luz María viuda de Páez, como la Señora Angeline Ensign Newman eran relativamente ajenas a una libertad similar a la de los varones para desplazarse solas o entablar negociaciones con gente apenas conocida, factores determinantes del relativo éxito de quienes optaron por la trashumancia para mantener activas las

---

<sup>22</sup> Una descripción de estos aparatos así como la descripción de su funcionamiento puede consultarse en LEAL, Flores y Barraza, *Anales del cine en México 1895-1911. 1895: El cine antes del cine*.

ganancias resultado de comerciar con los dispositivos ópticos. Es importante señalar también que, al menos en el caso de la Señora Angeline Ensign Newman, la exhibición de vistas estereoscópicas no se encontró motivada por la necesidad económica puesto que contaba con un soporte monetario de tipo familiar.

Tiempo después, con la presentación de los aparatos propiamente cinematográficos, muchas de estas dinámicas relativas al rol de las mujeres llegaron a transformarse con la llegada de cierta exhibidora a México. Alguien que arribó para insertarse entre la rivalidad comercial de las compañías Lumière y Edison, encarnando una libertad relativamente inaudita para otras de desplazarse entre regiones y tratar negocios con varones en el año 1896. Se trata de la primera proyeccionista de cine en territorio mexicano que, si bien no fue aquella que inauguró funciones de imágenes en movimiento en la Ciudad de México, sí lo hizo en cierto Estado al interior del país, similar a las señoras Luz María y Angeline que se involucraron con el espectáculo visual en Jalisco y Guanajuato respectivamente.

Descentralizar geográficamente el conocimiento sobre la historia del cine mexicano<sup>23</sup> responde también a las preocupaciones feministas en el sentido de desdibujar jerarquías, propias de una violencia sistemática, sobre quién o qué es relevante para el estudio historiográfico del fenómeno fílmico. Con todo y que no pueden

---

<sup>23</sup> Un logro destacable en torno a publicar diversas investigaciones sobre los orígenes del cine al interior de México puede consultarse en DE LA VEGA ALFARO, Eduardo (coord.). *Microhistorias del cine en México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2001. El mismo coordinador ha logrado mantener activo el *Coloquio Nacional de Historia del Cine Regional* con ayuda de diferentes colaboradores por más de diez ediciones. Fuente: FONSECA, Ulises. “Comienza el Coloquio Nacional de Historia del Cine Regional”, *El Sol de Morelia*, septiembre de 2023. Disponible en: <<https://www.elsoldemorelia.com.mx/cultura/comienza-el-coloquio-nacional-de-historia-del-cine-regional-10641327.html>> [Acceso: 19 de agosto de 2024]. Durante el *II Coloquio Internacional de Cine: las rutas del cine en América, 1895-1910*, llevado a cabo los días 8 y 9 de junio del 2011 en la UNAM, también se presentaron numerosos casos de historias originarias del fenómeno cinematográfico dentro del territorio mexicano. Fuente: DE LOS REYES GARCIA-ROJAS, Aurelio y David M.J. Wood (comps.). *op. cit.*, p. 7.

desconocerse las dinámicas de poder entre las regiones de un país a lo largo del tiempo, como se demostrará aquí a través del recorrido de la proyccionista entre Puebla y Ciudad de México, sí es posible subrayar el centralismo epistemológico que ha favorecido la producción académica al respecto de la capital y dificultado la visibilidad de los relatos históricos de los estados a lo largo y ancho del territorio mexicano, sumando con ello otra razón por la cual se ha mermado la supervivencia de las mujeres en la memoria sobre quiénes iniciaron el cine.

### **La Señora Gardner y los orígenes del cine en Puebla**

La Señora C.P. o C.B. Gardner<sup>24</sup> habría llegado proveniente de los Estados Unidos hacia la ciudad de Puebla para presentar, por primera vez, el Vitascopio de Edison. Aunque el aparato resultaba bastante pesado y “necesitaba varios hombres para su transportación”,<sup>25</sup> la Señora Gardner logró llevarlo consigo e instalarlo en un local de las calles céntricas en la llamada ciudad de los ángeles, para iniciar funciones el sábado 10 de octubre de 1896:

El vitascopio también ha llegado y ya se están haciendo los preparativos para su primera exhibición esta noche. La Señora C. B. Gardner está a cargo y será presentado en la Primera Calle de Mercaderes, No. 6. Está maravillosa exhibición de arte que ha sorprendido a muchas personas alrededor del mundo todavía está por probar sus efectos en los habitantes de Puebla. Más adelante estaremos informando sobre la respuesta de la gente en esta ciudad.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Las iniciales, posiblemente conyugales, varían según el periódico que se consulte. En este sentido, las fuentes aún no han permitido identificar el primer nombre de la Señora Gardner.

<sup>25</sup> DE LOS REYES, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Ciudad de México: Editorial Trillas, 1988, p. 14.

<sup>26</sup> Traducido al español del inglés original: “The vitascope has, also, arrived and arrangements are being made for the first exhibition tonight. It is under the direction of Mrs. C. B. Gardner, and will be conducted on First Mercaderes street No. 6. This marvelous exhibition of art that has astonished so many people in other parts of the world has yet to try its effects on the people of Puebla. At a later time we will give information as to how it is appreciated by the people of this city”. Fuente: “Our Puebla Letter”, *The Two Republics*, 13 de octubre de 1896, p. 4.



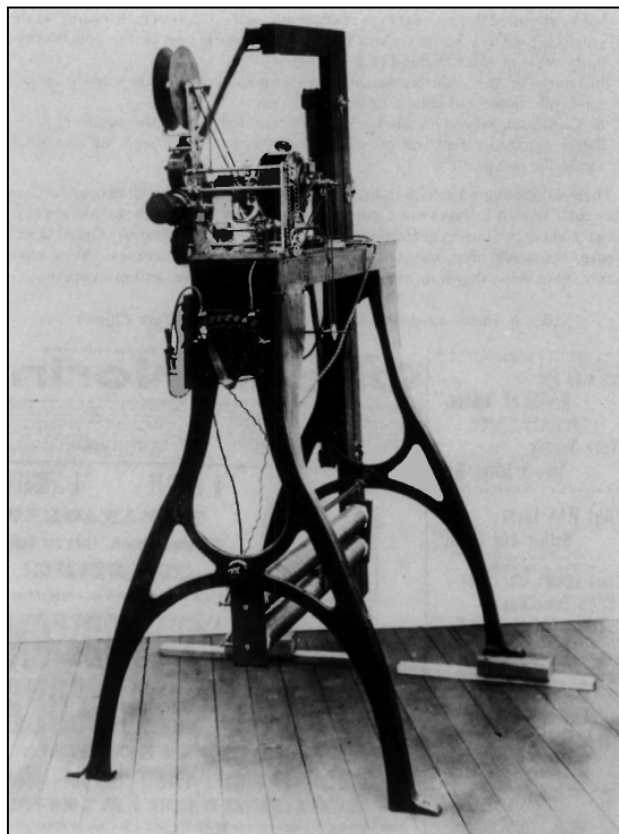
Primera Calle de Mercaderes de la ciudad de Puebla, alrededor de 1896. Fuente: MéxicoEnFotos. Disponible en: <<https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/puebla/puebla/calle-de-mercaderes-MX15430262340315>> [Acceso y compra de licencia: 2 de diciembre de 2024].

El Vitascopio, cuyo nombre se traduce del latín como “ver” o “mirar” la vida,<sup>27</sup> era un dispositivo que se distinguía por presentar imágenes fotográficas en movimiento y a escala natural. Aunque era capaz de proyectarlas en pantalla a un público numeroso sin poder filmarlas como lo hacía el Cinematógrafo Lumière, se tornó en aquel momento el aparato de la compañía dirigida por Thomas Alva Edison que enfrentaría la euforia comercial encendida por la familia de franceses. Cabe destacar que el Vitascopio no había sido ideado, ni diseñado mecánicamente por el llamado “Brujo de Menlo Park”. En realidad, el empresario había patentado el aparato a partir de los prototipos creados por Francis Jenkins y Thomas Armat desde 1894 y había optado por

---

<sup>27</sup> MUSSER, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1990, p. 110.

promoverlo alrededor del mundo, a través de la suborganización Raff & Gammon, de Norman Raff y Frank Gammon, desde 1896.<sup>28</sup>



Proyector Vitascopio, ca. 1896. Fuente: Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, p. 123.

Fue en aquel contexto poblado de varones inventores y patentadores que la Señora Gardner se incorporó como trabajadora para el Vitascopio, llegando, además, a un México que mantenía una opinión “confusa y contradictoria”<sup>29</sup> al respecto de los Estados Unidos y su posible influencia cultural y comercial al interior del país, factor que enfrentó a diarios católicos que despreciaban lo *yankee* con los periódicos científicos que admiraban los avances

tecnológicos norteamericanos. La figura de Edison, en este tenor, llegó a ser equiparada a la de un semi dios y también a la de un hechicero<sup>30</sup> puesto que “(...) la prensa seguía todos sus pasos, se encargaba de divulgar sus ideas, conceptos, aficiones, inquietudes e inventos; difundía aspectos de su vida amorosa y hasta nimiedades íntimas. (...) Se le respetaba porque había perfeccionado el fonógrafo, los rayos X, el Kinetoscopio”<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> LEAL y Barraza. *Anales del cine en México 1895-1911. 1896: El vitascopio y el cinematógrafo en México*, p. 28.

<sup>29</sup> DE LOS REYES, Aurelio. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 153.

<sup>30</sup> Años más tarde, Edison será reconocido, al menos en su país, por las implacables dinámicas con las que procuraba obtener ganancias por encima de sus competidores en el ámbito del cine. Llámense batallas legales, publicidad de películas ajenas anunciadas como propias o prácticas monopólicas para hacer frente a las compañías extranjeras. Fuente: ABEL, Richard. *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910*. California: University of California Press, 1999, pp. 5, 16, 89.

<sup>31</sup> DE LOS REYES, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, p. 155.

La suerte de la Señora Gardner para presentar el Vitascopio de Edison en Puebla fue igualmente contradictoria. Por un lado, se encontró con una Angelópolis<sup>32</sup> que ya contaba con instalaciones eléctricas y alumbrado público, principalmente dentro y alrededor del local destinado a aquellas funciones inaugurales: la Primera Calle de Mercaderes, primordial para la vida comercial y social de la urbe e integrada por fachadas iluminadas toda la noche, incluidos domingos y días festivos.<sup>33</sup> Por otra parte, la exhibidora se enfrentó al mal clima de la ciudad plagado de fuertes lluvias y corrientes de aire húmedo que dificultaron la operación eléctrica del aparato, así como la asistencia del público al evento:

Todavía no ha tenido éxito la empresa conocida como el “Vitascopio”, anunciada en mi última correspondencia y que inauguró funciones hace una semana. Las fuertes e incesantes lluvias, así como la humedad del viento, han sido desfavorables para la maquinaria eléctrica. También han desanimado a los asistentes de presentarse al espectáculo. La Señora Gardner, sin embargo, se mantiene tenaz y, con perseverancia, sin duda, obtendrá gran éxito.<sup>34</sup>

Gracias a la nota publicada por *The Two Republics* es posible inferir el rasgo de la tenacidad en la Señora Gardner, lo que permite una proximidad a la exhibidora desde lo identitario, es decir que se abre la posibilidad de conocerle no sólo por formar parte del relato en torno a un fenómeno histórico, en este caso el cinematográfico, sino también como agente sensible y representativo del sentido humano en general. Naturalmente, exhibir imágenes en movimiento era en aquel momento la forma de

---

<sup>32</sup> Desde tiempos del virreinato, Puebla fue nombrada como “la ciudad de los ángeles” en el tenor del relato fundacional que cuenta cómo la urbe había sido construida por aquellos seres celestiales.

<sup>33</sup> PÉREZ MUÑOZ, José Edgar. “Urbanización y modernidad en la ciudad de Puebla. La introducción del alumbrado público eléctrico, 1888-1920”. Tesis de Licenciatura, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2021, p. 158.

<sup>34</sup> Traducido al español del inglés original: “The enterprise known as the “Vitascope” announced in my last letter, to open here a week ago has not, as yet had very good success. The heavy rains nearly every day and the damp air all of the time, has been very unfavorable for the working of electric machinery, and the rains have also discouraged attendance to see the show. Mrs. Gardner is, however, holding on faithfully, and by perseverance will no doubt meet with good success”. Fuente: “Our Puebla Letter”, *The Two Republics*, 20 de octubre de 1896, p. 5.

subsistencia para ella misma, pero la crónica de esas primeras funciones también invita a nuevas investigaciones acerca de sus propios intereses vocacionales.

La tenacidad, justamente, habría rendido frutos para la Señora Gardner tras dos semanas de proyecciones, toda vez que *The Mexican Sportman* reportó lo siguiente acerca de los espectáculos en Puebla: “(...) Últimamente se ha agregado una diversión más y es el vitascopio, el cual está dando a su dueño buenos resultados pues la concurrencia es numerosa. No se sabe aún por cuánto tiempo lo exhibirán en esta ciudad”.<sup>35</sup> El interés por aquellas primeras funciones de cine se mantuvo en las y los habitantes de Puebla durante algunos días más, hasta el final de la temporada. Así lo reseñó el editor de *The Two Republics*: “El Vitascopio que se encuentra bajo la dirección de la Señora Gardner todavía se mantiene en Puebla con un éxito razonable, aunque me he enterado de su cierre el día de mañana”.<sup>36</sup> Efectivamente, la Señora Gardner se llevó consigo el Vitascopio en plenas vísperas de las celebraciones por el día de muertos, pero seguramente dejó una huella en la mirada de aquellas y aquellos que presenciaron las primeras funciones de cine en Puebla a la luz de la imaginación activa, la súbita fantasía y un asombro que estremeció sus cuerpos ante la multiplicidad de sensaciones evocadas por el lienzo hecho pantalla.

### **La Señora Gardner como representante de Edison en la Ciudad de México**

A finales de agosto de 1896, es decir algunos meses antes de operar las primeras proyecciones fílmicas en Puebla, la Señora Gardner llegó a la Ciudad de México desde Nueva York para hospedarse e instalar su centro de operaciones en el Hotel Jardín. De acuerdo con *The Mexican Herald*, la exhibidora habría estado acompañada por dos

---

<sup>35</sup> “Puebla”, *The Mexican Sportsman*, 24 de octubre de 1896, p. 15.

<sup>36</sup> Traducido al español del inglés original: “The Vitascope under the direction of Mrs. Gardner still lingers in Puebla with reasonable success but I learn that it will close out here tomorrow”. Fuente: “Our Puebla Letter”, *The Two Republics*, 3 de noviembre de 1896, p. 4.

infantes<sup>37</sup> que fueron identificados por el diario como su familia.<sup>38</sup> Las fuentes presentadas más adelante no hacen mención nuevamente de estas niñas o niños, lo cual plantea la siguiente cuestión: ¿Habría la Señora Gardner maternado al mismo tiempo que operó y transportó el Vitascopio de Edison a distintos lugares del territorio mexicano?

Si bien no se han localizado otros testimonios a profundidad sobre la posible maternidad de la Señora Gardner, sí los hay al respecto de sus habilidades como proyccionista. En este tenor, el 8 de septiembre acontecieron las primeras pruebas del Vitascopio de Edison registradas en México, dentro del Teatro-circo Orrin, situado en la plazuela de Villamil y reconocido como uno de los espacios de diversiones más populares en la urbe capitalina. Durante el siglo XIX, resultaba imprescindible considerar a la Ciudad de México como espacio de emprendimiento comercial para quienes montaban algún espectáculo óptico. Era necesario, asimismo, trasladarse después hacia alguna otra ciudad al interior del país de cierto peso mercantil, llámese Guadalajara, Puebla, entre otras entidades, para la supervivencia económica.

Desde la perspectiva comercial, precisamente, la Señora Gardner se encontraba en relativa desventaja al momento de realizar sus ensayos, pues había llegado con el Vitascopio poco más de un mes después que el Cinematógrafo Lumière a la Ciudad de México, lo que suponía terreno ganado para el dispositivo de los enviados franceses en los aspectos mercantiles, políticos y culturales. Los públicos, incluido el Presidente de la República, Porfirio Díaz, así como la prensa, tildaban de novedoso y más que bienvenido el espectáculo operado por los agentes Gabriel Veyre y Claudius Fernand Bernard.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> "Personal", *The Mexican Herald*, 29 de agosto de 1896, p. 8.

<sup>38</sup> "Hotel Arrivals", *The Mexican Herald*, 29 de agosto de 1896, p. 7.

<sup>39</sup> Consultar la obra de Aurelio de los Reyes es imprescindible para comprender a profundidad las circunstancias de la presentación del cinematógrafo Lumière en México.

Según la crónica periodística, la Señora Gardner hizo de la primera proyección del Vitascopio de Edison en la Ciudad de México todo un suceso, sin evidenciar ningún tipo de preocupación acerca de una aparente desventaja y en aprovechamiento de la audiencia integrada exclusivamente por la prensa y quienes trabajaban para el Teatro-circo Orrin:

Anoche, en presencia de algunos invitados en el teatro Orrin, la Señora C.P. Gardner, de Nueva York, exhibió la última maravilla de Edison, el Vitascopio. Esta prueba (...) ha sido la primera realizada en todo México (...). La docena de personas que se encontraban en el parquet del teatro aplaudió generosamente a los esfuerzos de la más que adecuada representante de Edison, mientras manejaba con toda gracia las cintas de celuloide y manipulaba hábilmente la luz brillante y deslumbrante que iluminaba las hermosas y veloces imágenes. Tan pronto se escucharon las notas finales de Madame Fons durante la apoteosis de Fausto, el teatro fue vaciado y la Señora Chapman [sic], desde su elevado punto de vista en el palco presidencial, preparó el exquisito trabajo de la delicada maquinaria. (...) Una cortina blanca fue corrida por encima de la orquesta y comenzó a escucharse un pequeño pulso de motor eléctrico en extraño contraste con la vibrante maquinaria del Orrin, y de repente, como por arte de magia la primera imagen se mantuvo sin titubeos en el lienzo, de tamaño natural (...). El HERALD tiene el placer de felicitar a la Señora Gardner y, a través de ella, a su distinguido director, el Brujo de Menlo Park, Thomas Edison, por esta exitosa prueba de vitascopio.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Traducido al español del inglés original: “In the presence of a few invited guests at Orrin’s theatre last evening, Mrs. C.P. Gardner, of New York, gave a succesful exhibition of Edison’s new wonder, the Vitascope. The test (...) is the first ever attempted in Mexico (...). There were half a dozen of the theatre people in the parquet, who generously applauded the efforts of Mr. Edison’s fair representation, as she gracefully handled the celluloid ribbons, played deftly with the glittering and glancing light as it lighted up its beautiful and swift-created pictures. As soon as the divine notes of Madame Fons had died away in the Swan-like apotheosis of Faust, the theatre was cleared and Mrs. Chapman from her lofty point of vantage in the presidential box, prepared the delicate machinery for its exquisite work. (...) A temporary white curtain was drawn up over the orchestra: the little pulse of the electric motor on its tiny standard began to beat in strange contrast to the throbbing of Orrin’s machinery, and suddenly, as thought by the touch of magic the first picture stood boldly on the canvas, life size (...). The HERALD has the pleasure in congratulating Mrs Gardner and, though her, her distinguished principal, the Wizzard of Menlo Park, Thomas Edison, on the successful test of the vitascope”. Fuente: SEGUIN VERGARA, Jean-Claude. “México D.F”, *Le Grimh, cine 1896-1906*, 2024. Disponible en: <[https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=7083&Itemid=678&lang=es](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=7083&Itemid=678&lang=es)> [Acceso: 20 de julio de 2024].

—•••—

**EDISON'S LATEST.**

—

**The Vitascope Exhibited at Orrin's  
Circus Yesterday.**

—

**By Mrs. Gardner.**

Encabezado de la nota publicada por *The Mexican Herald*, que anuncia la primera prueba de vitascopio en el Teatro-circo Orrin. Fuente: Hemeroteca Nacional Digital de México.

Sobre la materialidad de esta primera proyección de Vitascopio, puede inferirse un interés de la Señora Gardner por hacer evidente los elementos que son la fuente del asombro en las y los espectadores: las cintas de película y la luz a través de la lente. Destaca también la mención que hace el cronista en torno al manejo de ambos recursos con gran habilidad, que más allá de los halagos, sugiere una certeza de conocimiento por parte de la misma Señora Gardner para manipular un aparato de complejidad inédita. Seguramente, la operadora atravesó un proceso de formación respecto del dispositivo que incluyó ensayos previos, aunque con un tiempo limitado en consideración al lanzamiento público del Vitascopio en Estados Unidos, que sucedió tan sólo cinco meses antes de su llegada a México.<sup>41</sup> De igual forma, la crónica representa una de las primeras descripciones acerca de la proyección cinematográfica como experiencia estética por sí misma con base en la ambientación sonora generada por la mecánica, que hizo destacar el contraste entre el pulsante ruido del motor del Vitascopio y el vibrante sonido de las máquinas del Teatro-circo Orrin. Es probable que la sensación de extrañeza descrita por el periodista haya sido compartida con los demás integrantes del público.

<sup>41</sup> RAFF & GAMMON. "Vitascope, Press Comments", 1896. DOI: <<https://doi.org/doi:10.7282/T3Z6oPFZ>>.

En lo que respecta a las películas proyectadas aquella noche, destaca *The May Irwin Kiss*, filmada exclusivamente para su exhibición en Vitascopio,<sup>42</sup> que presenta la recreación del clímax de la comedia musical estadounidense *The Widow Jones*: un beso entre los actores May Irwin y John C. Rice que, según el reportero, sorprendió con las vívidas expresiones de sus protagonistas. La misma sensación de naturalidad despertaron las artistas conocidas como “Gaiety Girls” de Londres filmadas en baile carnavalesco,<sup>43</sup> así como la danza serpentina de Annabelle Moore gracias al color añadido en ambas cintas, lo que haría de esta experiencia la primera exhibición de cine coloreado en México registrada hasta ahora.



Fotograma de *The May Irwin Kiss* (1896). Dir. William Heise.

<sup>42</sup> MUSSER, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, p. 118.

<sup>43</sup> De acuerdo con la descripción del cronista, probablemente se trató del filme titulado *The Carnival Dance* de 1894, en seguimiento a los filmes destinados al vitascopio que originalmente habían sido producidos para su aparato antecesor, el Kinetoscopio. Fuente: RAFF & GAMMON. “Announcement...Price List of Films,” 1895. DOI: <<https://doi.org/doi:10.7282/T3PR7WC7>>.

Finalmente, la crónica periodística también se extiende para hacer referencia al posicionamiento de la Señora Gardner como autoridad de la función. Es mencionado en el resto de la nota un Señor Lawrence como asistente de la proyccionista y asimismo el Señor Frank Veytia, jefe de ingeniería del Teatro-circo Orrin, a quien la exhibidora se dirige con órdenes directas de generar mayores niveles de electricidad dentro del recinto y lograr el óptimo funcionamiento del Vitascopio. Al respecto, es probable que la Señora Gardner haya sido contratada para ser una de las agentes principales en México a nombre de la compañía Raff and Gammon, conocida también como The Vitascope Company, que había adquirido los derechos legales para explotar el dispositivo de proyección patentado por el “Brujo de Menlo Park” a nivel global.<sup>44</sup> De igual forma, es posible que estuviera involucrada como socia principal en alguna organización de emprendedores con experiencia en la industria artística que arrendó los derechos de explotación del aparato y sus películas fuera de Estados Unidos, incluida la autorización para publicitarse a nombre de Edison, en seguimiento a las diferentes dinámicas de comercio ejercidas por la misma Raff and Gammon.<sup>45</sup> Por su parte, Jean Claude Seguin Vergara ha sugerido, a partir de la valiosa recuperación de diversas reseñas periodísticas, que la proyccionista trabajaba bajo las órdenes del Señor John R. Roslyn, promotor con licencia de los aparatos de Edison en México, sin embargo, los periódicos no los relacionan de forma textual o contractual más que cuando coinciden en la gestión de proyecciones vitascópicas independientes uno del otro.<sup>46</sup>

Lo que sí es posible deducir es que en el marco de aquella primera prueba de Vitascopio, y según el recibimiento dado por quienes trabajaban para el Teatro-circo Orrin y del interés manifiesto por el periodista de *The Mexican Herald*, la Señora Gardner habría

---

<sup>44</sup> LEAL, Flores y Barraza, *Anales del cine en México 1895-1911. 1896: El vitascopio y el cinematógrafo en México*, p. 103.

<sup>45</sup> MUSSER, Charles. *Before The Nickelodeon: Edwin S. Porter and The Edison Manufacturing Company*. Los Ángeles: University of California Press, 1991, p. 70-72.

<sup>46</sup> SEGUIN VERGARA, Jean-Claude. “John Randolph Roslyn”, *Le Grimh, cine 1896-1906*, 2019. Disponible en: <[https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=8904&Itemid=678&lang=es](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=8904&Itemid=678&lang=es)> [Acceso: 20 de julio de 2024].

representado la figura mítica de Edison, no sólo por figurar como agente nominal, sino también por tener la libertad de actuar con alto rango de jerarquía, comandar órdenes, operar una máquina de novedosa tecnología y ser admirada por ello. En este tenor, y a la luz de la sociedad mexicana porfirista y sus convenciones, la Señora Gardner sobresale históricamente por acceder a una forma de poder laboral de implicación transnacional reservada mayormente para los varones, con todo y los privilegios facilitados, probablemente, por su proveniencia extranjera.

### **La Señora Gardner y las primeras proyecciones públicas del vitascopio**

El Teatro-circo Orrin fue escenario de otra prueba operada por la Señora Gardner el 11 de septiembre de 1896,<sup>47</sup> en la que se agregó el filme *Pedro Esquiver [sic] and Dionezio González (Mexican Duel)*, realizado por William K.L. Dickson.<sup>48</sup> Las audiencias para las proyecciones de Vitascopio se habían mantenido discretas hasta ese momento, lo que cambió súbitamente algunos días después cuando la representante de Edison gestionó la primera exhibición pública de su dispositivo en el Teatro Principal, que para la época era reconocido en la Ciudad de México como uno de los espacios más importantes para las artes escénicas, particularmente aquellas del llamado género chico.

De esta manera, el domingo 13 de septiembre *The Mexican Herald* reportó que en el recinto ubicado en la calle de Bolívar se había logrado...

La maravilla del vitascopio

Ese fue el veredicto de la audiencia que fue testigo de la invención de Edison.

La primera exhibición pública del Vitascopio de Edison formó parte del programa de anoche en el Teatro Principal.

(...) el Vitascopio fue el cuarto número del programa de anoche, el recinto estaba lleno de gente y ante cada película proyectada se dieron tremendos aplausos (...).<sup>49</sup>

<sup>47</sup> SEGUIN VERGARA, "México D.F".

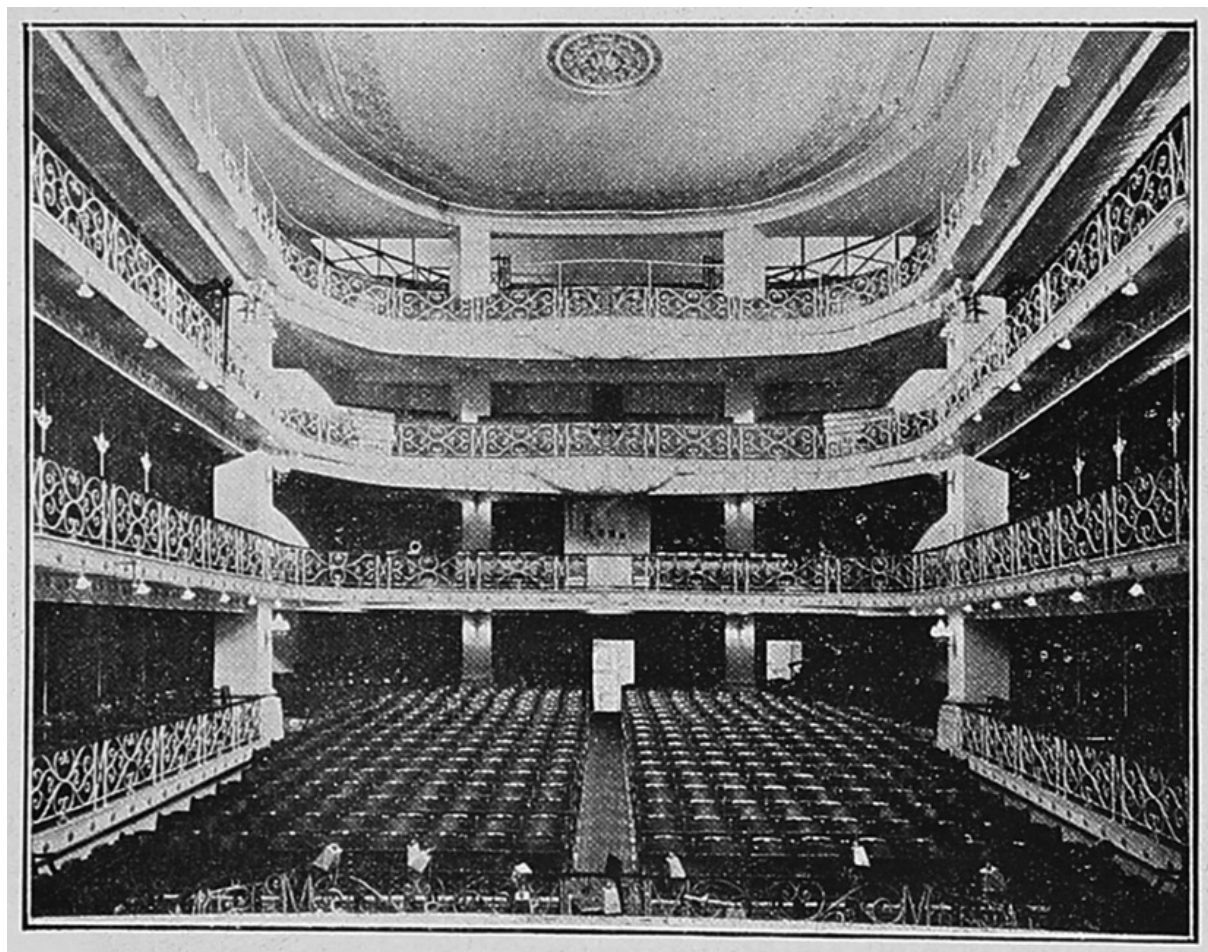
<sup>48</sup> Cinta en la que se observan dos hombres de supuesto origen mexicano enfrentándose en un duelo de cuchillos. Fuente: RAFF & GAMMON, "Announcement...Price List of Films."

<sup>49</sup> Traducido al español del inglés original: "Wonderful is the Vitascope. Such was the verdict of the audience which saw Edison's invention last night. The features of the program last evening at the Principal Theatre was the first of Edison's vitascope. (...) the Vitascope was the 4th number on the program last night, the house was packed and as picture after picture was thrown on the screen the



Fachada del Teatro Principal, bajo la administración de la Empresa Arcaráz Hnos., desde 1888 a la publicación de la fotografía. En: "Teatro Principal," *La Semana Ilustrada*, 1º de abril de 1910. Fuente: Hemeroteca Nacional Digital de México.

applause was tremendous (...). Fuente: "Wonderful is The Vitascope", *The Mexican Herald*, 14 de septiembre de 1896, p. 8.



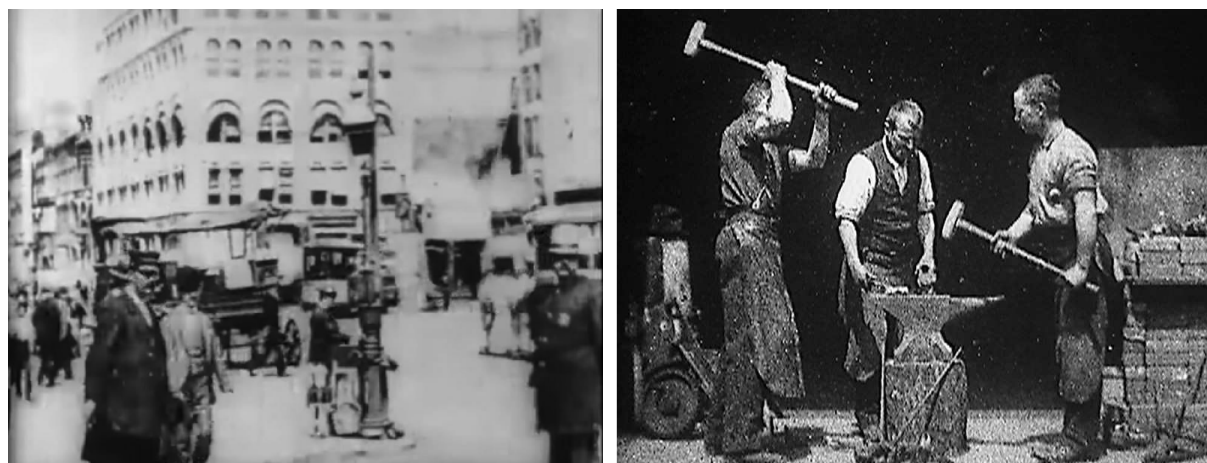
Interior del Teatro Principal. "Teatro Principal," *La Semana Ilustrada*, 1° de abril de 1910. Fuente: Hemeroteca Nacional Digital de México.

El programa de vitascopio para el Teatro Principal incorporó los títulos *Herald Square*, rodada en Nueva York el 11 de mayo de 1896 por James H. White,<sup>50</sup> y alguna de las vistas en las que pueden verse a trabajadores de herrería en plena acción, como las filmadas durante 1893: *The Village Blacksmith Shop* y *Blacksmith Scene* o *New Blacksmithing Scene* de 1895.<sup>51</sup> Temáticamente, la Señora Gardner habría diversificado su espectáculo en el sentido de ofrecer, además de números artísticos filmados, una vista sobre la vida cotidiana neoyorkina, muy al estilo de sus oponentes comerciales franceses que mantuvieron el éxito de sus exhibiciones gracias a la ilusión de

<sup>50</sup> En este filme puede verse el cruce entre Broadway, la Sexta Avenida y la Calle 35 de Nueva York, Estados Unidos. Fuente: MUSSER, Charles. "1896-1897. Movies and The Beginning of Cinema". En: Gaudreault, André (ed.). *American Cinema. 1890-1909*. Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2009, p. 61.

<sup>51</sup> MUSSER, "1896-1897. Movies and The Beginning of Cinema", p. 55.

“realidad” que abundaba en su repertorio.<sup>52</sup> También se habría aproximado, con el filme de los herreros, a ese cine temprano que mostró gran interés en la clase trabajadora, aquella que subsiste con base en la herramienta y de la cual era representante la misma proyeccionista, que operaba un dispositivo con sus propias manos en plena y contradictoria encarnación del Señor Edison.



Izq: Fotograma de *Herald Square* (1896). Dir. James H. White. Der: Fotograma de *Blacksmith Scene* (1893). Dir. William K.L. Dickson.

Los diarios mexicanos también se ocuparon de este evento. *El Monitor Republicano*, por su parte, se posicionó a favor del Vitascopio de Edison ante la maravilla del color en uno de sus filmes:

#### LOS TEATROS

(...) Se presentó también antes de anoche, el Cinematógrafo de Edison, llamado Vitascopio [sic], en el Teatro Principal.

Las vistas fueron bien proyectadas, los movimientos muy naturales, sin ese temblor nervioso, por explicarnos así, que se advierte en el aparato de Lumière, tal cual lo hemos visto.

Además en ciertos cuadros hay colores, apareció por ejemplo una serpentina con traje amarillo-rojo, que al danzar el baile del sol, dejaba ver los cambiantes de la túnica.

El público aplaudió, revelando su buen humor en los momentos en que el salón quedaba á oscuras.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> La fascinación por semejante diversidad de experiencias fílmicas durante la primera década de espectáculos cinematográficos ha sido reflexionada bajo la noción de un “cine de atracciones”. Fuente: GUNNING, Tom. “The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde”, *Wide Angle*, n. 8, 1986, pp. 63-70.

<sup>53</sup> SEGUIN VERGARA, “México D.F”.



Fotograma de *Annabelle Serpentine Dance* (1895). Dir. William K.L. Dickson y William Heise.

Aunque resulta importante señalar que la primera proyección pública llevada a cabo por una mujer y su equipo en México había dado paso a una de las primeras reseñas en idioma español sobre cine coloreado,<sup>54</sup> destaca también que esta presentación inaugural en foro abierto reveló de manera frontal la competencia entre el Vitascopio de Edison y el Cinematógrafo Lumière, puesto que las impresiones de *El Monitor Republicano* fueron rebatidas por *Diario del Hogar* que se pronunció en favor de los competidores franceses: “El cinematógrafo de Edison fue presentado en el Principal con buen resultado; pero en conciencia, está mejor arreglado el de Lumier [sic] que se exhibe en Plateros. Los retratos están mejor tomados en éste y a esto se debe la superioridad”.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> En las fuentes revisadas no se encontraron otras alusiones a películas coloreadas exhibidas durante 1896, además de las referidas a las presentaciones del vitascopio Edison en la Ciudad de México. Esto subraya la importancia del fenómeno del color en el cine temprano presentado en territorio mexicano como tema de investigación a largo plazo.

<sup>55</sup> “Novedades en el Principal”, *Diario del Hogar*, 15 de septiembre de 1896, p. 2.

A la luz de aquellos enfrentamientos sugeridos, la Señora Gardner recibió a su colega Thomas O'Connor, quien llegaba también desde Nueva York para instalarse en el Hotel Jardín e incorporarse luego como operador y gestor de nuevas funciones del dispositivo de Edison en México, en colaboración con la exhibidora.<sup>56</sup> O'Connor había asumido el propósito de iniciar proyecciones vitascópicas a la ciudad de Guadalajara, Jalisco,<sup>57</sup> no sin antes acompañar el 21 de septiembre a la Señora Gardner en la que fue reseñada como la primera exhibición fílmica abierta al público en las instalaciones del Teatro-circo Orrin:

(...) La concurrencia fue numerosa y variada, quedando satisfecha con algunas exhibiciones, que fueron muy aplaudidas. Entre éstas se cuenta un baile á tres y el de la Serpentina, que, además del natural movimiento tiene colores.

Encontramos que el programa es corto, pues apenas se presentan cinco escenas, y que el aparato está manejado con poca libertad, dando esto por resultado deficiencia que contrarían al público.

Como quiera que el espectáculo está al alcance de todas las fortunas, es fácil cimentarlo bien en el aumento de las vistas y la variedad de éstas.

Algunas familias habrían de permanecer si las series hubieran sido variadas. La empresa, cuidando sus intereses, puede establecer tres series cada noche, aunque se repitan numéricamente, exhibiendo 8 ó 10 cuadros en cada una de ellas y dando a conocer anticipadamente al público el programa respectivo (...).<sup>58</sup>

De la crónica se destaca que la exhibición operada por la Señora Gardner impulsó al reportero a reflexionar tempranamente sobre cómo programar una función cinematográfica en consideración a elementos que se mantienen en el presente como básicos para lograr el interés de los públicos, llámese la importancia de divulgar los títulos específicos de la programación con anticipación o el valor económico de calcular estratégicamente la duración de cada serie de películas. En ese mismo tenor, el

<sup>56</sup> "City Briefs", *The Mexican Herald*, 18 de septiembre de 1896, p. 7.

<sup>57</sup> Para revisar mayores detalles acerca de las primeras funciones de cine en Guadalajara, ver VAIDOVITS Guillermo. *El cine mudo en Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica, 1989.

<sup>58</sup> LEAL, Flores y Barraza, *Anales del cine en México 1895-1911. 1896: El vitascopio y el cinematógrafo en México*, p. 102.

cronista da cuenta de cómo el dispositivo de Edison llegó a sumarse a la oferta de diversiones de precio accesible, abonando así a la multiplicación de espacios artísticos disponibles para las personas de los estratos económicos menos favorecidos.

En lo que respecta a las fallas técnicas, Charles Musser afirma que las películas proyectadas por el Vitascopio, de más o menos 20 segundos de duración, tenían que repetirse al menos seis veces cada una para que la operadora u operadores lograran insertar simultánea y exitosamente el siguiente rollo de película en un intervalo mínimo de dos minutos.<sup>59</sup> Si bien la Señora Gardner había recibido elogios durante las primeras pruebas del dispositivo por su habilidad para manejar los rollos de película, es probable que surgieran esperadas complicaciones en la función vitascópica de aquella noche en el circo Orrin, ante la dificultad general que representaba manipular semejante aparato por mucho que la proyeccionista contara con el entrenamiento necesario. Seguramente tampoco ayudó que un Señor LaRestaux<sup>60</sup> le auxiliara en la manipulación de las cintas aquella noche, en sustitución de Henry Lawrence, su asistente de confianza.

Una de las cintas más duramente señaladas fue *Niagara Falls, Gorge*, que había sido filmada ese mismo año con película opaca, lo que terminó por dar un tono gris a las cataratas del Niágara.<sup>61</sup> En este tenor, el empleo de un material que ya venía con defectos de origen desde su rodaje debía considerarse también como un factor determinante para lograr o no una exhibición satisfactoria. Así pues, la función continuó con la también contemporánea *Shooting the Chutes* de James H. White, cuyos protagonistas son los toboganes mecánicos de Bergen Beach, en Coney Island, así como *Niagara Falls (From the East Side of the American Falls)* dedicada nuevamente al Niágara pero desde otro ángulo.

---

<sup>59</sup> MUSSER, *Before The Nickelodeon: Edwin S. Porter and The Edison Manufacturing Company*, p. 63.

<sup>60</sup> SEGUIN VERGARA, "México D.F".

<sup>61</sup> LEAL, Flores y Barraza, *Anales del cine en México 1895-1911. 1896: El vitascopio y el cinematógrafo en Méxicoy*, p. 101.

Ante los desacuerdos con la administración del Teatro-circo Orrin y tras lograr relativo éxito en las ciudades de Puebla y Guadalajara durante el mes de octubre, la Señora Gardner y el Señor Thomas O' Connor tomaron la decisión de llevar sus exhibiciones de Vitascopio a las localidades de Querétaro, León y Silao en Guanajuato, así como a San Luis Potosí, Zacatecas y Chihuahua.<sup>62</sup> Aunque no se han hallado más reportes acerca de este recorrido, sí es posible localizar a los colegas exhibidores y al auxiliar Henry Lawrence reunidos, quizá por última vez, en la Ciudad de México, como parte de los conciertos que ofreció la Banda del Regimiento Veintiuno en el Hotel Jardín. En aquel primero de noviembre<sup>63</sup> se reportó que los invitados disfrutaron de un repertorio de melodías compuestas por Ignacio Cervantes, Giuseppe Verdi, entre otros, así como la voz de la Señora Mayo Rhodes, cantante estadounidense de cierta fama.<sup>64</sup> Para el concierto del día cinco, los presentes se animaron a bailar al ritmo de la música.<sup>65</sup> ¿Habrá bailado también la Señora Gardner animada por las nuevas experiencias adquiridas en Puebla y Ciudad de México?

Así, mientras el Vitascopio dejaba una sutil estela de sensaciones en México, la organización de Edison en Estados Unidos optó por romper lazos con la Raff and Gammon y, en consecuencia, abandonar la producción y distribución del aparato. No fue casualidad, en este sentido, que el propio Edison patentara al mismo tiempo otro dispositivo sin restricciones, ni contratos con intermediarios: el proyectoscopio o Kinetoscopio de proyección.<sup>66</sup> La competencia mercantil por la novedad cinematográfica se había transformado entonces en una guerra, ante la multiplicación de alternativas para la compra y venta de tecnologías de la exhibición fílmica, que desdibujó paulatinamente al Vitascopio del panorama comercial.

<sup>62</sup> SEGUIN VERGARA, Jean-Claude. "C.P. Gardner", *Le Grimh*, cine 1896-1906, 2019. Disponible en: <[https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=8900&Itemid=676&lang=es](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=8900&Itemid=676&lang=es)> [Acceso: 20 de julio de 2024].

<sup>63</sup> "City Briefs", *The Mexican Herald*, 3 de noviembre de 1896, p. 2.

<sup>64</sup> "Death of Mrs. Mayo Rhodes", *Bureau County Tribune*, 20 de diciembre de 1912, p. 12. Disponible en: <<https://www.newspapers.com/article/bureau-county-tribune-death-of-mrs-mayo/99825488/>> [Acceso: 20 de julio de 2024].

<sup>65</sup> "Last Week in Society", *The Mexican Herald*, 8 de noviembre de 1896, p. 2.

<sup>66</sup> MUSSER, *Before The Nickelodeon: Edwin S. Porter and The Edison Manufacturing Company*, p. 92.

Al frente de aquella vorágine, la Señora Gardner logró destacar una última vez durante el año de 1896 al cerrar un contrato con Gregorio E. González, agente de la Mexican National Advertising Company y promotor de dispositivos telefónicos, entre otros, para dar funciones de Vitascopio al aire libre y sin costo alguno durante las tardes en la Ciudad de México. La estrategia de González estaba centrada, más bien, en generar ganancias a partir de las cuotas aportadas por los anunciantes interesados en publicitar sus productos por medio de vistas fijas que serían intercaladas entre las películas de cada programa. La dinámica, anunciada en la prensa como novedosa, se presentaría en una pantalla de enormes proporciones y tendría lugar a las afueras de la residencia de Madame LaTage o Lafarge, situada en la esquina del Puente de San Francisco y el Mirador de la Alameda.<sup>67</sup>

Ante la inminente caída de la Raff and Gammon y la obsolescencia mercantil del Vitascopio se desconoce, hasta ahora, si la Señora Gardner llegó a operar las funciones al aire libre impulsadas por González. Incluso, se abren nuevas interrogantes al respecto de la permanencia de la proyeccionista en México: ¿Habría regresado a su país para devolver el aparato? ¿o quizá permaneció en territorio mexicano para emprender por sí misma nuevas maneras de ganar su propia manutención y la de una posible familia?

### **La primera proyeccionista de cine en México habla en entrevista**

De vuelta a la memoria sobre las primeras dos exhibiciones públicas del Vitascopio, logradas tanto en el Teatro Principal como en el Teatro-circo Orrin de la Ciudad de México, resulta pertinente detenerse en un suceso de relevancia para esta investigación: la entrevista que el diario *The Two Republics* hizo a la Señora Gardner el 17 de septiembre de 1896, justo en el intermedio de ambas presentaciones. Dicho encuentro resulta extraordinario porque hace destacar la voz textual de la

---

<sup>67</sup> “New Form of Advertising”, *The Mexican Herald*, 13 de noviembre de 1896, p. 8.

proyeccionista en las historias sobre los orígenes del cine en México y, además, se torna en una cátedra, básicamente, sobre el funcionamiento del dispositivo:

#### LA ÚLTIMA MARAVILLA CREADA POR EDISON

Muestra imágenes en colores naturales sobre una pantalla y se mueven de manera realista.

“¿Qué es el Vitascopio?” Exclamó de vuelta la enérgica Señora Gardner, quien se hospeda en el Hotel Jardín, para responder a la pregunta de un reportero de THE TWO REPUBLICS. “(...) El nombre del aparato significa, en traducción libre, “Vistas a la vida” y el Señor Edison ha colocado imágenes vivas en él para los espectadores. El Señor Edison había logrado esto maravillosamente con el Kinetoscopio pero solo una persona podía disfrutarlo al mirar dentro de una caja. Esto no le gustó al Señor Edison y entonces volcó sus esfuerzos a la producción del Vitascopio. Durante meses trabajó y gastó \$20,000 (...) para asegurar los resultados del aparato a través de poderosas lentes y una lámpara de arco. A través de estos medios cobran vida hombres, mujeres y animales que son proyectados sobre pantallas de lienzo y que se mueven como en la vida real para ser vistos por toda una audiencia al mismo tiempo. Estas imágenes vivientes son producidas a todo color y después son presentadas a todo el mundo como si uno estuviera mirando un escenario real abarrotado con actores vivos.”<sup>68</sup>

Encabezado de la entrevista realizada por un corresponsal de *The Two Republics* a la Señora Gardner.

Fuente: Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>68</sup> Traducido al español del inglés original: “EDISON’S LATEST WONDER: Shows Natural Colored Pictures on a Screen and They Move in a Life-like Way. ‘What is The Vitascope?’ echoed the vivacious Mrs. Gardner, now staying at the Hotel Jardin, in answer to the enquiry of a reporter for THE TWO REPUBLICS. ‘(...) The word means, freely, translated, “Life Views” and in it Mr. Edison places living pictures before the spectators. In the Kinetoscope Mr. Edison had done this in a wonderful degree but then only one person could see it at a time by looking into a box. This did not please Mr. Edison, though it was great and he turned his attention to the production of what he has named the Vitascope. For months he worked, expending \$20,000 (...) he secured vitascope effects by means of powerful lenses and an arc light. By these means life sized-pictures of men, women, and animals are thrown upon canvass [sic] screens which move as in real life and can be seen by a large audience at one time. These living pictures are produced in all requisite colors, and the picture is presented for all the world as if one were viewing a real stage that is thronged with living actors (...)”. “Edison’s Latest Wonder. Shows Natural Colored Pictures on a Screen and They Move in a Life-like Way,” *The Two Republics*, 17 de septiembre de 1896, p. 4.

Además de encarnar la figura de Edison a través de su representación comercial en México, la Señora Gardner se propone aquí como un caso particular para la historia de las mujeres como trabajadoras del ámbito cinematográfico, al ser una de las primeras, hasta donde se tiene registro, en compartir públicamente conocimientos técnicos y estéticos acerca de un dispositivo reproductor de imágenes en movimiento desde su propia práctica y posible formación como promotora del aparato. Lo anterior es sugerido a través de la explicación detallada que ella misma extendió en la entrevista acerca del funcionamiento del Vitascopio basada, parcialmente, en descripciones similares que llegaron a divulgarse en algunos diarios estadounidenses con afán publicitario.<sup>69</sup>

En este sentido, Gardner señaló que el aparato operaba mediante un “marco de metal de aproximadamente una pulgada y media sobre el cual pasa rápidamente la imagen que se va a reproducir. En la parte posterior de este marco hay una lente grande y detrás de esa lente hay una luz de arco con potencia de 2000 velas” que magnifica la imagen unas “600 veces su tamaño”. La exhibidora también habló de cómo ciertos mecanismos del vitascopio evitaban que las películas se incendiaran tras ser iluminadas.

A propósito de las mismas películas, la Señora Gardner se refirió a su materialidad en tanto que eran fotografiadas en rollos fílmicos de Kinetoscopio cuyos fotogramas “no superan la medida de la uña del dedo y resultan en una longitud de cincuenta pies, así como en cientos de cuadros fotográficos necesarios para crear un panorama viviente”. Semejantes impresiones sobre la vida fotografiada hecha “realidad” revelan también la perspectiva de la proyeccionista como espectadora. Si bien su capacidad para manipular el Vitascopio estaba más que probada ante los ojos de la prensa y ciertos públicos, aquella misma labor no le habría privado de prestar atención a las películas y analizarlas a detalle, especialmente aquellas en las que participaban las mujeres: el baile de la serpiente y el beso de la actriz May Irwin. Al ver la primera declaró haberse percatado de la “evolución” en los movimientos de la bailarina al

---

<sup>69</sup> “Entertainments”, *The Daily Morning Journal and Courier*, 29 de mayo de 1896, p. 7.

correr la película, mientras que de la segunda notó que el personaje de la “viuda Jones”, interpretado por Irwin, se “daba el gusto” de besar y ser besada. Asimismo, señaló para rematar que mirar las vistas de Edison implicaba maravillarse por las “posibilidades científicas” que estaban inaugurando en ese momento.

Hacia el final de la entrevista, que prácticamente ocupó una columna completa en el periódico, la exhibidora señaló que nuevas vistas “estaban siendo preparadas” y que Edison se había propuesto “incrementar el volumen del fonógrafo” para incorporarlo en el Vitascopio y generar sincronización sonora durante las proyecciones. El reportero, por su parte, describió a la Señora Gardner como una “alegre dama” quien simplemente se despidió y “dio un salto” para poder llegar con puntualidad al siguiente compromiso de negocios.

## Conclusiones

Como se ha demostrado, el caso de la Señora Gardner se inserta en el relato originario del fenómeno cinematográfico mexicano para posibilitar en el presente una restitución de la memoria en torno a las mujeres y el cine. En este tenor, más allá de sólo sumarse a un cúmulo de información cronológica sobre quién o quiénes “llegaron primero”, esta investigación se incorpora a las voces que insisten en la búsqueda de las trabajadoras del ámbito temprano cinematográfico que desempeñaron, incluso, otros roles además de la exhibición.

Si bien la presencia de las mujeres no ha pasado desapercibida para los estudios sobre cine en México, el olvido colectivo sobre las mismas sugiere que el tratamiento de sus casos ha sido en su mayoría tangencial, es decir, que han sido “descubiertas”<sup>70</sup> y luego incorporadas a los relatos generales que en su momento también llegaron a cubrir

---

<sup>70</sup> Jane Gaines pone en duda este término al respecto de las investigaciones sobre las mujeres y la historia del cine a la luz de que el desconocimiento sobre las mismas no es un fenómeno meramente metodológico, sino social e incluso, político. Ver GAINES, *op. cit.* p. 113.

grandes vacíos del ámbito latinoamericano, pero que por las condiciones históricas que tratan, hacen más bien destacar a una mayoría de varones.

En este sentido, la perspectiva feminista es pertinente para la historia del cine temprano toda vez que ofrece un análisis que si bien puede percibirse como maniqueo, erróneamente, procura más bien el reconocimiento de las desigualdades epistemológicas en compromiso con las causas de justicia colectiva,<sup>71</sup> dedicadas a las mujeres cuyo trabajo intelectual no fue aceptado, ni reconocido por las instituciones de los primeros años del siglo XX.<sup>72</sup> Por consiguiente, el conocimiento acerca de la Señora Gardner, así como de sus antecesoras, las Señoras Angeline Ensign Newman y Luz María viuda de Páez, entre otras todavía por recuperar, pone de manifiesto una configuración, entre hallazgos y supervivencias, que similar a otros esfuerzos busca enmendar las ausencias y los silencios que hicieron de las contribuciones de las mujeres en el cine una serie de tesoros ocultos para los saberes a través del tiempo.

### Referencias bibliográficas

- ABEL, Richard. *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910*. California: University of California Press, 1999.
- AUBERT, Michelle y Jean-Claude Seguin Vergara (comps.). “Opérateurs”. En: *Catalogue Lumière. L'œuvre cinématographique des frères Lumière*. Disponible en: <<https://catalogue-lumiere.com/operateurs/>> [Acceso: 20 de julio de 2024].
- CALLAHAN, Vicki (ed.). *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*. Michigan: Wayne State University Press, 2010.
- CUARTEROLO, Andrea y Rielle Navitski (eds.). “Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine*

<sup>71</sup> CALLAHAN, Vicki (ed.). *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*. Michigan: Wayne State University Press, 2010, p. 4.

<sup>72</sup> TORRES SAN MARTÍN, Patricia. *Elena Sánchez Valenzuela*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Cineteca Nacional, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2018, p. 13.

- silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/141>> [Acceso: 20 de julio de 2024].
- DE LOS REYES, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Ciudad de México: Editorial Trillas, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- \_\_\_\_\_. “Del cine mudo al sonoro”. En: De los Reyes, Aurelio (coord.). *Miradas al cine mexicano*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016, p. 23-32.
- \_\_\_\_\_. “Geografía de la trashumancia cinematográfica en México”. En: De los Reyes García-Rojas, Aurelio y David M.J. Wood (comps.). *Las rutas del cine en América Latina, 1895-1910*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2021, pp. 41-65.
- DE LOS REYES GARCÍA-ROJAS, Aurelio y David M.J. Wood (comps.). *Las rutas del cine en América Latina, 1895-1910*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2021, p. 41.
- “Death of Mrs. Mayo Rhodes”, *Bureau County Tribune*, 20 de diciembre de 1912, p. 12. Disponible en: <<https://www.newspapers.com/article/bureau-county-tribune-death-of-mrs-mayo/99825488/>> [Acceso: 20 de julio de 2024].
- FONSECA, Ulises. “Comienza el Coloquio Nacional de Historia del Cine Regional”, *El Sol de Morelia*, 4 de septiembre de 2023. Disponible en: <<https://www.elsoldemorelia.com.mx/cultura/comienza-el-coloquio-nacional-de-historia-del-cine-regional-10641327.html>> [Acceso: 19 de agosto de 2024].
- GAINES, Jane. “Film History and The Two Presents of Feminist Film Theory”, *Cinema Journal*, n. 1, 2004, pp. 113-119.
- GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2019.
- GUNNING, Tom. “The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde”, *Wide Angle*, n. 8, 1986, pp. 63-70.

- GONZÁLEZ LEZAMA, Raúl. “Las mujeres durante la Reforma”. En: *Historia de las mujeres en México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2015, p. 95.
- LAU JAIVÉN, Ana. “La historia de las mujeres. Una nueva corriente historiográfica”. En: *Historia de las mujeres en México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2015, p. 20.
- LEAL, Juan Felipe, Carlos Arturo Flores y Eduardo Barraza. *Anales del cine en México 1895-1911. 1895: El cine antes del cine*. Ciudad de México: Juan Pablos Editor, D.R. Voyeur, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Anales del cine en México 1895-1911. 1896: El vitascopio y el cinematógrafo en México*. Ciudad de México: Juan Pablos Editor, D.R. Voyeur, 2006.
- “Mrs. Angeline E. Newman”, *New York Daily Tribune*, 16 de septiembre de 1909. Disponible en: <<https://es.findagrave.com/memorial/98731422/angeline-newman>> [Acceso: 20 de julio de 2024].
- MUSSER, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Nueva York: Charles Scribner’s Sons, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Before The Nickelodeon: Edwin S. Porter and The Edison Manufacturing Company*. Los Ángeles: University of California Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. “1896-1897. Movies and The Beginning of Cinema”. En: Gaudreault, André (ed.). *American Cinema. 1890-1909*. Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2009, pp. 45-65.
- NEWMAN, Mrs. J.P. *Golden Links in The Chain That Connects Mother, Home, and Heaven*. Nueva York: N. D. Thompson Publishing, 1890. Disponible en: <<https://archive.org/details/golden-links-in-the-chain-that-connects-mother-home-and-heaven/page/n9/mode/2up>> [Acceso: 20 de julio de 2024].
- PÉREZ MUÑOZ, José Edgar. “Urbanización y modernidad en la ciudad de Puebla. La introducción del alumbrado público eléctrico, 1888-1920”. Tesis de Licenciatura, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2021.
- RAFF & GAMMON. “Announcement... Price List of Films”, 1895. DOI: <<https://doi.org/doi:10.7282/T3PR7WC7>>.

- \_\_\_\_\_. “Vitascope, Press Comments”, 1896. DOI: <<https://doi.org/doi:10.7282/T3Z6oPFZ>>.
- SEGUIN VERGARA, Jean-Claude. “John Randolph Roslyn”, *Le Grimh, cine 1896-1906*, 2019. Disponible en: <[https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=8904&Itemid=678&lang=es](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=8904&Itemid=678&lang=es)> [Acceso: 20 de julio de 2024].
- \_\_\_\_\_. “C.P. Gardner”, *Le Grimh, cine 1896-1906*, 2019. Disponible en: <[https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=8900&Itemid=676&lang=es](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=8900&Itemid=676&lang=es)> [Acceso: 20 de julio de 2024].
- \_\_\_\_\_. “México D.F”, *Le Grimh, cine 1896-1906*, 2024. Disponible en: <[https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=7083&Itemid=678&lang=es](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=7083&Itemid=678&lang=es)> [Acceso: 20 de julio de 2024].
- SCOTT, Joan W. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En: Amelang, James S. y Mary Nash (eds.). *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia: Diputació Provincial de Valencia, Institució Alfons el Magànim, 1990, pp. 23-58.
- TORRES SAN MARTÍN, Patricia. *Elena Sánchez Valenzuela*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Cineteca Nacional, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2018.
- “Transactions of The Society for 1891”, *Journal of The American Geographical Society*, n. 23, enero de 1891. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/196574>> [Acceso: 20 de julio de 2024].
- VAIDOVITS Guillermo. *El cine mudo en Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica, 1989.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo (coord.). *Microhistorias del cine en México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2001.

### Fuentes:

Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.

*The Daily Morning Journal and Courier*, 1896, New Haven.

Hemeroteca Nacional Digital de México.

*El Abogado Cristiano Ilustrado*, 1896, Ciudad de México.

*El Amigo de la Verdad*, 1896, Puebla.

*Diario del Hogar*, 1896, Ciudad de México.

*The Mexican Herald*, 1896, Ciudad de México.

*The Mexican Sportsman*, 1896, Ciudad de México.

*La Semana Ilustrada*, 1910, Ciudad de México.

*El Tiempo*, 1896, Ciudad de México.

*The Two Republics*, 1896, Ciudad de México.

*La Voz de México*, 1896, Ciudad de México.

---

**Fecha de recepción:** 29 de agosto de 2024

**Fecha de aceptación:** 11 de noviembre de 2024

**ARK CAICYT:**

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/2abr32zv3>

**Para citar este artículo:**

MORENO CEBALLOS, Enrique. “La Señora Gardner como primera proyccionista de cine en México. Hallazgos y supervivencias del año 1896”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 102-139. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/490>> [Acceso dd.mm.aa]

---

\* **Enrique Moreno Ceballos** es Candidato a Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México con beca CONAHCYT y tiene una Maestría en Estética y Arte por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Ha presentado sus investigaciones sobre las pioneras del cine en espacios como Cineteca Nacional de México, IMCINE, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, los congresos *Women and The Silent Screen* de Nueva York, Estados Unidos, el *Doing Women's Film and TV History* en Brighton, Inglaterra y la *Domitor Conference* en Viena, Austria. En 2021 fue participante de la Sexta Escuela de Invierno de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos FIAF “Programando Patrimonio Fílmico” y grabó audio comentarios para la compilación Blu-ray *Cinema's First Nasty Woman*. Ha participado en la curaduría de los programas cinematográficos 2018, 2023 y 2024 de *Le Giornate del Cinema Muto*, en Pordenone, Italia, y actualmente lleva la dirección general del *Festival Internacional de Cine Silente México*. E-mail: [enriqueceballos89@gmail.com](mailto:enriqueceballos89@gmail.com).

# Presencia y representación femenina en las primeras revistas de cine en Chile

Julieta Elizaga Coulombié\*

**Resumen:** En este trabajo examinamos cómo las revistas de cine dan cuenta de la participación femenina en la industria cinematográfica chilena durante las primeras décadas del siglo XX. Proponemos que, en un contexto de transformación social y avance tecnológico, estas publicaciones desempeñaron un papel significativo en el fortalecimiento de las contribuciones femeninas en los ámbitos artístico, intelectual y empresarial, a partir de la difusión de conocimientos técnicos, y visibilizando a las mujeres como generadoras de contenido, críticas, lectoras y consumidoras de la cultura cinematográfica. Además, reflexionamos sobre cómo, aun cuando la comunidad cinematográfica presentó menos resistencia que otros campos intelectuales y profesionales a la incorporación de mujeres a su quehacer, la presencia femenina se mantuvo en un estatus subordinado. Este aspecto se hace evidente a través del análisis de imágenes, discurso y elementos formales presentes en las páginas de estas revistas.

**Palabras clave:** cine silente; revistas de cine; mujeres en el cine; cine chileno; estudios de género.

---

## Presence and representation of women in early film magazines in Chile

**Abstract:** This study explores how early 20<sup>th</sup>-century film magazines portrayed women's involvement in the Chilean film industry. During a time of social change and technological advancement, these publications played a significant role in reinforcing women's positions in artistic, intellectual, and business spheres by enabling access to technical knowledge and positioning them as content creators, critics, producers, and consumers within the cinematic community. Additionally, the paper examines film magazines as a means to research the complexities of women's involvement. While the film community was more accepting of women than other intellectual and professional fields, they still occupied a subordinate status, evident through visual analysis, discourse, and the formal elements in the magazines.

**Keywords:** silent cinema; film magazines; women in cinema; Chilean cinema; gender studies.

---

## Presença e representação feminina nas primeiras revistas de cinema no Chile

**Resumo:** Neste trabalho, examinamos como as revistas de cinema refletem a participação feminina na indústria cinematográfica chilena durante as primeiras décadas do século XX. Propomos que, em um contexto de transformação social e avanço tecnológico, essas publicações desempenharam um papel significativo no fortalecimento das contribuições femininas nos âmbitos artístico, intelectual e empresarial, por meio da divulgação de conhecimentos técnicos e da visibilidade das mulheres como geradoras de conteúdo, críticas, leitoras e consumidoras da cultura cinematográfica. Além disso, refletimos sobre como, mesmo que a comunidade cinematográfica tenha apresentado menos resistência do que outros campos intelectuais e profissionais à incorporação de mulheres em suas atividades, a presença feminina permaneceu em um status subordinado. Esse aspecto torna-se evidente através da análise de imagens, discurso e elementos formais presentes nas páginas dessas revistas.

**Palavras chave:** cinema silencioso, revistas de cinema, mulheres no cinema; cinema chileno, estudos de gênero.

## Introducción<sup>1</sup>

Las primeras décadas del siglo XX continuaron la intensa experimentación e innovación tecnológica, artística y cultural, iniciada en el siglo anterior. En este contexto, el cinematógrafo aparece como un arte-industria que poco a poco, y pese a la inicial reticencia de los círculos más conservadores, cobrará fuerza en la construcción de lo que Jorge Iturriaga llama una “cultura plebeya”, en contraposición a la producción intelectual y cultural monopolizada hasta ese momento por las elites.<sup>2</sup>

El cine, que en sus inicios fue considerado más una industria que un arte, fue agente, producto y testigo de cambios tecnológicos, sociales y culturales, que coinciden en Latinoamérica con un proceso de modernización e instalación de la idea de progreso. La introducción de una estética nueva, asociada al movimiento, a la internacionalización y a la visibilización de nuevos actores sociales, en especial las mujeres y las clases populares, plantearon nuevas posibilidades de participación y creación cultural, en el marco de la modernidad.

En Chile, en el área de las comunicaciones y el entretenimiento, esto implicó un mayor acceso a la producción y al consumo cultural, así como una diversificación de los públicos en base a intereses específicos. Como señala Eduardo Santa Cruz, el período se caracterizó por el surgimiento de publicaciones más o menos regulares, sobre temáticas que respondían a los intereses y demandas de grupos definidos.<sup>3</sup> Entre éstas, se encuentran las revistas especializadas en cine, que circularon a partir

---

<sup>1</sup> Este artículo fue desarrollado en el marco del proyecto Fondecyt N°11220008, titulado: “Leer y escribir la ciencia: editoras, redactoras, traductoras y lectoras de asuntos científicos en la prensa chilena (1860-1930)”.

<sup>2</sup> ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM, 2015.

<sup>3</sup> SANTA CRUZ, Eduardo. “Prefacio”. En: Jacqueline Dussaillant C. y Macarena Urzúa O. (eds.). *Concisa, Original y Vibrante. Lecturas Sobre la revista Zig-Zag*. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2020, p. 21.

de la década del 10. Estas publicaciones son importantes fuentes para el estudio del cine silente, especialmente porque muchos de los registros fílmicos se encuentran hoy desaparecidos.<sup>4</sup> Asimismo, el análisis de sus características formales y de contenido, entrega información sobre su contexto social y cultural.<sup>5</sup>

El *boom* editorial que tiene lugar durante las primeras décadas del siglo XX obedece tanto a cambios sociales como a las posibilidades que ofrecían las nuevas tecnologías de impresión, las cuales permitieron incorporar más imágenes, color y una presentación atractiva en términos de consumo, especialmente en la publicidad. Las publicaciones que mejor representan este fenómeno son las revistas ilustradas o magazines, siendo *Zig-Zag* una de las más relevantes y de mayor permanencia en Chile (1905-1964).<sup>6</sup> Las revistas de cine, si bien no ofrecían un contenido tan variado, abundante o colorido, siguieron esta tendencia en cuanto al uso de imágenes como soporte y complemento de la información textual. Sin embargo, en este caso la visualidad cobró especial relevancia con relación a la propia visualidad del cine, como medio para la difusión de películas, mediante fotogramas, y de la industria en general, en especial a través de las fotografías de las estrellas de cine.

Como señala Andrea Cuarterolo, el cine temprano “se caracterizó por una marcada voracidad intertextual”,<sup>7</sup> en la que las imágenes cinematográficas y las de las revistas ilustradas o magazines se retroalimentaron, configurando una cultura visual particular. Las revistas especializadas en cine participaron de esta relación, a partir de la alternancia de textos con imágenes de actrices y actores, así como de

---

<sup>4</sup> Ver MAFUD, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional/Editorial Teseo, 2016.

<sup>5</sup> PITA, Alexandra y María del Carmen Grillo. “Revistas culturales y redes intelectuales una aproximación metodológica”, *Temas de Nuestra América Revista De Estudios Latinoamericanos*, v. 29, n. 54, 2013, pp. 177-194. Disponible en: <<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/tdna/article/view/6338>> [Acceso: 28 de agosto de 2024].

<sup>6</sup> SANTA CRUZ, *op. cit.*, pp. 17-22.

<sup>7</sup> CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma relaciones entre cine y fotografía en Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CDF Ediciones, 2013, p. 221.

fotogramas, publicidad y retratos de personalidades locales: empresarios y señoritas (en secciones muy diferentes, como veremos más adelante). Asimismo, estas revistas incluyeron imágenes alusivas a diversos aspectos de la cinematografía, desde lo técnico hasta sus posibles aplicaciones en la ciencia y la educación.

No obstante su orientación especializada, el contenido de estas revistas fue bastante heterogéneo, lo cual da cuenta de un público diverso, que incluía al gremio de cinematografistas, enfocado principalmente en los aspectos tecnológicos, industriales y comerciales, y a un público cinéfilo no especialista, con intereses misceláneos, especialmente en el ámbito del espectáculo.

Al respecto, es importante considerar que estas publicaciones surgieron en gran parte por el interés de los empresarios distribuidores de películas, que buscaban legitimar y consolidar la industria a nivel local. Así, en sus inicios, el contenido se orientó hacia la cartelera, las noticias del medio, la difusión de manuales e informaciones técnicas, y la publicidad, junto con algunas secciones sobre el uso y valoración del cinematógrafo a nivel internacional. El espectáculo, y en general el énfasis en materias culturales, adquieren relevancia algunos años después.

Como señala Geraldine Rogers, la revista puede ser concebida como un dispositivo de exposición, “un entorno diseñado para mostrar, una organización conjunta de lo visible y lo legible” en base a una determinada jerarquía, dada por sus características materiales y formales, así como por la presentación de sus secciones y contenidos.<sup>8</sup> Claudia Darrigrandi y Antonia Viu, en la misma línea, señalan que las revistas pueden ser consideradas artefactos culturales, que inciden en los procesos de visibilización e invisibilización de los conocimientos así como de los agentes de dichos

---

<sup>8</sup> ROGERS, Geraldine. “Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición”. En: Verónica Delgado y Geraldine Rogers (coord.). *Revistas, Archivo y Exposición: Publicaciones Periódicas Argentinas del siglo XX*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2019, p. 21.

procesos.<sup>9</sup> En este sentido, las revistas constituyen una fuente relevante para el estudio de sesgos y asimetrías que las mujeres experimentaron como parte de la comunidad de cinematografistas. En sus páginas se evidencian tensiones y negociaciones que ellas experimentaban dentro de un contexto más amplio, en el que la progresiva incorporación de las mujeres a la fuerza laboral y profesional se acompañaba con las demandas por una mayor visibilización y participación en la esfera pública.<sup>10</sup>

El ámbito cinematográfico parece haber sido, al menos internacionalmente, un lugar posible para el desarrollo profesional de las mujeres, posiblemente porque, en sus inicios, el cine no gozó de buena reputación entre las elites intelectuales más conservadoras. Por ejemplo, la participación femenina en la industria cinematográfica estadounidense durante las primeras décadas del siglo XX, fue lo suficientemente importante como para ser consignada dentro de los trabajos desarrollados por mujeres. Jane Gaines y Radha Vatsal comentan que, en 1923, un completo listado incluía, además del de actriz, los trabajos de directora, productora y editora de películas, entre otros.<sup>11</sup>

En Chile no tenemos a la fecha un registro de cuántas mujeres participaron efectivamente en la industria. Sin embargo, Mónica Ramón Ríos señala que también aquí hubo “gran cantidad de mujeres a la cabeza de los equipos de filmación”, siendo el período entre 1917 y 1929 muy propicio para la experimentación tanto en lo artístico y lo tecnológico, como también, en la relación de estos ámbitos con nuevos roles de

---

<sup>9</sup> DARRIGRANDI, Claudia, y Antonia Viu. “Presentación: campos culturales y profesionalización de saberes en revistas latinoamericanas, 1880-1950”, *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, n. 13, septiembre de 2019, p. 9. DOI: <https://doi.org/10.5354/0719-4862.2019.54414>

<sup>10</sup> QUEIROLO, Graciela y María Soledad Zárata, (eds.). *Camino al ejercicio profesional. Trabajo y género en Argentina y Chile (siglos XIX y XX)*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, Uah Ediciones, 2020.

<sup>11</sup> GAINES, Jane y Radha Vatsal. “How Women Worked in the US Silent Film Industry”. En: Jane Gaines, Radha Vatsal y Monica Dall’Asta (eds.). *Women Film Pioneers Project*. New York: Columbia University Libraries, 2011, p. 1. DOI: <https://doi.org/10.7916/d8-nwqe-k750>.

género.<sup>12</sup> Ríos señala que posiblemente el número de realizadoras fue mucho mayor al que conocemos hoy, habiéndose perdido gran parte de las obras y los datos de sus autoras, en gran medida por ausencias y errores en el registro, así como por prejuicios y sesgos en las interpretaciones. Volveremos a este punto más adelante.

Con respecto a cómo dentro del mismo ambiente cinematográfico se percibía al cine como un posible campo laboral femenino, Lucila Azagra en la editorial de *La semana cinematográfica* propone crear una “escuela de artistas”, evidenciando, además, la relevancia de la industria norteamericana como modelo para el desarrollo de la chilena:

Ya hoy nadie discute que las mujeres deben trabajar, ganarse su vida, conquistar su independencia económica. Y si esto es así ¿qué campo más apropiado para la mujer que el del teatro? Seamos previsores. Aprovechemos con tiempo el gran desarrollo del arte cinematográfico en el mundo, para crear en nuestro país una escuela de artistas del arte mudo (...) La realización de esta idea, que abriría un bonito horizonte al trabajo femenino, costaría bien poca cosa. Bastaría con encargar tres o cuatro profesores a la América del Norte. ¿Y los beneficios de esto? Incalculables.<sup>13</sup>

En el contexto antes señalado, la representación de las mujeres en las revistas de cine puede abordarse, por un lado, desde una perspectiva acotada, en cuanto a la forma en que el trabajo femenino de críticas-editoras, directoras, productoras y actrices era pensado y recepcionado, en diálogo con los estereotipos, las tensiones y contradicciones que atravesaba la apertura de las mujeres hacia ámbitos que hasta el momento habían sido casi exclusivamente masculinos.<sup>14</sup> Desde una mirada más amplia, las revistas también permiten un análisis de la presencia femenina en otros roles, además de los mencionados: consumidoras, lectoras, seguidoras del *star system*

---

<sup>12</sup> RÍOS, Mónica Ramón. “El otro utopismo en el cine temprano chileno: *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos* de Gabriela Bussenius”, *Nomadías*, n. 29, diciembre 2020, p. 117. Disponible en: <<https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/61056>> [Acceso: 27 de agosto de 2024].

<sup>13</sup> “Escuela de artistas”, *La semana cinematográfica*, n. 4, 30 de mayo de 1918, p. 1.

<sup>14</sup> Si bien los cambios en la situación de las mujeres atravesaron, en mayor o menor medida, a todos los sectores de la sociedad, no debemos olvidar que, aún desde el rol subalterno, las que accedían a la profesionalización eran mujeres de clases acomodadas, y que, además, contaban con algún tipo de respaldo, social, intelectual y/o económico.

que contribuyeron, mediante la demanda de contenidos y la interacción con diferentes secciones de las revistas, a configurar una temprana cultura cinéfila.

Para el análisis, el corpus lo constituyen las revistas de cine *Chile cinematográfico* (1915-1916); *Cine Gaceta* (1915-1916 y 1917-1918), *El Film* (1918); *La semana cinematográfica* (1918-1920, dirigida por Lucila Azagra); *Cine Magazine* (1919-1920); y *Pantalla y Bambalinas* (1926, codirigida por Gabriela Bussenius y Víctor Arredondo). La selección obedece a la disponibilidad de ejemplares conservados en archivo.<sup>15</sup> De manera complementaria, consideraremos la crítica publicada en otros medios de la época.

### Formas de participación

Pensar en un grupo de mujeres participando activamente en diversos ámbitos de la creación, la industria, la crítica y el consumo de películas resulta interesante en términos de una apropiación-construcción de nuevos lugares de enunciación a partir de una posición doblemente restrictiva: en lo profesional, en un medio cultural e intelectual compuesto casi completamente por voces masculinas, y en lo social-afectivo, frente a los sectores más conservadores, que veían al cine como una amenaza para la continuidad de los valores y roles de género tradicionales, especialmente aquellos relacionados con la maternidad y, en general con el ámbito doméstico y familiar.

Además, es importante considerar las condiciones de acceso a formación e intercambio de conocimiento técnico, que en la mayoría de los casos se traspasaba de manera informal, de operario a operario, o mediante las secciones técnicas de las revistas. Como menciona Eliana Jara para el caso chileno, los conocimientos para hacer películas se obtenían a veces en el extranjero, pero con mayor frecuencia, en una relación de “maestro-aprendiz”, o en palabras de Jara, por un “entusiasmo”.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Los ejemplares se encuentran en la Biblioteca Nacional de Chile, y pueden ser consultados digitalmente en <[www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)>.

<sup>16</sup> Citado en RÍOS, Mónica Ramón. “El otro utopismo en el cine temprano chileno: La agonía de Arauco o el olvido de los muertos de Gabriela Bussenius”, *Revista Nomadías*, diciembre 2020, n. 29, p. 117.

Por lo anterior, al pensar en actrices, críticas, productoras, guionistas o directoras de revistas también debemos considerarlas como lectoras, que se interesaban y adquirirían conocimientos y el lenguaje propio de un gremio, del mismo modo que lo hacían sus colegas masculinos. A su vez, como lectoras-consumidoras incidían en la oferta de contenidos, y por tanto participaban de manera activa de esta red de relaciones. De igual modo, es necesario mirar la relación entre la crítica sobre el rol de la mujer en y desde el cine, y la propuesta de una nueva forma de ser mujer, con mayor libertad económica, sexual e intelectual, representados por las vidas de las divas, construidas como parte de las estrategias comerciales de las empresas de filmación y distribución de películas.

Como señalamos antes, es posible que la participación femenina en el ámbito cinematográfico, especialmente en roles técnicos, de producción y dirección, haya sido mayor a la que conocemos hoy en día. El registro del trabajo de mujeres, no sólo en el cine, sino también en otros ámbitos de la producción cultural y científica, se ve afectado no sólo por las condiciones que imponen el paso del tiempo y el azar, sino por el sesgo frente a una producción históricamente subvalorada. Como resultado, además de la pérdida física de información, son comunes los errores en la información, así como las interpretaciones sesgadas, entre ellas, la construcción de la figura de la pionera o mujer excepcional.

Por ejemplo, Ríos menciona el equívoco sobre la fecha de nacimiento de Gabriela Bussenius, autora de *La agonía de Arauco* (Chile, Gabriela Bussenius y Salvador Gianbastiani, 1917), de quien se decía que había nacido en 1900, aunque en realidad su fecha de nacimiento se sitúa en 1887. En este caso, se trata de una figura construida y difundida a partir de una doble excepcionalidad: por un lado, Bussenius es mencionada como la primera (y casi única reconocida) cineasta chilena del período, por otro, es destacada por haber realizado su obra a la temprana edad de 17 años. No obstante, aunque escaso, conocemos el trabajo de otras realizadoras de cine silente

en Chile. Asimismo, la fecha de nacimiento corregida revela que, al momento de escribir el guion y dirigir *La agonía...*, Bussenius tenía 30 años. Más allá del indudable mérito, la construcción de figuras femeninas excepcionales, si bien visibiliza algunas de las brechas y restricciones, también las desvincula de su contexto creativo y productivo, donde seguramente participaban más mujeres. Además, la excepcionalidad genera la idea de anomalía, siendo lo otro, por contraste, lo normal y lo esperable para el destino de una mujer. Por último, la excepcionalidad por sí sola desvía la atención de las condiciones sociales particulares en las que estas mujeres desarrollaban y difundían su trabajo.

Hasta ahora, la investigación sobre mujeres cineastas se ha enfocado en Gabriela Bussenius, y en menor medida, en Alicia Armstrong de Vicuña, directora y guionista de *El lecho nupcial* (Chile, Alicia Armstrong de Vicuña y Eugenio Labarca, 1926), producida bajo la firma de su propia empresa, Alistrong Films Co; y Rosario Rodríguez de la Serna, directora y productora de *Malditas sean las mujeres* (Chile, Rosario Rodríguez de la Serna, 1926) y *La envenenadora* (Chile, Rosario Rodríguez de la Serna, 1929), bajo su casa productora Rosario Films. Rodríguez de la Serna, además, actuó en *Juro no volver a amar* (Chile, Jorge Délano, 1925). Sin embargo, en la bibliografía sobre cine mudo chileno, son escasas las entradas sobre Armstrong y Rodríguez de la Serna. Jara se refiere a Gabriela Bussenius, destacando la crítica favorable sobre *La agonía...* al momento de su estreno, la que, no obstante, encuentra falencias en la dirección artística y cierto hilo conductor en el argumento, ambos aspectos asumidos por Bussenius.<sup>17</sup>

Sobre Rosario Rodríguez de la Serna, Jara valora el haber formado su propia productora, pese a la falta de experiencia y al hecho de que, si bien en los créditos

---

<sup>17</sup> En *El diario ilustrado*, Nathael Yáñez Silva destaca que “Si bien falta un hilo conductor del argumento, la frescura artística consigue amenizar las dos horas de duración del film. La fotografía tiene buenos encuadres y es nítida. En la dirección artística han fallado algunos detalles” (Citado en JARA DONOSO, Eliana. *Cine mudo chileno*. Santiago: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, 1994, pp. 34-35).

aparece como directora, su trabajo en *Malditas...* se limita a la producción.<sup>18</sup> También menciona a Alicia Armstrong, destacando la relevancia de *El lecho...* no desde lo cinematográfico, sino desde lo social, pues considera el filme una iniciativa de afirmación e independencia femenina, llevada a cabo por un grupo de mujeres aristocráticas.<sup>19</sup> Por su parte, Alicia Vega menciona a Bussenius a raíz de su relación con el empresario y productor Salvador Gianbastiani, señalando que a su muerte, en 1921, éste dejaba “una tradición de trabajo profesional y una viuda –Gabriela Bussenius– que realiza la primera experiencia femenina como guionista en el cine chileno”<sup>20</sup> Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana se refieren únicamente a Bussenius,<sup>21</sup> como guionista en la obra de Gianbastiani, presentando dudas sobre su autoría en el guion, mientras que Carlos Ossa menciona a Rodríguez de la Serna de manera peyorativa, refiriéndose a su trabajo como “un esperpento”, y señalando que

Hasta los menos exigentes repudiaron con entusiasmo ambos filmes y estuvieron corto tiempo en las carteleras santiaguinas. Ambos hechos cinematográficos no son más que anécdota pura y sería majadero insistir en ellos, ya que no tienen otra representación que haber sido impresionados en celuloide.<sup>22</sup>

El comentario de Ossa sobre Bussenius tampoco le reconoce mérito, ya que la nombra únicamente para desmentir que haya sido la primera cineasta “con faldas”.<sup>23</sup> Finalmente, Ríos sí destaca de modo más visible la contribución femenina, señalando el hecho de haber existido tres mujeres “tras las cámaras” en el corto período entre 1910 y 1933.<sup>24</sup> Alberto Santana se refiere a la “maestra y escritora nacional Gabriela Bussenius

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp.106-107

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 130-131

<sup>20</sup> VEGA, Alicia. *Re-visión del Cine Chileno*. Santiago: Editorial Aconcagua, Centro de indagación y expresión cultural y artística (CENECA), 1979, p. 25.

<sup>21</sup> MOUESCA, Jacqueline y Carlos Orellana. *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago: LOM, 2010.

<sup>22</sup> OSSA, Carlos. *Historia del cine chileno*. Santiago: Quimantú, 1971, p. 30.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 16

<sup>24</sup> RÍOS, *op. cit.*, p. 116

(Gaby)”,<sup>25</sup> como autora del argumento de *La agonía...* Por último, las referencias más completas sobre Armstrong y Rodríguez de la Serna se encuentran en el reciente libro de Antonio Machuca, *Realizadoras chilenas. Cine bajo desigualdades de género*,<sup>26</sup> y en los sitios web Memoria Chilena y CineChile,<sup>27</sup> este último, con un detallado respaldo de artículos de prensa sobre los estrenos de las películas de cada una.

También es importante consignar el trabajo de la documentalista argentina Renée Oro, a quien entre 1923 y 1925, el Gobierno de Chile le encomendó varias producciones documentales en ciudades chilenas: *Jira al sur del Sr. Alessandri (o Jira al sur del Presidente de la República)* (Chile, René Oro, 1923); *La perla del Pacífico* (Chile, René Oro, 1924), producida por Chile Film, la compañía de Gianbastiani y los empresarios Bidwell y Larraín, *Tacna y Arica* (1924), *La llegada del Príncipe Humberto a Chile* (Chile, René Oro, 1924) y *Su Alteza Real Humberto de Savoia en territorio chileno* (Chile, René Oro, 1924); y *El viaje del Excmo. señor Alessandri desde Río de Janeiro hasta Chile* (Chile, René Oro, 1925).<sup>28</sup>

Con respecto a la crítica y, en general, a la escritura sobre cine, a la fecha se han registrado dos directoras de revistas cinematográficas del período: Gabriela Bussenius, codirectora de *Pantalla y Bambalinas* (1926), y Lucila Azagra, directora de *La semana cinematográfica* (1918-1920), quienes, como veremos, participaron con énfasis distintos en lo que refiere a su presencia autoral, pero también en el posicionamiento frente a la industria, la censura y el rol de las mujeres, tanto en el ámbito cinematográfico, como en la vida social y familiar en general.

En este último aspecto, también es relevante el trabajo de Mimi Hübner, en especial en lo referente a los nuevos roles y modelos femeninos representados tanto en las

---

<sup>25</sup> SANTANA, Alberto. *Grandezas y Miserias del Cine Chileno*. Santiago: Editorial Misión, 1957, p. 20.

<sup>26</sup> MACHUCA AHUMADA, Antonio. *Realizadoras chilenas. Cine bajo desigualdad de género*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2023.

<sup>27</sup> Véase <[www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)> y <[www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)>.

<sup>28</sup> VERGARA, Ximena, Antonia Krebs y Marcelo Morales. *Sucesos Recobrados. Filmografía del Documental Chileno (1897-1932)*. Santiago: Ril Editores, 2021, pp. 174-177.

películas como en las vidas y actitudes de las actrices: “Y así vemos en cada film, que el cine condena la libertad de la mujer. Y con razón. ¿Para qué queremos libertad nosotras las mujeres? Es un juguete demasiado complicado y no sabríamos qué hacer con él”.<sup>29</sup> El tono es de ironía y recuerda la escritura de la columna de Scout (quizás seudónimo de Azagra) que, en diálogo con las lectoras, aconseja y opina sobre roles, actitudes y moda femeninos, e informa, siempre con cierta acidez, sobre las vidas de los galanes de cine norteamericanos:

La esclavitud matrimonial. Esto es lo más difícil de evitar. Pero, al mismo tiempo, esto es lo que a ustedes menos les importa, porque están acostumbradas a la esclavitud y porque las han criado y educado para ser esclavas. Digo que esto es lo más difícil de evitar en el matrimonio y especialmente en nuestros matrimonios de Chile. Mientras la mujer viva a costa del marido y no pueda sostenerse por sí misma, será esclava.<sup>30</sup>

La columna de Scout es interesante porque evidencia la interacción con un público mayoritariamente femenino: “Una lectora’, es decir, ‘otra lectora’, pues no es la misma del otro día, pregunta si es Scout quien contesta la correspondencia”<sup>31</sup>; pero además, es relevante porque las lectoras preguntan y (se) preguntan sobre cómo se es mujer en el contexto del momento, pero también, en diálogo con los roles y estereotipos reflejados en la revista: “Señor Scout: Si usted fuera Dios durante cinco minutos ¿cómo haría que fuesen las mujeres? En caso de que me conteste seriamente esta pregunta, le prometo mandar un lindo ramo de flores de mi jardín. Su amiga, Carola”.<sup>32</sup>

Las publicaciones dirigidas por Azagra y por Bussenius no son contemporáneas. *Pantalla...* aparece seis años después, en un contexto diferente para la industria. A diferencia de *La semana*, orientada hacia el público consumidor, *Pantalla* se orientó al

---

<sup>29</sup> El texto apareció en el número 4 de la revista *Hollywood*, en febrero de 1927. BONGERS, Wolfgang; María José Torrealba y Ximena Vergara (eds.). *Archivos i Letrados. Escritos Sobre Cine en Chile: 1908-1940*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011, pp. 323-324.

<sup>30</sup> “¿Casarse o no casarse?”. *La semana cinematográfica*, n. 102, 15 de abril de 1920, p. 13.

<sup>31</sup> “A ‘Una lectora’”. *La semana cinematográfica*, n. 8, 27 de junio de 1918, p. 7.

<sup>32</sup> “Reformar a las mujeres”, *La semana cinematográfica* n. 30., 28 de noviembre de 1918, p. 4.

gremio de cinematografistas, como lo hiciera en sus comienzos, *Cine Gaceta*: “Nuestro anhelo es de servir tanto al importador como al alquilador en sus esfuerzos por atender al público y lograr así que se forje una cadena de ayuda y comprensión mutua entre los que sirven al público y éste que premia dichos esfuerzos”.<sup>33</sup> Si bien el énfasis está en la industria, la revista dice situarse al margen de los intereses comerciales, en favor de la calidad, enfatizando el carácter artístico del cine, cuestión que posiblemente tenía que ver con los intereses literarios y en general artísticos de Bussenius, como veremos más adelante.

En su variedad de contenidos, las revistas de cine incluyeron, en algunos casos, colaboraciones literarias firmadas con nombre de mujer. No tenemos la certeza de que efectivamente hubieran sido escritas por mujeres y, en cualquier caso, muy posiblemente las firmas correspondían más a seudónimos que a los nombres reales de las o los autores, como era usual para la escritura femenina.<sup>34</sup> Sin embargo, el hecho de que la firma aluda a una mujer es en sí mismo interesante, pues propone un “puente” entre el público lector femenino, que constituía parte importante de su público, y la revista, y también porque pone de manifiesto tanto una tendencia como un anhelo: que las mujeres participen activamente de la vida cultural, y sean escuchadas.

Por último, cabe mencionar la representación en la publicidad de las mujeres como usuarias de tecnologías de cine y fotografía. (figs. 1 y 2), así como en la publicidad sobre alimentos, artículos para la salud de la mujer y de los niños, y artículos de belleza. El estudio de la publicidad en las revistas de cine requiere de un análisis mayor, que escapa a los objetivos de este trabajo. Es necesario estudiarla en el contexto más amplio de las publicaciones de la época, especialmente en los *magazine*, en los que se ofrecen productos de la misma índole, a un público consumidor femenino.

---

<sup>33</sup> “Nuestra palabra”. *Pantalla y bambalinas*, n. 1, enero de 1926, p. 3.

<sup>34</sup> DE LA GUARDIA, Carmen. “La violencia del nombre. Mujeres, seudónimos y silencios”. En: *Acta académica*, XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. San Miguel de Tucumán: Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, 2007. Disponible en: <<https://www.academica.org/000-108/63>> [Acceso: 28 de agosto de 2024].

# LA FOTOGRAFIA

AL ALCANCE DE TODOS \$ 30.50  
Equipo Núm. 8, completo



Una máquina fotográfica para planchas de 3 y media por 2 y media pulgadas, marca "PILOT", con depósito para cargar 6 planchas a la vez. Dispositivos para luz con F-8-11-16-32. Dos series buscador y fijador de vistas. Buen lente. La máquina ideal para el principiante, con buen graduador para las distancias.

Una caja conteniendo todo lo necesario para el fotógrafo y libro de instrucciones, como sigue: Un vaso medida de cristal, con onzas y dracmas. Varita de cristal. Baño fijador, baño desarrollador, y baño coloreador, tanto para papel como para las planchas. Un armario para planchas. Una linterna roja con su cajita luz roja. Doce tarjetas marco. Un chasis. Dos fuentes de metal para los baños. Seis planchas y papel para reproducciones. La máquina y el equipo completo vale \$ 30.50.

# LA FOTOGRAFIA

Al alcance de todos \$ 30.50  
Equipo No. 8, completo



Una máquina fotográfica para planchas de 3 y media por 2 y media pulgadas, marca "PILOT", con depósito para cargar 6 planchas a la vez. Dispositivos para luz con F-8-11-16-32. Dos series Buscador y fijador de vistas. Buen lente. La máquina ideal para el principiante, con buen graduador para las distancias.

Una caja conteniendo todo lo necesario para el fotógrafo y libro de instrucciones, como sigue: Un vaso medida de cristal, con onzas y dracmas. Varita de cristal. Baño fijador, baño desarrollador y baño coloreador, tanto para papel como para las planchas. Un armario para planchas. Una linterna roja con su cajita luz roja. Doce tarjetas marco. Un chasis. Dos fuentes de metal para los baños. Seis planchas y papel para reproducciones. La máquina y el equipo completo vale \$ 30.50.

Publicidades de la Importación Anglo-Americana. Revista *Zig-Zag*, año XI, n. 560, 13 de noviembre de 1915 (Figura 1), y n. 558, 30 octubre 1915 (Figura 2). Fuente: [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)

## Imágenes silentes

Durante la primera época de *Cine Gaceta* (Santiago, 1915-1916), orientada fundamentalmente a la industria y a la difusión de conocimiento técnico, las mujeres aparecen poco, y siempre ligadas a la actuación. Sin embargo, en su segunda época (Valparaíso, 1917-1918), se advierte un énfasis más cultural y la presencia femenina se visibiliza y diversifica. En el primer número de la segunda época, aparece en portada la foto de Gabriela Bussenius, y debajo, la leyenda “Señorita Gabriela Busenius [sic] (Gaby) Autora de ‘La Agonía de Arauco’”. En las páginas interiores, en la sección “Cinematografía nacional”, dedicada a promocionar la producción local,<sup>35</sup> se publica una crítica de página y media, es decir, bastante extensa, tomando en cuenta el promedio de 20 páginas de estas publicaciones. Sin embargo, más allá de la portada, el nombre de Bussenius aparece sólo una vez, como autora del guion. El resto del reportaje se dedica al argumento, destaca la gestión de los empresarios Gianbastiani, y Bidwell y Larraín y, especialmente, se refiere a Gianbastiani, como responsable de la calidad y envergadura de la infraestructura para la filmación.

Podríamos pensar que la poca atención a los aspectos literarios a cargo de Bussenius se debe al énfasis en lo industrial-comercial-tecnológico que caracterizaba a la revista. Asimismo, podríamos pensar que, siendo el cine una manifestación cuyo valor aún se disputaba entre el arte y el entretenimiento, el guion quizás habría sido valorado más desde una óptica artística, en otro tipo de revista. Pero aun tomando en cuenta estos factores, la importancia de Bussenius queda relegada a un *status* de colaboración, y no a un rol central. Esto es más evidente si consideramos que no sólo escribió, sino que además dirigió la película, aunque esto último no se menciona.

Siguiendo con la presencia de mujeres en esta revista, en su segunda época también vemos mayor figuración femenina en referencias, fotografías, entrevistas y poemas

---

<sup>35</sup> “Cinematografía nacional. La agonía de Arauco”, *Cine Gaceta*, segunda época, año 1, n. 1, segunda quincena de Agosto de 1917, p. 3.

dedicados a las actrices internacionales, como el soneto “A Francisca [sic] Bertini”.<sup>36</sup> Algo interesante es que las fotografías de actrices de las primeras páginas, donde también había sido publicado el retrato de Bussenius, son reemplazadas a partir del número 4, por retratos de señoritas de la sociedad local, en un estilo similar al de las imágenes de actrices. Las fotografías ocuparon un lugar, en la revista y en el imaginario, suficientemente importante como para constituir una sección más o menos fija, “Fotos de álbum”, caracterizada por un formato coleccionable y una impresión de calidad. El contenido visual de estas revistas dialoga tanto con los escritos como con el mismo contenido de las películas, dejando ver no sólo las referencias a los nuevos roles de género, sino también, las contradicciones que experimentaban las mujeres como parte de una sociedad que valoraba el ideal femenino tradicional, vinculado al hogar y a la maternidad.

Tomando lo que mencionan Alexandra Pita y María del Carmen Grillo sobre la relevancia de la diagramación y ordenamiento de temas y secciones como posibles indicadores de “la organización interna de un grupo y sus relaciones reales o propuestas con otros grupos”,<sup>37</sup> llama la atención que Bussenius apareciera en el “lugar expositivo” de las señoritas (no de los realizadores), lo que daría cuenta de las relaciones de poder que se daban al interior del gremio, aún quizás sin la intención de opacar la labor femenina, pero también, sin poder desprenderse por completo del estereotipo y rol social (figs. 3 y 4). Como menciona Rogers, las publicaciones periódicas tienen una cualidad performativa, en tanto exhiben (hacen visible) algo que puede o no coincidir con lo explícitamente dicho mediante la palabra escrita: “(el) qué y cómo (...) se expone, subexpone o se sobreexpone, lleva a considerar a las revistas como modo de intervenir en el reparto de lo visible y lo legible en la esfera pública y en el mercado de bienes simbólicos”.<sup>38</sup> En este sentido, podríamos pensar

---

<sup>36</sup> “A Francisca Bertini”, *Cine Gaceta*, segunda época, año 1, n. 1, segunda quincena de Agosto de 1917, p. 11.

<sup>37</sup> PITA y Grillo, *op. cit.*

<sup>38</sup> ROGERS, *op. cit.*, p. 14.

que las fotografías no sólo daban cuenta del status de las mujeres, sino también, contribuían a crearlo mediante un modo particular de presentarlas.



Figura 3 (izq): Fotografía de la Señorita Gabriela Bussenius en portada interior, *Cine Gaceta*, año 1, n. 1, segunda época. Figura 4 (der); Fotografía de la Señorita Victoria Larrain Morandé en portada interior, *Cine Gaceta*, año 1, n. 4, segunda época. Fuente: [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)

*El Film*, por su parte, se enfocó tanto en lo técnico como en lo comercial. En esta revista, que fue contemporánea a la segunda época de *Cine Gaceta*, no encontramos colaboraciones escritas por mujeres o referencias a guiones o producciones a cargo de mujeres, sin embargo, es recurrente y profusa su representación visual, especialmente de las actrices, en las fotografías de la sección “Galería de ‘El film’” (figs. 5 y 6), y en ilustraciones alusivas a la relación entre mujeres y cinematografía.



Figuras 5 y 6: "Galería de *El Film*", año 1, n. 3. Fuente: [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)

Sobre esto último, y aunque la mujer se presenta tempranamente como objeto de consumo de la mirada masculina, en palabras de Laura Mulvey,<sup>39</sup> "encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo", hay un par de ilustraciones que, sin abandonar el estereotipo, plantean una relación interesante con la tecnología y el hacer cine: por un lado, la portada del número 3, en la que aparece la fotografía y una (posible) ilustración de la actriz y productora Clara Kimball Young, sosteniendo una cámara (fig. 7).<sup>40</sup> También, en el mismo número, el reportaje "El cinematógrafo y sus secretos", que mencionamos arriba, se acompaña con una etérea representación de una mujer emergiendo luminosa de una pipa, que recuerda a las representaciones de espíritus o genios saliendo de lámparas mágicas (fig. 8).

<sup>39</sup> MULVEY, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, 1988, p. 366.

<sup>40</sup> Portada, *El Film*, año 1, n. 33, s/p.

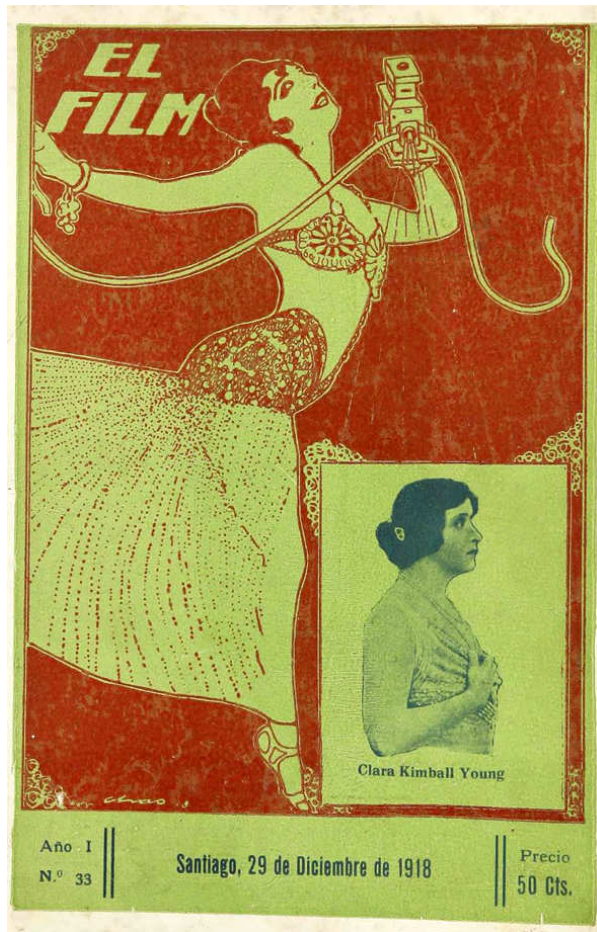


Figura 7 (izq): Portada de *El film*, año 1, no. 3. Fuente: [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl). Figura 8 (der): Asociación entre lo etéreo femenino y el cinematógrafo en *El film* año 3, n. 1, Fuente: [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)

Podríamos pensar en un hermanamiento simbólico entre los nuevos roles femeninos, propuestos por la cinematografía y la tecnología para hacer películas, en el sentido de que ambos se encontraban en procesos de intensa experimentación, a la vez que de validación y/o censura. Las imágenes que analizamos proponen una especie de *continuum* entre el cuerpo de las mujeres y la cámara o la etérea proyección, presentándolos como asuntos que poseen una cierta aura, entre inasible e impredecible, percibida de este modo por un sistema que buscaba controlar su expresión. La mujer de la pipa, en su hieratismo y luminosidad que la aleja de la común humanidad del resto de las mujeres (otra vez la excepcionalidad), sería la “guardiana” de los secretos del cinematógrafo, no porque los haya estudiado, sino porque posee una “naturaleza” afín a éste. Además, ella surge de una pipa, objeto de

uso masculino, y es, de alguna forma, creada por o a través de esta (¿una Eva moderna?). En el caso de la mujer que parece danzar entre las cintas, se le ve más humana, pero igualmente inalcanzable en su actitud y vestimenta, tan diferente a las de las mujeres en lo cotidiano.

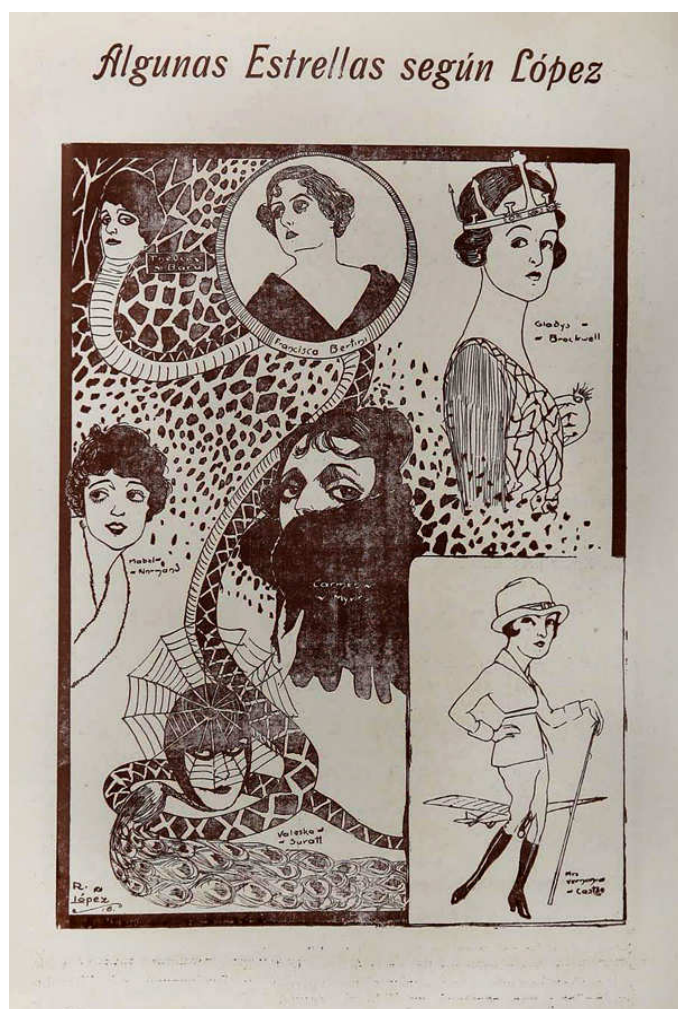


Figura 9: Nuevas representaciones femeninas a partir de la imagen cinematográfica en *El film*, año 3, n. 1, Fuente: [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl).

Una tercera ilustración en *El film* da cuenta, de modo satírico, de los nuevos roles y actitudes que proponía el cine. En una caricatura firmada por “López”, las actrices del momento son caracterizadas de modo cómico, con la estética de la *flapper* y la vampiresa (fig. 9).

Otro ejemplo de representación de lo femenino como algo etéreo, sobre (o casi) humano, lo encontramos en “Una artista rara”, texto sobre la actriz alemana Henny Porten,

publicado originalmente en *El Nuevo Diario de Caracas*, firmado por Pepe Torlín (seudónimo del escritor venezolano J. Vallenilla Marcano):

Ya está en Caracas *enrolladita*<sup>41</sup> todavía, una gran artista alemana, tan buena como hermosa.

(...)

Hasta la fecha no se ha mostrado a nadie, mejor dicho, sólo dos o tres personas hemos tenido el gusto de conocerla...

<sup>41</sup> En cursivas en el original.

- ¿Ha hablado usted con ella? —me preguntaréis.  
 — No señor, no podría hacerlo: yo no entiendo ni jota de alemán.  
 — ¿Ni siquiera le ha estrechado usted la mano?  
 — No; es impalpable, y muda, por añadidura.  
 — ¿Impalpable...?  
 — Sí; impalpable, luminosa.  
 — ¿Y muda...?  
 — También. Para nada necesita la lengua: habla y triunfa con el gesto y con la belleza.  
 — ¿Un fenómeno entonces?  
 — Más o menos. Con decirnos que para cobrar animación y vida requiere tener muy cerca de ella un foco de luz...

(...)

De día es completamente invisible y sólo de noche puede vérsela. Vive dentro de un armario y no come. ¡Qué ha de comer!... Ni lo necesita.

(...)

La artista de qué os hablo es Henny Porten (...) Ahora os explicaréis todos la rareza y extravagancia asignadas en esta crónica a una mujer que no habla, ni come; que viaja como he dicho, y que ni siquiera saluda al público que la aplaude, porque en una cinta cinematográfica, las figuras viven, pero no sienten (...) Y Henny Porten triunfa, pero no se conmueve ante las ovaciones que recibe.<sup>42</sup>

En Chile, este texto se publicó en *Chile Cinematográfico*, otra revista especializada que dedicó gran parte de sus páginas a educar sobre el cine. En la descripción, esta “artista rara” posee tanto características de diva (“requiere tener muy cerca de ella un foco de luz”) como de ideal tradicional femenino (“es impalpable, y muda”; “para nada necesita la lengua: habla y triunfa con el gesto y con la belleza”). En ambos casos, la artista se presenta nuevamente inasible, sutil y, especialmente, fuera de lo cotidiano, es decir, del ámbito de los negocios, el arte y la intelectualidad masculinos. El vínculo con el cine se plantea a partir de una esencia y no como producto de una relación laboral y artística. Esta invisibilización del trabajo y experticia femeninos, en favor del esencialismo y el estereotipo, volveremos a verla cuando revisemos algunas de las críticas y opiniones sobre películas y revistas producidas y dirigidas por mujeres.

---

<sup>42</sup> “Una artista rara”, *Chile cinematográfico*, n. 5, 1 de septiembre de 1915, pp. 16-19.

Contemporánea a la primera época de *Cine Gaceta*, y en una línea similar, *Chile cinematográfico* incorporó la presencia femenina mediante fotogramas y menciones a las actrices del momento, como Lyda Borelli y Francesca Bertini. Sin embargo, encontramos aquí una visibilización del público femenino que en *Cine Gaceta* no se aprecia. Si bien la revista no declara estar dirigida a un público femenino, el medio sabe que tiene lectoras, y a ellas dedica secciones y reportajes como “La opinión femenina sobre el cinematógrafo”<sup>43</sup> o “Genialidades de las artistas cinematográficas norteamericanas”.<sup>44</sup> Asimismo, se encuentran reportajes de variedades como “El casamiento en las películas”, que apunta a los intereses de las lectoras: “Una de las cosas que más llama la atención de las mujeres en los países latinos es la facilidad con (que) se verifican los matrimonios en las películas inglesas, americanas y de otras naciones de costumbres sociales modernas”.<sup>45</sup> Es también relevante la sección “Colaboración femenina”, en la que se publicaron obras firmadas con nombre de mujer.

Por último, es necesario observar el silencio en torno a las realizadoras Rosario Rodríguez de la Serna, Alicia Armstrong de Vicuña y Renée Oro en las revistas especializadas en cine. Las tres producen en momentos más tardíos que Gabriela Bussenius, por lo que aparentemente no hay una relación directa de colaboración o creación conjunta. Pero su trabajo tampoco es destacado por los editores y editoras de los medios especializados. A diferencia de éstos, los periódicos y *magazines*, cuyos objetivos comerciales no estaban (al menos directamente) vinculados a los de las empresas importadoras o productoras de películas, dedican varias notas informativas o de crítica sobre sus trabajos. Resulta útil revisar algunos de los comentarios en torno a su quehacer, con el fin de situar, en un panorama más amplio, el accionar y la recepción de las mujeres cineastas.

---

<sup>43</sup> “La opinión femenina sobre el cinematógrafo”, *Chile cinematográfico*, n. 1, 25 de junio de 1915, p. 11.

<sup>44</sup> “Genialidades de las artistas cinematográficas norteamericanas”, *Chile cinematográfico*, n. 3, 1 de agosto de 1915, pp. 10-11.

<sup>45</sup> “El casamiento en las películas”, *Chile cinematográfico*, n. 4, 15 de agosto de 1915, p. 14.

En el caso de Rodríguez, *El Mercurio de Santiago* publicó dos notas, una el día del estreno de *Malditas sean las Mujeres*, el 9 de octubre de 1925, y la otra, un día después. En esta última destacaba que la “producción de la Rosario Film Corporation (...) ha constituido uno de los más ciertos y rotundos triunfos del cine nacional”,<sup>46</sup> elogiando la concurrencia de público, así como la fotografía y las actuaciones. Pero además, da cuenta de un nombre hasta ahora no mencionado, Alop Irgen,<sup>47</sup> directora artística, a la que el medio se refiere con las siguientes palabras: “Se ve que hay en la señorita Irgen una artista cultivada y de justa apreciación en materia escénica. Merece un aplauso incondicional por su magnífico esfuerzo, esfuerzo que ayer se ha visto coronado por un triunfo que dejará grata memoria en el público santiaguino”. A su vez, en su número del 7 de enero de 1926, la revista *Sucesos* publicó el reportaje “Cinematografía nacional. Notas para su historia. Artistas, casas editoras y directores”, refiriéndose a *Malditas...* como “un buen éxito y un progreso del cine nacional. Rosario de la Serna puso en esta obra también su entusiasmo y su gusto de mujer”.<sup>48</sup> El mismo reportaje hace alusión a que “don Salvador Giambastiani [sic] había hecho ‘La Agonía de Arauco’ [con] argumento de la Bussenius”. En ambos casos advertimos nuevamente la sutil diferencia que marca o posiciona a las creadoras mujeres en un lugar diferente al masculino: en el caso de Rodríguez, atribuyendo el éxito de la película a su “entusiasmo y gusto de mujer”, y en el caso de Bussenius, estableciendo una clara diferencia en la forma de dirigirse a ella y a Gianbastiani, siendo el nombre de él, precedido por el trato respetuoso de “don”, mientras que a

---

<sup>46</sup> “‘Malditas Sean las Mujeres’ batió ayer el récord de los éxitos de la cinematografía nacional”. *El Mercurio*, Santiago, sábado 10 de octubre de 1925. Disponible en: <<https://cinechile.cl/archivos/archivos-de-prensa/malditas-sean-las-mujeres-batio-ayer-el-record-de-los-exitos-de-la-cinematografia-nacional/>> [Acceso: 27 de Agosto de 2024].

<sup>47</sup> El nombre parece ser una inversión de Pola Negri, diva del cine silente en el circuito hollywoodense. A la fecha no hemos encontrado registros de un posible paso por Chile. De ser así, sería interesante en cuanto a las redes de mujeres cineastas del período silente, que hasta ahora no se visibilizan para el caso chileno.

<sup>48</sup> “Cinematografía nacional. Notas para su historia. Artistas, casas editoras y directores”. *Sucesos*, Santiago, 7 de enero de 1926. Disponible en: <<https://cinechile.cl/cinematografia-nacional-notas-para-su-historia-artistas-casas-editoras-y-directores/>> [Acceso: 27 de Agosto de 2024].

Gabriela Bussenius le antecede el “la”, forma utilizada en las publicaciones de la época para referirse a las artistas del espectáculo.

Por su parte, *El lecho nupcial*, de Alicia Armstrong, no tuvo buenas críticas, destacándose su pobre calidad de fotografía y guion. Gustavo Bussenius, hermano de Gabriela, que gozaba de prestigio como camarógrafo y documentalista, los atribuye a la falta de experiencia de Armstrong. En *El Mercurio de Santiago* del 24 de diciembre de 1926, escribe: “La película, por su concepción misma, por sus intérpretes, por su visible falta de experiencia en la dirección, nunca habría sido excelente; pero, presentada a través de esa fotografía ridícula, inservible fuera de toda ponderación, la cinta resulta un adefesio que no vale la pena analizar”.<sup>49</sup> Este comentario es interesante, no tanto por la mala crítica, sino porque resulta casi el único que se centra en aspectos técnicos, y que no atribuye a la obra características que más tienen que ver con el temperamento o cualidades femeninas de sus realizadoras. En contraste, una nota en *El Mercurio de Santiago*, el día de su estreno atribuye el “temperamento artístico” de Armstrong a un “atavismo”, algo que podríamos pensar involuntario, y no el resultado de su formación o trabajo:

La señora Alicia Armstrong de Vicuña, de gran temperamento artístico por atavismo, se coloca con esta primera producción a la cabeza de todos los directores latinos sudamericanos. Sus colaboradores en esta cruzada de arte mudo han sido las señoras Rita de la Cruz, Luisa Eastman de Fabres, Teresa Izquierdo de Undurraga, Aída Garfías de Pinochet, señoritas Sofía Izquierdo Huneeus, Inés Valdés Clark y señores Jorge Balmaceda Pérez, Guillermo Yanquéz, René Sullivan, Carlos Aldunate C. y Eduardo Moller. Todos debutan en la pantalla y obtienen, gracias a sus méritos indiscutibles, el diploma de primeros artistas cinematográficos.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> BUSSENIUS, Gustavo. “Es preciso hablar claro”, *El Mercurio*, Santiago, 24 de diciembre de 1926. Disponible en: <<https://cinechile.cl/es-preciso-hablar-claro/>> [Acceso: 27 de agosto de 2024].

<sup>50</sup> “Hoy se estrena en el Victoria ‘El Lecho Nupcial’”, *El Mercurio*, Santiago, 23 de diciembre de 1926. Disponible en: <<https://cinechile.cl/hoy-se-estrena-en-el-victoria-el-lecho-nupcial/>> [Acceso: 27 de agosto de 2024].

Además, el texto se acerca más a una nota de la sección de sociedad del periódico de elite, que a una crítica, destacando la participación de integrantes de la clase acomodada santiaguina. De alguna forma, recuerda a las secciones “Álbum” o “Galería” de las revistas de cine, que funcionaban como una instancia expositiva de la sociedad local.

Finalmente, las menciones en la prensa a Renée Oro son interesantes porque hay una valoración distinta de su trabajo y de su “lugar” como realizadora, quizás porque éste se desarrolla en el género documental, menos asociado al estereotipo de la sensibilidad femenina, y se vincula a eventos políticos u oficiales, validándola en un mundo mayoritariamente masculino. Por ejemplo, en *El Mercurio de Santiago* del 24 de diciembre de 1924, se señala que “Renée Oro fue felicitada por los miembros de la Junta de Gobierno, por los Ministros de Relaciones, Guerra y Marina y por numerosas personalidades oficiales que asistieron a la proyección del Setiembre”<sup>51</sup>. En *El Mercurio de Santiago* del 20 de marzo de 1925, aparece “Hoy dos horas después de la llegada de S. E. el Presidente de la República, será exhibida en los teatros la película oficial del viaje de S. E. Edición de la Chile Film, dirigida por la inteligente señorita Renée Oro”.<sup>52</sup> Finalmente, en *Las últimas noticias* del 12 de abril de 1926 mencionan que “La Renée Oro no pierde oportunidad de demostrar su aprecio por Chile, país que conoce en todos sus detalles, pues ha recorrido todas las provincias, habiendo conquistado simpatías y aplausos en todas partes”.<sup>53</sup> Aquí no vemos alusiones a la “naturaleza” femenina, a su gusto, emocionalidad o entusiasmo. Palabras “masculinas”, como “inteligente” y “conoce” o el destacar el reconocimiento recibido

---

<sup>51</sup> “Tacna y Arica’ triunfó ayer ruidosamente”, *El Mercurio*, Santiago, 24 de diciembre de 1924. Disponible en: <<https://cinechile.cl/archivos/archivos-de-prensa/tacna-y-arica-triunfo-ayer-ruidosamente/>> [Acceso: 27 de agosto de 2024].

<sup>52</sup> “El viaje del presidente Alessandri”, *El Mercurio*, Santiago, 20 de marzo de 1925. Disponible en: <<https://cinechile.cl/archivos/archivos-de-prensa/el-viaje-del-presidente-alessandri/>> [Acceso: 27 de agosto de 2024].

<sup>53</sup> “Renée Oro ha llegado a Santiago con la última combinación trasandina”, *Las Últimas Noticias*, 12 de abril de 1926. Disponible en: <<https://cinechile.cl/renee-oro/>> [Acceso: 27 de agosto de 2024].

en círculos de poder, marcan una diferencia con las otras realizadoras, que nos parece interesante como continuidad de lo que presentamos aquí.

### Sacar la voz

En el ámbito de las revistas dirigidas o editadas por mujeres, a la fecha se conocen con certeza dos: *Pantalla y Bambalinas*, dirigida por Gabriela Bussenius y Víctor Arredondo, y *La semana cinematográfica*, dirigida por Lucila Azagra.<sup>54</sup>

*La semana cinematográfica* fue la revista de cine con mayor cantidad números: 138, publicados entre 1918 y 1920.<sup>55</sup> Lucila Azagra, su directora, es considerada la primera periodista y crítica de cine, con aportes tanto en el comentario especializado como en su posicionamiento contra la censura. Respecto a lo primero, Santa Cruz señala la importante labor desarrollada a partir de la sección “Crónica cinematográfica”, que desde el número 21, reemplaza en forma casi permanente a la página editorial.<sup>56</sup> Esto, además del aporte que supone al ámbito de la cinematografía nacional, también es relevante en el sentido de la apropiación de un espacio destacado, en el contexto de la revista, para exponer la propia voz.

A partir de temáticas y enfoques que resonaban más en lo social y lo cultural que en lo puramente comercial, *La semana...* apuntó a un sector poco entusiasta hasta ese momento. Como señala Claudia Montero, Azagra “percibió el entramado de exclusiones en las que se inscribía esta industria, utilizando la revista que dirigía para

---

<sup>54</sup> También la bibliografía menciona a *Cine Magazine*, dirigida por Gabriela Bussenius, y publicada en Valparaíso entre 1919 y 1920, MONTERO, *op. cit.*, pp. 11 y 163. Sin embargo, hasta el momento, la revista que hemos encontrado que coincide con el nombre, las fechas y el lugar de publicación señala como su director y administrador a Oscar Videla y a César Quendoz, respectivamente. Por esta razón, en el análisis, la consideramos por el tipo de contenido que ofrecía, pero no como una publicación dirigida por una mujer.

<sup>55</sup> SANTA CRUZ, Eduardo. “Las revistas de cine”. En: Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz (eds.) *El Estallido de las Formas. Chile en los Albores de la Cultura de Masas*. Santiago: LOM, 2005, pp. 230-231.

<sup>56</sup> *Ibíd.*

legitimarla dentro de la elite”.<sup>57</sup> De este modo, la publicación alternó noticias del espectáculo con reflexiones como “¿Deben ir los niños al biógrafo?”,<sup>58</sup> y “El cine y los niños”,<sup>59</sup> ambos escritos por Azagra. La incorporación de los niños como potenciales consumidores de películas es algo novedoso para las revistas de cine. Podemos pensar que Azagra no sólo reflexiona sobre la pertinencia de que la infancia asista al biógrafo, sino que mira las posibilidades comerciales que pueden derivarse de ello. Además, siendo la niñez, la crianza y la educación temas asociados con las mujeres, estos reportajes dan cuenta de un público lector femenino.

Asimismo, la revista tocaba temas relacionados con los nuevos roles de la mujer en la esfera pública y laboral. Por ejemplo, la nota “El hogar y las artistas” defendía la posibilidad de formar una familia y en paralelo dedicarse con éxito a la actuación.<sup>60</sup> En esta misma línea, “La columna de Scout”, antes mencionada, fue una de las secciones más exitosas, lo que se evidenció tanto por su permanencia, como por su mayor extensión a medida que iba ganando popularidad. Es interesante revisar algunas de las características de Scout, que pudieron haber contribuido a su notoriedad: en primer lugar, se presentaba como una voz masculina que escuchaba las preguntas y anhelos de las lectoras, sobre su lugar en la sociedad. Además, su escritura era delicada, culta, y a veces paternal(ista), dando la idea de pertenecer a un hombre de edad mediana, educado, portador de una cierta autoridad moral e intelectual. Así, Scout no se presenta como una figura emancipatoria (como lo hace la propia Azagra), y tampoco se muestra en igualdad con las lectoras. Su relación es asimétrica, tanto por el género como por su posición cultural y social, y lo hace notar con ironía. Pero es esta misma asimetría la que, a fin de cuentas, resulta atractiva, pues desde ese lugar, puede validar aquello que de otro modo se mantendría en los márgenes. La idea de que Scout pudiera ser un seudónimo de la misma Azagra (que

---

<sup>57</sup> MONTERO, *op. cit.*, p. 166.

<sup>58</sup> “¿Deben ir los niños al biógrafo?”, *La semana cinematográfica*, n. 6, 13 de junio de 1918, pp. 4-5.

<sup>59</sup> “El cine y los niños”, *La semana cinematográfica*, n. 7, 20 de junio de 1918, p. 4.

<sup>60</sup> “El hogar y las artistas”, *La semana cinematográfica*, n. 323 de mayo de 1918, p. 5.

según Wolfgang Bongers, María José Torrealba y Ximena Vergara, también escribía bajo este seudónimo) resulta sugerente, en cuanto a las múltiples identidades o personalidades creadas por la dirección de la revista para plantear diferentes temáticas: la censura, los aspectos técnicos y de crítica y los roles de género.<sup>61</sup>

Sin embargo, *La semana...* fue considerada por muchos como una revista poco seria, pues se ponía en duda la experiencia y capacidad de Azagra como directora, y también porque algunas de sus temáticas se veían como “demasiado femeninas”, en especial, lo relativo al *star system* y los “chismes”.<sup>62</sup> Al revisar las críticas, llama la atención que las mismas cualidades que se usaban para desestimar la participación pública de las mujeres, son las que se emplean para devaluar la revista. Por ejemplo, en su recuento anual de las publicaciones cinematográficas, *Cine Magazine* la describe en estos términos:

‘La semana cinematográfica’ está dirigida por una dama y colabora en ella como cinematografista un redactor hípico. Es la revista ingenua por excelencia, que explora la vanidad, la cursilería y la debilidad humanas. Ostenta el timbre de independiente y está afiliada a todas las empresas por razones comerciales<sup>63</sup>

Otro dato interesante, es que con posterioridad al período de publicación de la revista, poco se sabe de Lucila Azagra. A la fecha no hemos encontrado fotografías; y como mencionamos antes, Bongers, Torrealba y Vergara consideran el nombre un seudónimo, y dudan incluso de que correspondiera a una mujer.<sup>64</sup> No obstante, su firma aparece en el acta de fundación de la Sociedad de Escritores de Chile, en 1931,<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> BONGERS, Torrealba y Vergara (eds.), *op. cit.*, p. 560.

<sup>62</sup> *Ibid*, p. 554.

<sup>63</sup> “Publicaciones cinematográficas”, *Cine Magazine*, n. 8, enero de 1920, p. 31.

<sup>64</sup> BONGERS, Torrealba y Vergara (eds.), *op. cit.*, p. 560.

<sup>65</sup> HERNANDEZ GODOY, Víctor. “90 años de la Sociedad de Escritores de Chile (1° Parte)”, 21 de noviembre de 2021. Disponible en: <<https://www.sech.cl/90-anos-de-la-sociedad-de-escritores-de-chile-sech/>> [Acceso: 27 de agosto de 2024].

siendo ésta la única referencia que encontramos, aparte de su trabajo en *La semana cinematográfica*.

Respecto a *Cine Magazine*, es curioso que, a pesar de su crítica, tuviera varios puntos en común con *La semana cinematográfica*. Ambas se presentaban como medios cuyo público era mayoritariamente femenino, mostrándose interesados no sólo en escribir sobre ellas, sino con ellas. Así, de las publicaciones revisadas para este trabajo, *Cine Magazine* es la que tiene mayor cantidad de colaboraciones sobre mujeres y/o firmadas con nombre femenino, como por ejemplo el relato cómico “Perfiles femeninos y otros perfiles – visita de pésame”<sup>66</sup>, firmado por Baby o “El voto femenino”<sup>67</sup> y “La mujer de hoy”,<sup>68</sup> firmado por Nervio. En este último, una hija y un padre, durante el intervalo de una función cinematográfica, comentan la película que han ido a ver “cuyo argumento es toda una tesis en favor de la causa feminista”.<sup>69</sup> El relato es una excusa para exponer, mediante el diálogo de padre e hija, las discusiones de la época en torno al rol social de la mujer.

En el caso de *Pantalla y Bambalinas*, el público al que se dirige es principalmente el de los empresarios y, en menor medida, el de los espectadores. No hay secciones técnicas, y pocas referencias críticas o históricas en comparación a las otras publicaciones analizadas. Por el contrario, sí se menciona el difícil panorama que atravesaba la cinematografía nacional. Cabe señalar que esta publicación llega más de diez años después que los primeros números de *Cine Gaceta* y *Chile Cinematográfico*, en un momento en que la industria y la técnica se han consolidado, y que Hollywood constituye el principal proveedor de películas.<sup>70</sup> Siguiendo con la lógica de las revistas que la antecedieron, *Pantalla y bambalinas* también tiene una sección de retratos

---

<sup>66</sup> “Perfiles femeninos y otros perfiles – visita de pésame”, *Cine Magazine*, n. 6, diciembre de 1919, p.17.

<sup>67</sup> “El voto femenino”, *Cine Magazine*, n. 7, segunda quincena de diciembre de 1919, p. 12.

<sup>68</sup> “La mujer de hoy”, *Cine Magazine*, n. 7, segunda quincena de diciembre de 1919, pp.13 y 16-17.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> PURCELL, Fernando. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950*. Santiago: Prisa Ediciones, 2012, pp. 24-37.

femeninos, denominada “Artistas chilenas bonitas de la pantalla y las bambalinas”. En esta misma línea, destaca la nota titulada “Para triunfar en el cinema se necesita algo más que belleza (...) lo que se hace imprescindible para cualquiera que trate de conquistar el favor del público en la escena muda es ‘personalidad’”.<sup>71</sup> Esto, sin embargo no se refiere a educación o inteligencia necesariamente, sino a ser portadora de un “no sé qué” que distinga a la aspirante de otras miles iguales a ella.

Siendo Gabriela Bussenius su codirectora, la poca visibilidad que adquiere mediante la publicación de opiniones o reflexiones sobre cinematografía, contrasta con la de Azagra, y llama la atención si tomamos en cuenta su conocimiento tanto técnico como de la industria. Además, Bussenius aparece mencionada en la portada en del primer número junto a Víctor Arredondo, su codirector, pero en un lugar secundario: más abajo, y con un tamaño de letra más pequeño. Esto, sin embargo, se modifica en los siguientes dos números.

Bussenius también aparece como autora, esta vez de un relato, en el n. 1. de la revista, en la sección “De Gaby”. Aquí, publica el cuento “El perdón de ultratumba”, que ya había sido publicado en *Cine Gaceta*,<sup>72</sup> cuyo argumento se desarrolla en torno a la proyección de una película de factura doméstica, que posibilita, en su espectralidad, el perdón de una madre a su hijo desde más allá. El relato resulta interesante por ser una de las pocas instancias en las que Bussenius se visibiliza, firmando una colaboración. También, porque hace alusión a cuestiones técnicas y a los usos sociales del cinematógrafo. Asimismo, evidencia las contradicciones propias del período, en tanto presenta un contexto de desarrollo tecnológico asociado a un ideal femenino muy tradicional: la madre abnegada.

---

<sup>71</sup> “Para triunfar en el cinema se necesita algo más que belleza”, *Pantalla y bambalinas*, n. 3, marzo de 1926, p. 14.

<sup>72</sup> BUSSENIUS, Gabriela. “El perdón de Ultratumba”, *Cine Gaceta*, año 1, n. 2, segunda época, segunda quincena de septiembre de 1917, p. 7.

Dado que de *Pantalla y Bambalinas* sólo se conservan tres números, no es posible saber si, de haberse editado o conservado más, la voz de Bussenius hubiera aparecido de modo más visible. El hecho de que existiera una sección con su nombre podría dar la idea de que había una intención de colaborar a partir de un sello personal o una autoría, pero no podemos tener certeza de ello. En años posteriores Gabriela Bussenius se mantiene vinculada al ámbito literario, formando parte, al igual que Azagra, de la Sociedad Chilena de Escritores, escribiendo obras de teatro, y publicando la novela *Mis amigos los cisnes* (1954).

### Conclusiones

En este trabajo hemos revisado diferentes formas en que las revistas de cine articularon, validaron o excluyeron a las mujeres en el campo de la cinematografía temprana. Como hemos visto, el acceso y participación de las mujeres en el campo cinematográfico, si bien se vio posibilitado por el carácter experimental y rupturista del cine temprano, no fue ajeno a los sesgos y exclusiones experimentados por las mujeres en otros ámbitos del quehacer profesional y cultural. No sólo por la desigualdad en número, sino, y sobre todo, por la carga simbólica que toda producción intelectual o artística femenina acarrea: el ser producto de la mente de una mujer. De este modo, las escasas menciones a las producciones femeninas atribuyen el éxito o el fracaso a relaciones de parentesco o a características femeninas “naturales”, tales como el ánimo entusiasta, la inclinación hacia la emocionalidad o una inclinación heredada (atávica) hacia las artes, dejando de lado la posibilidad de que una mujer se destacase por su formación, trabajo o pericia. En definitiva, despojando a la mujer de su individualidad, intencionalidad y control sobre sus aspiraciones y resultados.

Siguiendo la idea de Rogers sobre una “política de exposición”,<sup>73</sup> que discutimos más arriba, mediante los aspectos formales, tales como la diagramación, la representatividad de temas y las relaciones internas entre imágenes y textos, las revistas dieron cuenta, a la vez que contribuyeron a configurar, una particular “forma” de incorporación de las mujeres en el medio cinematográfico. Esta “forma” estuvo compuesta de varios elementos: por una parte, la idea de excepcionalidad, que analizamos en torno a la producción de Gabriela Bussenius y su inusual juventud. Esta excepcionalidad aparece también en la forma en que la prensa se refiere a Renée Oro, destacando características como la inteligencia o el aprecio recibido por parte de las autoridades.

Por otra parte, nos ha llamado la atención la disposición de textos y sobre todo de imágenes, que da cuenta del modo en que la participación femenina era admitida. Este “lugar de la mujer” en la configuración textual-visual de las revistas, se evidencia, por ejemplo, en la entrega “coleccionable” de retratos de actrices, directoras y lectoras.

Con todo, sigue siendo importante la relativa libertad y agencia alcanzada por las mujeres en el cine temprano, en comparación con otros ámbitos culturales e intelectuales. Aquí resulta interesante mirar cómo, de modo estratégico, las mujeres del cine supieron aprovechar los espacios “vacíos”, dejados por las elites intelectuales y masculinas, e incluso las mismas invisibilizaciones de las que eran objeto, para desarrollar una voz propia. Esto, mediante la ironía, como en el caso de Mimi Hübner, y el asumir identidades diversas, bajo seudónimos que permitieran abordar más libremente las discusiones sobre roles y estereotipos de género, a partir de temáticas aparentemente triviales y “femeninas”, como en el caso de *La semana cinematográfica*. También, desde la firma con nombre de mujer, en colaboraciones de diversa índole, especialmente narrativas.

---

<sup>73</sup> ROGERS, *op. cit.* p. 22

Aunque evidenciando las tensiones que caracterizan, hasta el día de hoy, la disputa por legitimar las voces femeninas a la par de las masculinas, las revistas de cine contribuyeron a crear, como parte del sentido común, una imagen de mujer que asumía roles protagónicos y resolutivos. Esto, junto con la posibilidad de educarse en teoría cinematográfica y aspectos técnicos, contribuyó a instalar (tímidamente) la idea de que las mujeres podían hacer cine.

### Referencias bibliográficas

- BONGERS, Wolfgang; María José Torrealba y Ximena Vergara (eds.). *Archivos i Letrados. Escritos Sobre Cine en Chile: 1908-1940*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011.
- CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma relaciones entre cine y fotografía en Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CDF Ediciones, 2013.
- DARRIGRANDI, Claudia, y Antonia Viu. “Presentación: campos culturales y profesionalización de saberes en revistas latinoamericanas, 1880-1950”, *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, n. 13, septiembre de 2019, pp. 7-14. DOI: <https://doi.org/10.5354/0719-4862.2019.54414>.
- DE LA GUARDIA, Carmen. “La violencia del nombre. Mujeres, seudónimos y silencios”. En: *Acta académica, XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. San Miguel de Tucumán: Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, 2007. Disponible en: <<https://www.aacademica.org/000-108/63>> [Acceso: 28 de agosto de 2024].
- GAINES, Jane y Radha Vatsal. “How Women Worked in the US Silent Film Industry”. En: Jane Gaines, Radha Vatsal y Monica Dall’Asta (eds.), *Women Film Pioneers Project*. New York: Columbia University Libraries, 2011, DOI: <<https://doi.org/10.7916/d8-nwqe-k750>>.
- ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM, 2015.

- JARA DONOSO, Eliana. *Cine mudo chileno*. Santiago: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, 1994.
- MACHUCA AHUMADA, Antonio. *Realizadoras chilenas. Cine bajo desigualdad de género*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2023.
- MAFUD, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional/Editorial Teseo, 2016.
- MONTERO, Claudia. *Y también hicieron periódicos: Cien años de prensa de mujeres en Chile*. Santiago: Hueders, 2018.
- MORIN, Edgar. *The Stars. An account of the star system in motion pictures*. New York: Grove Press, 1961.
- MOUESCA, Jacqueline y Carlos Orellana. *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago: LOM, 2010.
- MULVEY, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, 1988.
- OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. *Struggles for recognition: melodrama and visibility in Latin American silent film*. Oakland, California: University of California Press, 1984.
- OSSA, Carlos. *Historia del cine chileno*. Santiago: Quimantú, 1971.
- PITA, Alexandra y María del Carmen Grillo. "Revistas culturales y redes intelectuales una aproximación metodológica", *Temas de Nuestra América. Revista De Estudios Latinoamericanos*, v. 29, n. 54, 2013, pp. 177-194. Disponible en: <<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/tdna/article/view/6338>> [Acceso: 28 de agosto de 2024].
- PURCELL, Fernando. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950*. Santiago: Prisa Ediciones, 2012.
- "Renée Oro ha llegado a Santiago con la última combinación trasandina", *Las Últimas Noticias*, 12 de abril de 1926. Disponible en: <<https://cinechile.cl/renee-oro/>> [Acceso: 27 de agosto de 2024].

- QUEIROLO, Graciela y María Soledad Zárate, (eds.). *Camino al ejercicio profesional. Trabajo y género en Argentina y Chile (siglos XIX y XX)*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, Uah Ediciones, 2020.
- RICHARDSON, Dorothy. "The Film Gone Male" (March 1932). En: James Donald, Anne Friedberg y Laura Marcus (eds.). *Close Up 1927-1933: Cinema and Modernism*. London: Cassell, 1998, p. 206.
- RÍOS, Mónica Ramón. "El otro utopismo en el cine temprano chileno: *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos* de Gabriela Bussenius", *Nomadías*, n. 29, diciembre 2020, pp. 115-136. Disponible en: <<https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/61056>> [Acceso: 27 de agosto de 2024].
- ROGERS, Geraldine. "Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición". En: Verónica Delgado y Geraldine Rogers (coord.). *Revistas, Archivo y Exposición: Publicaciones Periódicas Argentinas del siglo XX*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2019, pp. 11-27.
- SANTA CRUZ, Eduardo. "Prefacio". En: Jacqueline Dussailant C., Macarena Urzúa O (coord.). *Concisa, Original y Vibrante. Lecturas Sobre la revista Zig-Zag*. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2020, pp. 17-22.
- \_\_\_\_\_. "Las revistas de cine". En: Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz (eds.) *El Estallido de las Formas. Chile en los Albores de la Cultura de Masas*. Santiago: LOM, 2005, pp. 213-245.
- SANTANA, Alberto. *Grandezas y Miserias del Cine Chileno*. Santiago: Editorial Misión, 1957.
- VEGA, Alicia. *Re-visión del Cine Chileno*. Santiago: Editorial Aconcagua, Centro de indagación y expresión cultural y artística (CENECA), 1979.
- VERGARA, Ximena, Antonia Krebs y Marcelo Morales. *Sucesos Recobrados. Filmografía del Documental Chileno (1897-1932)*. Santiago: Ril Editores, 2021.
- VILLARROEL, Mónica. *Poder, Nación y Exclusión en el Cine Temprano. Chile-Brasil 1896-1933*. Santiago: LOM, 2017.

**Artículos en revistas y periódicos:*****Chile Cinematográfico:***

“La opinión femenina sobre el cinematógrafo”, *Chile cinematográfico*, n. 1, 25 de junio de 1915, p. 11.

“Genialidades de las artistas cinematográficas norteamericanas”, *Chile cinematográfico*, n. 3, 1 de agosto de 1915, pp. 10-11.

“El casamiento en las películas”, *Chile cinematográfico*, n. 4, 15 de agosto de 1915, p. 14.

“Una artista rara”, *Chile cinematográfico*, n. 5, 1 de septiembre de 1915, pp. 16-19.

***Cine Gaceta***

“Cinematografía nacional. La agonía de Arauco”, *Cine Gaceta*, segunda época, año 1, n. 2, segunda quincena de agosto de 1917, p. 7.

BUSSENIUS, Gabriela. “El perdón de Ultratumba”, *Cine Gaceta*, segunda época, año 1, n. 2, segunda quincena de septiembre de 1917, p. 7.

***Cine Magazine***

“Perfiles femeninos y otros perfiles – visita de pésame”, *Cine Magazine*, n. 6, diciembre de 1919, p.17.

“El voto femenino”, *Cine Magazine*, n. 7, segunda quincena de diciembre de 1919, p. 12.

“La mujer de hoy”, *Cine Magazine*, n. 7, segunda quincena de diciembre de 1919, pp. 13, 16-17.

“Publicaciones cinematográficas”, *Cine Magazine*, n. 8, enero de 1920, p. 31

***El Film***

“El cinematógrafo y sus secretos”, *El Film*, año 1, n. 33, 29 de diciembre de 1918, s/p.

“Historia del cinematógrafo” *El Film*, año 1, n. 33, 29 de diciembre de 1918, s/p.

***El Mercurio***

“‘Tacna y Arica’ triunfó ayer ruidosamente”. *El Mercurio*, Santiago, 24 de diciembre de 1924. Disponible en: <<https://cinechile.cl/archivos/archivos-de-prensa/tacna-y-arica-triunfo-ayer-ruidosamente/>> [Acceso: 27 de agosto de 2024].

“El viaje del presidente Alessandri”. *El Mercurio*, Santiago, viernes 20 de marzo de 1925. Disponible en: <<https://cinechile.cl/archivos/archivos-de-prensa/el-viaje-del-presidente-alessandri/>> [Acceso: 27 de agosto de 2024].

“Malditas Sean las Mujeres’ batió ayer el récord de los éxitos de la cinematografía nacional”. *El Mercurio*, Santiago, sábado 10 de octubre de 1925. Disponible en: <<https://cinechile.cl/archivos/archivos-de-prensa/malditas-sean-las-mujeres-batio-ayer-el-record-de-los-exitos-de-la-cinematografia-nacional/>> [Acceso: 27 de agosto de 2024].

“Hoy se estrena en el Victoria ‘El Lecho Nupcial’”. *El Mercurio*, Santiago, jueves 23 de diciembre de 1926. Disponible en: <<https://cinechile.cl/hoy-se-estrena-en-el-victoria-el-lecho-nupcial/>> [Acceso: 27 de agosto de 2024].

BUSSENIUS, Gustavo. “Es preciso hablar claro”. *El Mercurio*, Santiago, viernes 24 de diciembre de 1926. Disponible en: <<https://cinechile.cl/es-preciso-hablar-claro/>> [Acceso: 27 de agosto de 2024].

### ***La semana cinematográfica***

“El hogar y las artistas”, *La semana cinematográfica*, n. 3, 23 de mayo de 1918, p. 5.

AZAGRA, Lucila. “Escuela de artistas”, *La semana cinematográfica*, n. 4, 30 de mayo de 1918, p. 1.

“¿Deben ir los niños al biógrafo?”, *La semana cinematográfica*, n. 6, 13 de junio de 1918, pp. 4-5.

“El cine y los niños”, *La semana cinematográfica*, n. 7, 20 de junio de 1918, p. 4.

“A ‘Una lectora’”. *La semana cinematográfica*, n. 8, 27 de junio de 1918, p. 7.

“Reformar a las mujeres”, *La semana cinematográfica*, n. 30, 28 de noviembre de 1918, p. 4.

“¿Casarse o no casarse?”. *La semana cinematográfica*, n. 102, 15 de abril de 1920, p. 13.

### ***Pantalla y bambalinas***

“Nuestra palabra”. *Pantalla y bambalinas*, n. 1, enero de 1926, p. 3.

BUSSENIUS, Gabriela. “El perdón de Ultratumba”, *Pantalla y Bambalinas*, n. 1, enero de 1926, p. 7.

“Para triunfar en el cinema se necesita algo más que belleza”, *Pantalla y bambalinas*, n. 3, marzo de 1926, p. 14.

### **Sucesos**

“Cinematografía nacional. Notas para su historia. Artistas, casas editoras y directores”. *Sucesos*, Santiago, 7 de enero de 1926. Disponible en: <<https://cinechile.cl/cinematografia-nacional-notas-para-su-historia-artistas-casas-editoras-y-directores/>> [Acceso: 27 de agosto de 2024].

---

**Fecha de recepción:** 29 de agosto de 2024

**Fecha de aceptación:** 26 de noviembre de 2024

**ARK CAICYT:**

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/cprrbkifb>

**Para citar este artículo:**

ELIZAGA COULOMBIÉ, Julieta. “Presencia y representación femenina en las primeras revistas de cine en Chile”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 140-177. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/491>> [Acceso dd.mm.aa]

---

\* **Julieta Elizaga Coulombié** es Historiadora del Arte por la Universidad Internacional SEK, Doctora en Antropología por la Universidad de Tarapacá y Magíster en Literatura comparada por la Universidad Adolfo Ibáñez, Chile. Es investigadora en la Subdirección de Investigación, del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Chile. Actualmente se encuentra investigando sobre cultura visual y representaciones femeninas durante la primera mitad del siglo XX. E-mail: [julieta.elizaga@patrimoniocultural.gob.cl](mailto:julieta.elizaga@patrimoniocultural.gob.cl).

# A recepção de Louise Brooks no Brasil

Tamara Santos\*

**Resumo:** Embora a atriz estadunidense Louise Brooks (1906-1985) seja conhecida pelos papéis que interpretou em filmes na Alemanha –sobretudo *A caixa de Pandora* (G. W. Pabst, 1929)–, na segunda metade da década de 1920 (1926-1930) o nome da atriz esteve muito presente na imprensa brasileira como uma estrela em ascensão. Seus filmes produzidos em Hollywood e *Miss Europa* (Augusto Genina, 1930), produzido na França, percorreram o circuito exibidor das salas brasileiras –principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, onde o cinema estava mais presente no imaginário coletivo. Este artigo coleta o que foi veiculado na imprensa brasileira sobre a atriz Louise Brooks, seus filmes e suas personagens.

**Palavras-chave:** Louise Brooks; cinema silencioso; recepção cinematográfica; *star system*; imprensa brasileira.

---

## La recepción de Louise Brooks en Brasil

**Resumen:** Aunque la actriz estadounidense Louise Brooks (1906-1985) es conocida por los papeles que interpretó en películas alemanas –sobre todo *La caja de Pandora* (G. W. Pabst, 1929)–, en la segunda mitad la década de 1920 (1926-1930) el nombre de la actriz estuvo muy presente en la prensa brasileña como una estrella en ascenso. Sus películas producidas en Hollywood y *Prix de Beauté* (Augusto Genina, 1930), producida en Francia, recorrieron el circuito exhibidor de las salas brasileñas –principalmente en las ciudades de Río de Janeiro y São Paulo, donde el cine estaba más presente en el imaginario colectivo. Este artículo recoge lo publicado en la prensa brasileña sobre la actriz Louise Brooks, sus películas y sus personajes.

**Palabras clave:** Louise Brooks; cine silente; recepción cinematográfica; *star system*; Prensa brasileña.

---

## Louise Brooks' reception in Brazil

**Abstract:** Although the American actress Louise Brooks (1906-1985) is known for the roles she played in German films –especially *Pandora's Box* (G. W. Pabst, 1929)–, in the second half of the 1920s (1926-1930) her name was very present in the Brazilian press as a rising star. Her films produced in Hollywood and *Beauty Prize* (Augusto Genina, 1930), produced in France, toured the exhibition circuit of Brazilian theaters –mainly in the cities of Rio de Janeiro and São Paulo, where cinema was more present in the collective imaginary. This article collects what was published in the Brazilian press about the actress Louise Brooks, her films and her characters.

**Keywords:** Louise Brooks; silent cinema; cinematographic reception; *star system*; Brazilian press.

## Introdução

Quando se diz o nome da atriz estadunidense Louise Brooks (1906-1985), a primeira –e, por vezes, única– correlação que se faz é com a personagem Lulu, que interpretou no filme silencioso *Die Büchse der Pandora* (*A caixa de Pandora*, Alemanha, Georg Wilhelm Pabst, 1929). Este é o filme pelo qual Louise é lembrada, hoje, por uma parcela do público que se interessa por cinema.

Mas ao pesquisar a recepção de *Die Büchse der Pandora* no Brasil, foi possível destacar apenas notícias de que a atriz teria viajado à Alemanha a trabalho e matérias de páginas duplas com a sinopse e fotografias do filme. Entretanto, ao passo em que não era encontrado nenhum vestígio de exibição comercial dos dois filmes feitos com Pabst –*Die Büchse der Pandora* e *Tagebuch einer Verlorenen* (*Diário de uma garota perdida*, Alemanha, Georg Wilhelm Pabst, 1929)–, localizou-se uma infinidade de notícias sobre a vida pessoal e a carreira de Louise Brooks, com publicidade de seus outros filmes, avisos com as datas e salas referentes às exibições das fitas em vários estados do país e até mesmo críticas desses filmes e muitos elogios à atriz.

Ambos os filmes alemães sobreviveram ao tempo e são comercializados, mas alguns de seu período em Hollywood são considerados perdidos e os que ainda restam –completos ou fragmentados– não são comumente citados ou lembrados, seja pela academia ou fora dela. Os periódicos a descreviam, por vezes, como a atriz preferida do público brasileiro. Já no início de sua carreira, seu nome atraía espectadores a frequentar as salas brasileiras: há escritos de que as pessoas iam aos cinemas unicamente para ver Louise Brooks. Muitos desses escritos são materiais publicitários cujo foco era enaltecer os artistas com objetivos promocionais. Mas essa publicidade em torno de seu nome a fazia crescer entre os brasileiros. A atriz foi assunto no país antes mesmo de fazer filmes fora do *star system* estadunidense –e até por filmes que, hoje, sequer existem.

Isto posto, Lulu é uma personagem consagrada por unanimidade. E as outras personagens de Louise Brooks? Quais filmes são esses? Se aquele público não assistiu a *Die Büchse der Pandora*, o que chamava a atenção em sua *persona* para que a sociedade

brasileira da Primeira República se interessasse por ela? O objetivo do presente artigo é apresentar um recorte da extensa pesquisa publicada na dissertação *Lulu no Brasil: A recepção de Louise Brooks no Brasil e o imaginário estético-social da Primeira República*<sup>1</sup>, com os holofotes voltados ao que foi encontrado nos periódicos sobre Louise Brooks e seus filmes após três anos de buscas nos jornais e revistas do país. Para isso, o recorte temporal proposto é a segunda metade da década de 1920, período em que os filmes que destacavam Louise Brooks como estrela percorriam o circuito exibidor das salas brasileiras. Embora periódicos de outras capitais sejam citados, o maior foco serão as cidades do Rio de Janeiro –Capital Federal do Brasil entre 1763 e 1960 e, portanto, a principal cidade brasileira– e São Paulo –importante centro político-econômico a partir do século XX.

Devido ao surgimento das revistas de fãs e ao aumento exponencial do hábito de frequentar os cinemas, foi possível rastrear a recepção de Louise Brooks no Brasil, observar a forte presença de seu nome na imprensa brasileira e determinar o discurso veiculado no país em torno de seu nome e como ela era retratada aos leitores, mesmo após o fim de sua carreira em Hollywood.

### **Lulu no Brasil**

Os Estados Unidos –adquirindo o status de potência econômica e cultural após o fim da Primeira Guerra– prometiam a conquista da felicidade fomentando o consumismo e impulsionando sonhos de liberdade. E os meios de comunicação –como cinema, imprensa e publicidade– foram o veículo para difundir a romantização –fabricada, fantasiosa e irresponsável– do consumo. Hollywood foi um dos principais propagadores de tais ideais, veiculando em suas fitas o *American way of life*. Através de seu monopólio do mercado distribuidor e exibidor, pôde fabricar sonhos e necessidades, contribuindo ainda mais para a homogeneização dos costumes, padrões de beleza, consumo e comportamento.

---

<sup>1</sup> SANTOS, Tamara. *Lulu no Brasil: A recepção de Louise Brooks no Brasil e o imaginário estético-social da Primeira República*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2022.

Os estúdios de Hollywood precisavam, então, gerar lucros: atores e atrizes tornaram-se oportunidades. Primeiro, pela imensa popularidade que o cinema assumia naquele período; segundo: trata-se de um momento em que nascia um fenômeno de novas formas de idolatria –que se distanciava de entidades religiosas e se aproximava de pessoas comuns. Assim, a indústria criou o “sistema de estrelas” para lucrar, de forma estratégica, com a bilheteria obtida por meio do sucesso desses atores e atrizes. Em 1919, tudo já gravitava em torno da estrela de cinema. O *star system* foi um sistema de contratos que também permitia aos estúdios controlarem a vida pessoal e profissional das estrelas de Hollywood. Como uma instituição do capitalismo, era, segundo Egard Morin, “uma organização sistemática da vida privada-pública das estrelas”.<sup>2</sup> E, aproximadamente do início dos anos 1920 ao final dos anos 1950, esse sistema dominou a indústria.

Em 1928, num texto sobre a Paramount, o jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, informa que a Paramount resolvera educar, ela mesma, suas estrelas. Para tanto criara uma escola que ensinava a elas como se portar na carreira e na vida pessoal. Entre os seis primeiros nomes a serem habilitados pela escola, encontramos o de Louise Brooks.<sup>3</sup> Barry Paris conta, na biografia da atriz, que realmente havia uma espécie de “universidade de cinema” do estúdio para treinar os jovens talentos.<sup>4</sup>

Em outubro de 1925, Louise havia assinado um contrato de cinco anos com a Paramount Pictures.<sup>5</sup> Sua carreira no cinema durou de 1925 a 1938, com 24 filmes. O sucesso veio rápido. Na sua fase mais profícua, estrelou não apenas em 12 filmes da Paramount, mas também fora emprestada para a First National –*Just Another Blonde* (*Entre a loura e a morena*, Estados Unidos, Alfred Santell, 1926)– e para a Fox –*A Girl in Every Port* (*Uma noiva em cada porto*, Estados Unidos, Howard Hawks, 1928). No entanto, em 1928, viajou para a Europa contra a vontade da Paramount, onde atuou

---

<sup>2</sup> MORIN, Edgar. *As Estrelas de Cinema*. Lisboa: Horizonte, 1980, p. 47.

<sup>3</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 03/07/1928, p. 8.

<sup>4</sup> PARIS, Barry. *Louise Brooks: A biography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 174.

<sup>5</sup> Até setembro de 1927, a produtora era chamada Famous Players-Lasky.

em três filmes: *Die Büchse der Pandora*, *Tagebuch einer Verlorenen* e *Prix de beauté* (*Miss Europa*, França, Augusto Genina, 1930).

Seus demais filmes foram realizados após sua volta da Europa. Mas nesse momento seu nome não era mais um destaque da imprensa como antes fora. Embora muitos dos escritos encontrados nos periódicos sejam textos publicitários divulgados pelo próprio estúdio, no seu período hollywoodiano Louise Brooks era indicada como uma das estrelas estadunidenses preferidas do público brasileiro em vários jornais e revistas pesquisados. Em uma edição, o jornal *Diário Nacional*, de São Paulo, a chama de “mito”.<sup>6</sup> Segundo Morin, as estrelas eram “semidivindades, criaturas de sonho resultantes do espetáculo cinematográfico”.<sup>7</sup> Embora o jornal a tenha adjetivado como tal antes de sua partida para a Europa, a construção de Louise Brooks como mito se deu após o seu reconhecimento como Lulu, o que indica um escrito publicitário apelativo, mas que desde então apresentava seu potencial.

Nas cidades brasileiras industrializadas, já havia uma cultura em torno do hábito de ir aos cinemas. Distribuidoras estadunidenses instalavam agências e a imprensa voltava cada vez mais os olhos para as fitas exibidas, as estrelas no *écran* e as curiosidades sobre o universo cinematográfico. Segundo Hernani Heffner, já em 1898 surgia, no Brasil, a primeira revista voltada ao cinema, embora seu foco fosse anunciar exhibições: *Animatographo*.<sup>8</sup> Em 1913 surgiram outras duas –a *Revista Cinematographica* e *Cinema*, depois chamada *Cine-Theatro*–, que ultrapassavam os anúncios. Outras surgiram na mesma década, mas foi no início dos anos 1920 que surgiram as revistas de fãs mais populares –como *A Scena Muda*, no Rio de Janeiro–, veiculando a vida íntima das estrelas. Em 1926, surgia na mesma cidade a revista semanal *Cinearte*, fazendo com que o público se envolvesse no universo do cinema para além da ida às sessões. O assunto invadia os comércios, as bancas, as praças e pôsteres eram pregados nas paredes dos quartos.

---

<sup>6</sup> *Diário Nacional* (SP), 06/07/1928, p. 7.

<sup>7</sup> MORIN, *op. cit.*, p. 9.

<sup>8</sup> HEFFNER, Hernani. “Periódicos de cinema no Brasil - algumas indicações”, *Filme Cultura*, n. 53, 2011, pp. 9-13.

A história de *Cinearte* começa paralelamente à presença de Louise Brooks no Brasil. Após fazer uma ponta no filme *The Street of Forgotten Men* (*O mendigo elegante*, Estados Unidos, Herbert Brenon, 1925), a atriz assinou seu contrato com a Paramount. O estúdio começou, então, a fornecer informações sobre a atriz para a imprensa. *The American Venus* (*Vênus americana*, Estados Unidos, Frank Tuttle, 1926) a lançou mundialmente e, a partir de *A Social Celebrity* (*Desfrutando a alta sociedade*, Estados Unidos, Malcolm St. Clair, 1926), os filmes de Louise foram largamente distribuídos no Brasil.

Logo no primeiro mês da revista, começou a ser descrita na imprensa brasileira como a grande promessa da Paramount.<sup>9</sup> Duas semanas depois, aparece novamente na revista; não em uma foto como anteriormente, mas em três. Na página repleta de notícias sobre o universo cinematográfico: “Louise Brooks é uma ‘estrelinha’ que surge e em quem a Paramount deposita grandes esperanças”.<sup>10</sup> Na seção “A Tela em Revista”, que trazia resenhas dos filmes em cartaz, ao comentar sobre a exibição de *A Social Celebrity* no cinema Império, o autor opina: “Louise Brooks é um dos encantos do filme. [...] Já tem muitos admiradores e artistas ainda são os melhores ‘atrativos’ para o público”.<sup>11</sup> Vale ressaltar que, devido à particularidade da seção, não se trata de um texto publicitário. Essa informação de que a atriz já era admirada no país é uma afirmação de quem observou de perto sua recepção.

Na mesma seção, em 1927, dessa vez ao abordar *It's the Old Army Game* (*Risos e tristezas*, Estados Unidos, Edward Sutherland, 1926), diz que ela está “interessante como nunca, encantando seus admiradores só com o seu modo de andar... É linda, mas podia ser melhor aproveitada”.<sup>12</sup> Não exatamente em atenção aos críticos brasileiros, mas a Paramount passa a aproveitar cada vez mais o que Louise podia oferecer e, ainda em 1927, noticia que a atriz havia assinado um novo contrato com o estúdio.<sup>13</sup> Em setembro, a revista já se referia ao diretor Eddie Sutherland como “o marido de Louise Brooks”, não

---

<sup>9</sup> *Cinearte* (RJ), 31/03/1926, p. 22.

<sup>10</sup> *Cinearte* (RJ), 14/04/1926, p. 12.

<sup>11</sup> *Cinearte* (RJ), 27/10/1926, p. 28.

<sup>12</sup> *Cinearte* (RJ), 09/03/1927, p. 28

<sup>13</sup> *Cinearte* (RJ), 02/11/1927, p. 15.

o contrário.<sup>14</sup> Para ilustrar sua relevância: Louise Brooks foi, com seu olhar expressivo, a garota da capa do número 72 da revista *Cinearte* (figura 1), de 13 de julho de 1927.



Figura 1: Louise Brooks: cover-girl do número 72 de *Cinearte*.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> *Cinearte* (RJ), 14/09/1927, p. 28.

Meses antes de estampar a capa de *Cinearte*, o *Correio da Manhã* já havia declarado, ao publicar sobre a exibição de *It's the Old Army game* no cinema Império, que “de Louise Brooks nada precisamos dizer, pois é ela há muito uma das grandes prediletas do público carioca”.<sup>16</sup> Em texto sobre *The Show-Off* (*O fanfarrão*, Estados Unidos, Malcolm St. Clair, 1926), filme seguinte da atriz, o jornal afirma que ela é uma artista “muito em voga no momento atual”.<sup>17</sup> E, no dia seguinte, volta a citá-la ao falar que ela e Lois Wilson –outra estrela do filme– são “duas das artistas mais em evidência, presentemente, na cinematografia americana”.<sup>18</sup> Sete meses depois, ao publicar sobre *Evening Clothes* (*De casaca e luva branca*, Estados Unidos, Luther Reed, 1927): “Ao lado de Adolphe Menjou trabalham artistas de reconhecido valor, como Virginia Valli, [...] e Louise Brooks, figuras admiradas pelo nosso público e de grande destaque na constelação cinematográfica mundial”.<sup>19</sup>

Seguindo a prática do sistema de elogiar Louise a cada filme que se anunciava, no ano seguinte foi a vez de *Rolled Stockings* (*Meias indiscretas*, Estados Unidos, Richard Rosson, 1927). No texto, o *Correio da Manhã* fala que James Hall e Louise Brooks “já conquistaram das plateias mundiais aplausos e simpatias múltiplas”.<sup>20</sup> Dias depois, atestam que Louise “vai cada vez mais se firmando como tipo encantador de mulher preferida...”.<sup>21</sup> Assim, acompanhando o mesmo jornal à medida que seus filmes eram lançados, foi possível identificar que nos anos de 1927 e 1928 o nome da atriz era cada vez mais acompanhado de cargas de prestígio. Apesar de tais matérias serem importadas da imprensa estadunidense sob a ordem dos escritórios da Paramount, ainda assim vale observar que seu nome era usado com o intuito de atrair os espectadores para as salas brasileiras.

Em 1927, o jornal *O Dia*, da cidade de Curitiba, no Paraná, publicou: “Louise Brooks pode bem se orgulhar de ser hoje uma das estrelas mais disputadas pelos grandes

---

<sup>15</sup> *Cinearte* (RJ), 13/07/1927.

<sup>16</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 12/02/1927, p. 7.

<sup>17</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 11/03/1927, p. 8.

<sup>18</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 12/03/1927, p. 7.

<sup>19</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 18/10/1927, p. 8.

<sup>20</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 22/01/1928, p. 11.

<sup>21</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 10/02/1928, p. 7.

diretores, que veem nela o maior atrativo para um filme de sucesso”.<sup>22</sup> O jornal *A Manhã*<sup>23</sup> informou, em 1928, que *The City Gone Wild* (*Cidade buliçosa*, Estados Unidos, James Cruze, 1927), cuja protagonista é interpretada por Louise, foi o primeiro filme lançado no cinema Rialto, do Rio de Janeiro. O jornal *A Gazeta*, de São Paulo, havia publicado um mês antes que Louise Brooks é “uma figurinha que tem dado voltas à imaginação de muitos fãs. Adquiriu mesmo o poder de levar aos cinemas pessoas que não se preocupam com o enredo do filme que se anuncia. Compram ingresso para ver Louise Brooks”.<sup>24</sup> Textos apelativos, mas por que a Paramount e os proprietários das salas usariam, como isca, um nome que não despertasse interesse no público-alvo?



Figura 2: O rosto de Louise Brooks dedicado aos leitores do *Jornal das Moças*.<sup>25</sup>

Ainda em 1927, a revista feminina *Jornal das Moças*, do Rio de Janeiro, publicou uma foto grande de Louise (figura 2) com a legenda: “Sem dúvida alguma, uma das mais belas e queridas estrelas da Paramount é Louise Brooks. Publicando a sua foto, satisfazemos a uma grande parte de nossos leitores, que têm aquela artista como um ídolo”.

Ou seja, para a alegria dos leitores que queriam suas estrelas preferidas pregadas em suas paredes, fotos grandes de Louise eram publicadas regularmente. Algumas ocupam duas páginas, como é o caso das

<sup>22</sup> *O Dia* (PR), 30/10/1927, p. 6.

<sup>23</sup> *A Manhã* (RJ), 26/04/1928, p. 5.

<sup>24</sup> *A Gazeta* (SP), 22/03/1928, p. 5.

<sup>25</sup> *Jornal das Moças* (RJ), ano 1927, ed. 00610, p. 19.

fotografias-pôster e das páginas inteiras dedicadas a muitos de seus filmes, ambos os casos na revista mensal *A Scena Muda*.<sup>26</sup> A Paramount apostava na atriz.

Junto às informações sobre exposições, os jornais e revistas publicavam também sobre a produção dos filmes, sinopses, elenco e bastidores –inclusive sobre suas viagens e vida anterior ao trabalho em Hollywood. Em 1927, *Cinearte* noticiou que ela viajou de Nova York para Hollywood para filmar *Evening Clothes*.<sup>27</sup> No *Correio da Manhã*, informa-se que ela usava seu tempo livre para ficar com seus cãesinhos de estimação.<sup>28</sup> O *Correio Paulistano*, jornal de São Paulo, conta sobre um passeio de Louise num barco na Universidade da Califórnia durante a produção de um filme.<sup>29</sup>

As revistas e os jornais constantemente publicavam os endereços atualizados das estrelas. Cada grupo de atores e atrizes recebia as cartas de fãs em um endereço específico. O de Louise era a “Famous Players-Lasky, Sixth and Pierce Avenues, Long Island City ou Famous Players-Lasky, Hollywood, California”.<sup>30</sup> E os leitores brasileiros pediam constantemente esse endereço, como pode ser visto em várias páginas da seção “Questionário”, onde a revista responde às cartas dos leitores.<sup>31</sup>

Em 1927, um representante da Paramount abriu, na *Gazeta de Notícias*, uma enquete para que os fãs opinassem quem deveria estrelar *Gentlemen Prefer Blondes* (*Os homens preferem as louras*, Estados Unidos, Malcolm St. Clair, 1928). O público carioca indicou várias estrelas. E, entre as morenas, aparece o nome de Louise Brooks em quarto lugar.<sup>32</sup> No entanto, o filme foi estrelado em 1928 por Ruth Taylor e Alice White.

Os elogios usados para descrever a beleza, a personalidade e o talento que fazem de Louise uma figura destacada em meio a tantas outras atrizes de sua época são diversos. *Cinearte* dispôs uma página com três fotos da atriz (figura 3) cuja legenda registra “as

---

<sup>26</sup> *A Scena Muda* (RJ), 01.09.1927, pp. 18-19; 10.05.1928, p. 29.

<sup>27</sup> *Cinearte* (RJ), 02/03/1927, p. 34.

<sup>28</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 04/12/1927, p. 18.

<sup>29</sup> *Correio Paulistano* (SP), 17/06/1927, p. 7.

<sup>30</sup> *A Scena Muda* (RJ), ano 1926, ed. 00297, p. 34; ano 1927, ed. 00349, p. 34.

<sup>31</sup> Duas das ocorrências podem ser encontradas em: *Cinearte* (RJ), 01/08/1928, p. 31; 10/04/1929, p. 9.

<sup>32</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 23/08/1927, p. 7.

expressivas expressões de Louise Brooks”. De fato, Louise Brooks possui um par de olhos agudamente expressivos que por si só já revelam suas emoções na atuação. Ela consegue, apenas com os olhos –e seu *eyebrow acting*–, flertar, demonstrar tristeza, medo, raiva e diversas outras emoções, como pode ser visto na imagem abaixo.

**Cinearte**

25 — V — 1927 9




AS “EXPRESSIVAS” EXPRESSÕES DE LOUISE BROOKS

**BARRY, O HERÓE DE SÃO BERNARDO**

O Director Bleines partiu para a Suíça em companhia de todo o pessoal necessário á confecção desta linda cinta da Ufa, que começará logo a ser filmada. A figura principal desta pellicula é o frade Barry, da Ordem de S. Bernardo, cujo desempenho foi, em boa hora, confiado a um grande artista: — Fritz Alberti.

**“O MONTE SAGRADO EM PARIS”**

Esta cinta da Ufa, confeccionada sob a direcção do Dr. Arnold Franck e que em “avant-premiere” foi passada com a assistencia da imprensa, mereceu, por parte de um jornal theatral, “Comedia”, as mais elogiadas referencias. Estas terminavam da seguinte e expressiva maneira: — “Esta produção poetica e dramatica não pôde deixar de impressionar profundamente o publico mais culto e exigente”.

**“AS PERNAS MAIS BELAS DE BERLIM”**

É este o título de uma nova e esplendida produção da Ufa, que, dentro em breve, teremos a oportunidade de assistir no Rio.

De quem serão essas pernas tão bonitas?



**UM FILM SOBRE A GRANDE GUERRA**

A Ufa confeccionou um film de photographias tiradas, quando da ultima guerra.

Em torno dessas photographias organizou um film, cuja exhibição foi permitida pela policia alemã.

**TRES NOVOS FILMS DA UFA**

A Ufa incorporou ao seu grande patrimonio cinematographic, que o Rio, tambem terá ensejo de assistir ainda este anno. São elles os seguintes: “A Princesa das Cuardas”, dirigida por Hans Schwarz, “Amores na Algeria”, confeccionado sob a direcção de Dr. Wolfgang Hoffmann Harnisch e “A Amante” executada sob os cuidados de Wilhelm Thiele.

“Variété”: “O I eque de Lady Margarida” e “O Mundo Perdido” foram escolhidos como os tres melhores films de 1926, através de um concurso realizado pela revista “El Cine”, de Barcelona, Hespanha.

O governo hespanhol prohibiu a exhibição de “O Barqueiro do Volga”, de De Mille.

Figura 3: O foco nas expressivas expressões de Louise Brooks.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Cinearte (RJ), 25/05/1927, p. 9.

Seja pela beleza ou pelo talento, as pessoas iam aos cinemas assistir a suas fitas. *Evening Clothes* e *Rolled Stockings* foram, de acordo com o mapeamento feito na pesquisa do circuito exibidor de sua filmografia, dois dos filmes mais assistidos de Louise no Brasil, de acordo com as indicações encontradas nos periódicos. Estão entre os que foram exibidos em mais estados, mais salas, ficaram por mais tempo em cartaz e receberam muita publicidade. Coincidentemente, ambos estão presumivelmente perdidos.

Outros filmes que fizeram muito sucesso no país foram *The Show-Off* e *Now We're in the Air* (*Dois águias no ar*, Estados Unidos, Frank R. Strayer, 1927). Quanto ao segundo, os jornais chegaram a citar diversas vezes sobre como foi bem recebido. O *Jornal do Recife*, do estado de Pernambuco, ao anunciar a exibição da fita, publica que “Dois águias no ar é positivamente o maior filme cômico já apresentado no Rio, não só neste começo de ano como também em qualquer outra época”.<sup>34</sup> Informam, inclusive, que foi organizada uma sessão especial para crianças.

A atriz recebeu esse destaque até seu último filme com a Paramount –*The Canary Murder Case* (*Drama de uma noite*, Estados Unidos, Malcolm St. Clair, 1929)–, antes de sua ida para a Europa. O filme foi, também, mesmo que com atraso de um ano, para vários estados e muitas salas de cinema, inclusive de bairro. Como já dito, não foram encontradas informações sobre exibição comercial no Brasil dos filmes feitos na Alemanha. Foi encontrada apenas uma indicação de exibições de *Die Büchse der Pandora* no cineclube Chaplin-Club para sócios e convidados, segundo recordação de Gilberto Souto em *Cinearte*.<sup>35</sup> No entanto, esse filme não é apenas citado nas revistas de forma breve. *Cinearte* e *Frou-Frou* dedicam uma página inteira à fita, mas não divulgam nenhuma exibição.<sup>36</sup> Em 1930, *Cinearte* anuncia as “futuras estreias” para aquele ano. Entre outros títulos, *Die Büchse der Pandora*, da produtora alemã Nero-

---

<sup>34</sup> *Jornal de Recife* (PE), 14/10/1928, p. 7.

<sup>35</sup> *Cinearte* (RJ), 15/01/1935, p. 14.

<sup>36</sup> *Cinearte* (RJ), 15/05/1929, p. 10; 14/08/1929, p. 26; *Frou-Frou* (RJ), dezembro de 1929, p. 100.

Film, estava na lista –mas sem indicação de data ou local.<sup>37</sup> Em 1947, *A Scena Muda* fala sobre o filme, mas apenas para referenciar a atriz: ao anunciar uma possível refilmagem de *The Show-Off*, citam a versão silenciosa com “Louise Brooks, a inesquecível protagonista de *Caixa de Pandora*”.<sup>38</sup> Informação estranha, uma vez que referenciam justamente o filme a que os espectadores brasileiros não tiveram acesso. Um indicativo de matéria importada.

Mais ausente ainda na imprensa brasileira foi *Tagebuch einer Verlorenen*, que nem mencionado foi na época. Ele aparece apenas em 1954, quando o *Diário da Noite* informa que o filme *Diário de uma pecadora* foi exibido na Filmoteca do MAM.<sup>39</sup> E outra ocorrência, dessa vez de 1967 no *Correio da Manhã*, confirma a exibição do filme também com esse título na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, em sessão conjunta com o cineclube da Aliança Francesa. Ainda acrescenta: “um clássico de G. W. Pabst, [...] com Louise Brooks (nua, se a censura não cortou)”.<sup>40</sup> Nos anos 1960, se trata de uma censura do período da ditadura militar, mas como na época de sua produção os filmes de Louise feitos com Pabst foram censurados em outros países –como na França e até mesmo na Alemanha–, pressupõe-se que esses filmes tenham sido censurados também no Brasil entre os anos 1920-30. Vale considerar também a possibilidade da falta de interesse das distribuidoras em lançar os filmes no país.

Em 1930, no entanto, o francês *Prix de beauté*, seu último antes de voltar para Hollywood, foi largamente divulgado e exibido nas salas brasileiras. O *Diário Nacional*, jornal de São Paulo, anunciou com muito destaque, por um longo período, sua exibição no cinema Alhambra, enfatizando que pela primeira vez seria ouvida a voz da “morena mais linda do cinema”. As estratégias de publicidade giravam em torno da voz de Louise. “Um filme de Louise Brooks falado em francês [...]. O público carioca

---

<sup>37</sup> *Cinearte* (RJ), 26/02/1930, p. 33.

<sup>38</sup> *A Scena Muda* (RJ), ano 1947, ed. 00036, p. 31.

<sup>39</sup> *Diário da Noite* (RJ), 04/08/1954, p. 15.

<sup>40</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 14/05/1967, p. 3.

[...] terá a surpresa de ouvir a encantadora Louise Brooks falar e cantar um francês tão puro, como se fosse uma parisiense de nascimento”.<sup>41</sup> Mas a atriz neste filme, que é um dos primeiros sonoros da França, foi, na verdade, dublada pela francesa Hélène Regelly. Considerando que em 1930 a maioria das salas brasileiras fora do eixo Rio-São Paulo ainda não eram equipadas para exibir os filmes sonoros, é necessário destacar a possibilidade de que ele tenha sido exibido silencioso em alguns cinemas.

Ao anunciar *Prix de beauté* em 1930, o jornal *A Gazeta* traz um texto intitulado “Todo o mundo gosta de Louise Brooks”. Nele, escrevem:

De uma turma de garotas que a Paramount lançou há perto de quatro anos, houve uma que se destacou imediatamente: Louise Brooks, como a figurinha mais encantadora, mais “envolvente” do cinema. Louise Brooks fez carreira e fez uma multidão de admiradores, notadamente entre os homens. Depois, brigada com o marido, brigada com a Paramount, resolveu viajar. Viajou. Parou na França, onde fora educada [sic], gostou, ficou [...]. E Louise Brooks fez “Miss Europa”, uma verdadeira joia do cinema sonoro, toda falada e cantada em francês.<sup>42</sup>

*Prix de beauté* foi seu último sucesso no país, a última vez que seu nome circulou com bastante destaque junto a um filme pela imprensa brasileira. A vida de Louise Brooks sofreu um declínio após a quebra de contrato com a Paramount. Esse foi o grande divisor de águas em sua carreira. De volta ao seu país, a dificuldade da atriz estava em se inserir novamente na indústria estadunidense, que aproveitava a chegada dos *talkies* para quebrar contratos. A partir de 1931, volta a fazer filmes, mas nestes não tinha um papel de destaque. Após seu retorno a Hollywood, atuou em mais sete obras. A primeira delas, que também foi o primeiro filme falado verdadeiramente por Louise, foi um curta-metragem: *Windy Riley Goes Hollywood* (Estados Unidos, William B. Goodrich, 1931), sem distribuição no Brasil. No mesmo ano, *A Scena Muda* informa que Louise retornou a Hollywood encontrando imediatamente trabalho.<sup>43</sup> No

---

<sup>41</sup> *Diário Nacional* (SP), 15/08/1930, p. 6.

<sup>42</sup> *A Gazeta* (SP), 09/08/1930, p. 5.

<sup>43</sup> *A Scena Muda* (RJ), ano 1931, ed. 00521, p. 25.

entanto, o livro *Lulu in Hollywood*, escrito por Louise, e sua biografia por Barry Paris contradizem essa informação.<sup>44</sup> Louise teve muita dificuldade para voltar a trabalhar.

Depois de se negar a dublar *The Canary Murder Case* para transformá-lo em um filme sonoro, ela escolheu ficar na Europa para filmar com Pabst. A Paramount, após contratar outra atriz para dublá-la, criou um boato sobre sua voz. A surpresa foi encontrar ocorrências de que isso chegou ao Brasil. *Cinearte* publicou, em julho de 1929, que Louise encontrou dificuldades no cinema sonoro por gaguejar muito.<sup>45</sup> Duas edições depois, no artigo “Revelações do Cinema Falado”, a revista apresenta Margaret Livingston como a verdadeira voz por trás de Brooks em *The Canary Murder Case*, através da técnica conhecida como *dubbing*.<sup>46</sup> Seu nome ficou marcado de forma negativa na indústria.

Mesmo quando conseguia trabalho, algo acontecia. Após trabalhar em *King of Gamblers* (Estados Unidos, Robert Florey, 1937), que não foi distribuído no Brasil, todas as suas cenas foram cortadas na pós-produção por desavenças com o diretor. Como destaca Flora Süssekind, sobre a peça de teatro de revista de 1886 chamada *O Carioca* de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, cantava-se em coro que não havia um poder mais forte que o do jornal.<sup>47</sup> A imprensa dispunha de bastante poder para criar reputações. E, com uma rapidez ainda maior, também de as destruir. No caso de Louise Brooks, os jornais não a destruíram sozinhos. Esse projeto de arruinar a carreira e as vidas das atrizes e dos atores naquele momento partia dos estúdios. Eles arquitetavam e os jornais executavam.

Mas é possível, também, que *A Scena Muda* –com várias publicações– não acreditasse na queda de Louise, pois ainda a considerava em ascensão, uma vez que a revista

---

<sup>44</sup> BROOKS, Louise. *Lulu in Hollywood*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

<sup>45</sup> *Cinearte* (RJ), 17/07/1929, p. 32.

<sup>46</sup> *Cinearte* (RJ), 31/07/1929, pp. 22-23.

<sup>47</sup> SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 81.

prestigiou muito a atriz após seu retorno. Ainda em 1931, na matéria “Futuros astros e estrelas”, insere o nome de Louise.<sup>48</sup> Em 1938, informa que ela “acaba de voltar a Hollywood, mais bonita do que nunca, com a intenção de reconquistar o lugar antigo”.<sup>49</sup> Curiosamente, esse foi o ano de seu último filme: *Overland Stage Raiders* (George Sherman, 1938), que também não foi distribuído comercialmente no Brasil. Nele, não vemos nenhum rastro da Lulu de Pabst. Seu penteado e sua personalidade estão diferentes. É quase como se tivesse perdido o brilho. Num momento em que a atriz não é mais bem-vinda na capital do cinema e seus filmes não são mais anunciados nas salas brasileiras, talvez a revista estivesse apenas tentando ser otimista.

*Cinearte* também não acertava muito em relação às previsões sobre a carreira de Louise. Em 1927, ao divulgar a exibição de *Love ‘Em and Leave ‘Em* (*Amá-las e deixá-las*, Estados Unidos, Frank Tuttle, 1926) e apresentar o filme, arrisca dizer que, com mais meia dúzia de filmes, “ela será estrela”.<sup>50</sup> É irônico que, contando a partir do filme subsequente ao qual a revista se refere –*Evening Clothes*–, após a meia dúzia de filmes, exatamente o sétimo é *The Canary murder case*, um agente importante de sua derrocada em Hollywood. O que era para ser um momento de glória, de acordo com o palpite da revista, foi exatamente quando a carreira de Louise em Hollywood começou a trilhar um cenário desanimador.

Mas a revista logo percebeu que não havia mais espaço para a atriz. Em 1932, publica: “Louise, ex-madame de Sutherland, declarou aos tribunais estar falida e nada possuir além de seus vestidos e peles. Na sua declaração confessa dever perto de 11 mil dólares”.<sup>51</sup> A informação foi checada com a Louise Brooks Society.<sup>52</sup> Segundo a

---

<sup>48</sup> *A Scena Muda* (RJ), 15/12/1931, p. 33

<sup>49</sup> *A Scena Muda* (RJ), 04/10/1938, p. 25.

<sup>50</sup> *Cinearte* (RJ), 06/07/1927, p. 28.

<sup>51</sup> *Cinearte* (RJ), 18/05/1932, p. 10.

<sup>52</sup> Site estadunidense de uma sociedade dedicada à atriz, administrado por Thomas Gladysz. Disponível em: <<https://www.pandorasbox.com>> [Acesso: 20.08.2024].

sociedade, no dia 10 de fevereiro de 1932 a United Press relata que Brooks entrou com um pedido de falência no Tribunal Federal, listando passivos de 11.969 dólares e ativos apenas de roupas pessoais, a maioria dos quais, segundo a Associated Press, foram “comprados em lojas exclusivas da Quinta Avenida”. Brooks deu sua ocupação como “atriz de cinema, desempregada”.

No entanto, em 1936, *Cinearte* volta a citá-la de forma positiva: “Louise Brooks, lembram-se? É agora a pequena de Buck Jones em seu novo filme ‘Empty Saddles’ na Universal”<sup>53</sup>. Em 1937: “A volta de Brooks para o cinema foi mais feliz dessa vez. Excelente papel no filme de Buck Jones”.<sup>54</sup> Talvez tenha sido apenas uma matéria fabricada pela Universal. Mas no mesmo ano, a revista anuncia sua volta a Hollywood com *Empty Saddles* (*O rancho das feitiçarias*, Estados Unidos, Lesley Selander, 1936) e *When You're in Love* (*Prelúdio de amor*, Estados Unidos, Robert Riskin, 1937), como se ela tivesse saído novamente – o que não ocorreu.<sup>55</sup>

Após um hiato na imprensa em seu período de reclusão, em setembro de 1955, Henri Langlois –diretor da Cinemateca Francesa– homenageou-a no evento de “60 anos de cinema”. Quando questionado sobre não ter escolhido Garbo ou Dietrich, declarou: “Não existe Garbo! Não existe Dietrich! Só existe Louise Brooks! Louise Brooks é a inteligência do jogo cinematográfico, ela é a mais perfeita encarnação da fotogenia, ela resume em si mesma tudo o que os últimos anos do cinema silencioso buscava: a extrema naturalidade e a extrema simplicidade”.<sup>56</sup> O preservacionista contribuiu muito para a construção do “mito Louise Brooks”.

---

<sup>53</sup> *Cinearte* (RJ), 15/10/1936, p. 37.

<sup>54</sup> *Cinearte* (RJ), 15/01/1937, p. 6.

<sup>55</sup> *Cinearte* (RJ), 01/04/1937, p. 35.

<sup>56</sup> “Il n’y a pas de Garbo ! Il n’y a pas de Dietrich ! Il n’y a que Louise Brooks ! Louise Brooks est l’intelligence du jeu cinématographique, elle est la plus parfaite incarnation de la photogénie, elle résume à elle seule tout ce que le cinéma des dernières années du muet recherchait : l’extrême naturel et l’extrême simplicité”. *Cinémathèque française*. Disponível em: <<https://www.cinematheque.fr/seance/5413.html>>. [Acesso: 23 de outubro de 2024].

Em 1960, quando já estava consolidado internacionalmente, o *Correio da Manhã* publica um artigo intitulado “O que é uma diva?”, que discorre sobre o que é preciso para ser uma diva de verdade. Em síntese, o quarto (e último) requisito seria “a capacidade de se transformar, inconscientemente ou não, em mulher-mito”. Então, afirma que Hollywood é o maior produtor dessas mulheres. Entre as “americanas”, Louise Brooks é a primeira da lista.<sup>57</sup> Quatro anos depois, no mesmo jornal, Claudia Cardinale é descrita pelo crítico Antonio Moniz Vianna como uma “quase ressurreição de Louise Brooks, especificamente a antológica Lulu de *Die Büchse der Pandora*. Essa quase ressurreição – senão outra forma de ‘reconstituição’, admitindo-se Louise Brooks como imagem-símbolo da feminilidade dos *twenties*”.<sup>58</sup> Nesse momento, bem como ocorreu a nível mundial, o filme já havia sido revisitado e seu nome revivido através dos seus admiradores no Brasil.

O crítico Benedito Junqueira Duarte, em suas memórias publicadas em 1982, relata um fato curioso sobre a existência de um clube (informal) dos “namorados de Louise Brooks” composto por ele, Caio Scheiby, Múcio Porphyrio Ferreira, Almeida Salles, João de Araújo Nabuco, Álvaro Bittencourt, Rudá de Andrade, Paulo Emílio Salles Gomes, Sérgio Lima, Gustavo Dahl, Walter Hugo Khouri, Cláudio Duarte e José Sanz.<sup>59</sup> O grupo compartilhava do fascínio pela atriz e juntos relembravam seus atributos físicos, seus filmes e as idas aos cinemas para assisti-los. Ele conta que alguns anos antes, quando Caio Scheiby viajou aos Estados Unidos, aproveitou que havia descoberto o paradeiro de Louise para pedir-lhe uma entrevista. Feliz por saber que ainda tinha fãs calorosos e entusiásticos no Brasil, a “nossa diva” (palavras de B. J. Duarte) prometera uma viagem a São Paulo para conhecê-los –viagem que nunca aconteceu. Na ocasião, além de recebê-lo, ofereceu-lhe fotografias com dedicatórias a

---

<sup>57</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 17/07/1960, p. 8.

<sup>58</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 31/01/1964, p. 3.

<sup>59</sup> JUNQUEIRA DUARTE, Benedito. *Caçadores de Imagens: Crônicas da Memória - II*. São Paulo: Massao Ohno - Roswitha Kempf, 1982. pp. 156-157.

cada um dos membros do clube – e uma autografada para a Cinemateca Brasileira, que ainda faz parte do acervo da instituição.

### **As personagens de Louise**

Dos periódicos pesquisados para a dissertação, foram destacadas inúmeras matérias envolvendo Louise Brooks e seu tipo, descrições e opiniões sobre a “melindrosa” – que deriva da *garçonne* francesa ou da *flapper* estadunidense –, discussões sobre os direitos das mulheres e as mudanças da virada daquele século. O objetivo desse recorte é apresentar, de forma resumida, como eram as personagens que prendiam a atenção das espectadoras brasileiras e alguns dos debates que circulavam na imprensa sobre elas.

Desde o século XIX a imprensa publicava discussões sobre a modernidade e a advertência quanto aos avanços da mulher moderna. Em 1929, numa matéria em *Cinearte* sobre o novo tipo de saia que as americanas usavam, Olympio Guilherme culpa o “sufragismo” pela “morte do amor” e estende:

Pior ainda – porque afinal de contas se ao menos se tornassem homens o mal não seria irreparável... Com o sufragismo, entrou em gestação social um novo tipo que eles denominam “flapper” [...]. Desapareceu a mulher. E nasceu um entezinho estranho que guincha quando fala, que saltita quando anda, que não come, que não respira, que não sente, que não nada. E tem ideias de liberdade, ideias revolucionárias, ideias literárias e artísticas – como se também, com aquele corpo, um novo cérebro fosse criado pela onda deformadora da mulher inglesa [...]. Depois a “girl” pulou para maiores atividades. Entrou no comércio. Invadiu as fábricas. Meteu o bedelho em tudo.<sup>60</sup>

A despeito desse tipo de discurso, os filmes de *flappers* influenciaram fortemente as jovens em todo o mundo. O historiador Nicolau Sevchenko pontua: “as musas inspiradoras abandonavam o fundo ensombrecido das janelas, tão propício às idealizações românticas, para reaparecer, vestidas no rigor da moda, pechinchando

---

<sup>60</sup> *Cinearte* (RJ), 02/10/1929, p. 19 e 32.

no comércio de varejos”.<sup>61</sup> A maioria das fitas de Louise Brooks falam da vida moderna e a atriz representa em quase todas a visão daquele momento sobre a mulher. Essas novas musas inspiradoras são sedutoras, obstinadas, por vezes emancipadas, maliciosas e até mesmo traiçoeiras. Também são personagens cujos corpos são objetificados. O discurso sobre elas, de forma geral, carrega um moralismo muito próximo ao do discurso veiculado na imprensa brasileira daquele momento sobre as “mulheres modernas”.

Logo em *The Street of Forgotten Men*, onde fez apenas uma ponta, foi escolhida para viver uma personagem que flerta com um bêbado no bar. Ela o elogia, aperta suas bochechas e dá-lhe um selinho seguido de gargalhada como quem beija apenas por diversão. Dos seus filmes seguintes, alguns não puderam ser assistidos por completo, mas informações encontradas nos periódicos auxiliaram na construção de uma ideia geral sobre sua *persona* nas telas. É o caso de sua primeira fita sob contrato da Paramount, *The American Venus*, onde interpreta uma das aspirantes a vencer um concurso de beleza: Kenneth MacKenna, a Miss Bayport. No início de um dos *trailers* preservados, o filme chama as espectadoras para se identificarem com as atrizes. Este seria o ideal de beleza feminina ao qual, agora representado por essas personagens, as mulheres deveriam ambicionar. Em seguida, apresenta as medidas da Vênus de Milo, implicando que, para ser uma Vênus, teriam que buscar as mesmas medidas. Um fragmento preservado mostra Louise sendo avaliada para representar a Vênus moderna, fazendo diversas poses, exposta em um tablado atrás de grades. Logo na sua estreia no estúdio, foi colocada como mercadoria, um pedaço de carne. É revelado, também nos *trailers*, que interpretava uma amante. Como também em *Evening Clothes*, onde sua personagem é uma dançarina de cabaré chamada Georgette que se aproxima de um homem casado. O jornal *Gazeta de Notícias* a descreve como

---

<sup>61</sup> SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 96.

“dissipada”.<sup>62</sup> Além disso, o filme apresenta pela primeira vez Louise como uma prostituta.

Em *Rolled Stockings* estrelou como a protagonista Carol Fleming. Segundo *Cinearte*, a personagem de Louise “era a personificação típica da menina revolucionariamente moderna”<sup>63</sup> e provocava disputa entre dois irmãos. A diversão da moça estava em fazer com que o irmão estudioso se apaixonasse para depois arruiná-lo e trocá-lo pelo irmão namorado. O *Correio da Manhã* reproduz um comunicado de imprensa que alardeia: “o estudo de uma face moderníssima da vida feminina [...]. Uma aventura deliciosamente agradável, gerada em consequência das inovações introduzidas pelos hábitos modernos”.<sup>64</sup>

Por vezes, essa *persona* fica mais leve, como em *It's the Old Army Game*. Louise interpreta uma menina moderna, resoluta, instigadora, mas que seduz e flerta não apenas por diversão ou por conveniência –e sim por estar apaixonada. Sua personagem –Marilyn Sheridan–, ao apaixonar-se por um rapaz, finge inicialmente que o interesse não é recíproco, depois ensina nas telas o passo a passo do flerte.

Já em outras fitas, essa imagem de mulher moderna é vendida de forma mais negativa. Estamos falando aqui de filmes como *Love 'Em and Leave 'Em*. A narrativa gira em torno da história de duas irmãs órfãs de personalidades opostas –o que foi muito ressaltado na imprensa– que trabalham em uma loja de departamentos. Mame é a irmã responsável, comportada, enquanto Janie (Louise) é desleixada, desorganizada e flerta com todos à sua volta. Ela aproveita a ausência da irmã para conquistar-lhe o noivo. Ao anunciar a exibição no cinema Capitólio, o autor da seção “A Tela em Revista” de *Cinearte*, escreve em sua resenha:

---

<sup>62</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 23/10/1927, p. 10.

<sup>63</sup> *Cinearte* (RJ), 18/01/1928, p. 18.

<sup>64</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 22/01/1928, p. 11.

Frank Tuttle esmerou-se tanto nos pequenos detalhes e observações, que me esqueci de que estava assistindo a mais uma história dos sacrifícios de uma irmã bondosa e honesta, por outra, levada da breca. É um verdadeiro estudo, um “close-up” feliz da vida dos empregados de um grande armazém. [...] Evelyn Brent na irmã virtuosa está bem. Louise Brooks, entretanto, rouba-lhe as atenções da plateia, pela sua beleza e graça inexcedíveis, e, principalmente, por ser má... Que “Charleston” que ela dança!<sup>65</sup>

Embora a publicidade em torno do filme despertasse nos leitores uma percepção de que Janie seria amoral –com um rastro de vilania–, ao assisti-la é possível estabelecer, como foi comentado na crítica, uma relação com situações comuns. Para além de colocá-las como opostas e demonizar Janie, é possível enxergar as irmãs como dois lados da mesma moeda. A narrativa está mais próxima da vida cotidiana dos espectadores e a crítica na revista ultrapassa o que se supõe através da leitura de uma sinopse importada das revistas estadunidenses.

As irmãs de *Love ‘Em and Leave ‘Em* precisavam trabalhar duro para ter uma vida minimamente confortável. Decerto, no Brasil isso pode ter causado um efeito de identificação muito forte nas mulheres da classe trabalhadora que assistiram ao filme, por viverem a mesma realidade.

Quanto ao filme *A Girl in Every Port*, este conta a história de um marinheiro (Spike) que a cada porto que passa encontra uma forma de conquistar mulheres e promover encontros –até descobrir que seu amigo Bill fazia o mesmo e com as mesmas garotas. Em sua parada na França, Spike se apaixona pela desportista Mademoiselle Godiva, interpretada por Louise. Ela aproxima-se do rapaz apenas por interesse financeiro. Na ocasião em que ele a apresenta ao amigo, para surpresa do espectador, ambos demonstram se conhecerem. Bill é provocado por ela, que passa a mão em suas pernas em frente a Spike, embora o apaixonado não perceba. Mais uma personagem de Louise que se mostra abertamente ambiciosa, provoca desentendimentos e

---

<sup>65</sup> *Cinearte* (RJ), 06/07/1927, p. 28.

separações. Curiosamente não há um desfecho em relação à personagem, que aparentemente é punida apenas com a indiferença dos amigos.

Já o suspense policial *The Canary Murder Case* garante a punição para Margareth (alinhada de Canário) –a *show-girl* interpretada por Louise. De seus filmes estadunidenses, talvez esta seja a personagem que mais usa o corpo como ferramenta de dominação dos homens. A começar por um rapaz manipulável que deixa a noiva virtuosa para ceder aos caprichos da dançarina sedutora. A Canário o chantageia e, quando é encontrada morta, fica a dúvida de quem seria o responsável pelo assassinato, visto que extorquia vários homens.

Há ainda uma fita perdida –*The City Gone Wild*– que deixa muitas incógnitas sobre a personagem que Louise interpreta, restando à pesquisa apenas suposições. A *Scena Muda* traz algumas informações, então sabe-se que ela não tem um nome, somente um apelido: Maria Chispa, namorada de um chefe de quadrilha que rouba casacos de pele para presenteá-la.

Existem, ainda, os filmes que não a trazem como *flapper* –sobretudo *Beggars of Life* (*Mendigos da vida*, Estados Unidos, William A. Wellman, 1928). Nele, Louise interpreta uma adolescente que assassina seu pai adotivo que a abusara. A personagem se veste como rapaz durante quase todo o filme para sua fuga e se vê obrigada a manipular os homens como sobrevivência. Já em *The Show-Off*, sua personagem Clara (que também não manifesta o perfil de *flapper*) tem menor destaque até protagonizar um *plot-twist* e receber toda a atenção do espectador. Um golpista se aproxima da família de seu pretendente e ela é quem acaba por se impor sobre suas mentiras em uma cena forte em que o repreende. Talvez esta seja uma de suas poucas personagens que se revelam mais inteligentes que objetificadas. As características mais marcantes são seu senso de humor e sagacidade. Vale lembrar que embora ela não seja protagonista, o estúdio

utilizou abundantemente seu nome e imagem como isca para vender ingressos, como pode ser visto em revistas como *Cinearte*.<sup>66</sup>

Na comédia parcialmente preservada *Now We're in the Air* Louise aparece como a filha do dono de um circo. Segundo *A Scena Muda*<sup>67</sup>, ela interpreta duas irmãs gêmeas. Porém, dessas duas –Griselle e Grisette–, podemos conhecer apenas Grisette. A personagem flerta com a dupla principal, causando intriga entre os amigos. Visando o lucro, seu pai usa seu corpo como chamariz para seu negócio. Até mesmo em família sua utilidade resumia-se em exibir o corpo.

Essa objetificação era algo recorrente. Ao discorrer sobre o desempenho de Louise em suas primeiras comédias, *Cinearte* lembra que no seu terceiro filme –hoje considerado perdido–, *A Social Celebrity*, ela fora “extraordinariamente sedutora, demonstrando desde logo que se tratava de uma nova figura [...] pela maneira estupefaciente como dançou o Charleston”.<sup>68</sup> No filme, ela interpreta Kitty, uma manicure de salão que queria melhorar de vida e foi para Nova Iorque tornar-se bailarina, mas no fim acaba por voltar para sua cidade natal para constituir família com o colega de trabalho.

Esse tipo de enredo também esteve presente no único filme europeu incluso no recorte da pesquisa: *Prix de beauté*. Sua personagem principal, Lucienne, é uma mulher moderna e assalariada, mas não se tratava de uma *flapper*. A narrativa gira em torno do concurso Miss França. Lucienne sonha em fazer parte do *show business* e se inscreve, sem contar ao namorado. Após vencer, desiste da carreira para se casar, optando por ser dona de casa. Ao se arrepender e fugir para trabalhar no cinema, é assassinada pelo marido.

É importante ressaltar que havia publicações sobre a vida de Louise antes de se tornar estrela em Hollywood. Em 1928, a *Gazeta de Notícias* conta aos leitores que antes de

---

<sup>66</sup> *Cinearte* (RJ), 02/03/1927, p. 18.

<sup>67</sup> *A Scena Muda* (RJ), 1928, ed. 00363, pp. 29-30.

<sup>68</sup> *Cinearte* (RJ), 23/03/1927, p. 14.

entrar para o cinema Louise era dançarina e que nasceu no Kansas.<sup>69</sup> Ao criar uma narrativa de ascensão, isso certamente atingia as jovens que sonhavam em entrar no *show business*. Os estúdios, com o auxílio da imprensa, alimentavam a relação afetiva das espectadoras com seus produtos, deixando-as a pensar que tudo seria possível. Quanto mais o público assiste a personagens tentando realizar sonhos similares aos seus, mais é atraído a acompanhar histórias que os legitimem. O curioso é que esse tipo de conteúdo seduz as espectadoras, mas especificamente nos dois casos citados, as mostra que no fim seria melhor permanecer em casa com a família. No *modus operandi* patriarcal, onde a mulher é, ao mesmo tempo, celebrada por ser propagadora da modernidade e punida pela subversão de ser moderna, o objetivo era vender sonhos, não os realizar. Segundo Maria Inez Pinto,

A influência do cinema hollywoodiano no Brasil, decisiva para a construção de uma cultura cosmopolita de fachada, enveredou-se [sic] por vários caminhos: substituiu a coroa dos reis pela auréola efêmera das estrelas da terra, construindo um mundo idealizado e romântico, onde a moda e os costumes passaram a ser apreendidos não mais na tradição familiar ou no contato com os meios tradicionais de educação (escola, igreja, catecismo etc.), mas antes por intermédio de uma grande tela, que figurava um mundo novo a ser imitado.<sup>70</sup>

Os astros e as estrelas de cinema tornaram-se as pessoas ideais para representar um negócio lucrativo tanto para o estúdio quanto para o consumo desenfreado. De acordo com Jacques Aumont, o público de cinema seria “uma ‘população’ (no sentido sociológico do termo) que se entrega, segundo certas modalidades, a uma prática social definida: ir ao cinema”.<sup>71</sup> A câmera tem um potencial para “invasão do espaço pessoal [...] [com] sua habilidade de criar um senso de intimidade pessoal”.<sup>72</sup> [...]

---

<sup>69</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 31/03/1928, p. 6.

<sup>70</sup> MACHADO BORGES PINTO, Maria Inez. “Cultura de massas e representações femininas na pauliceia dos anos 20”, *Revista Brasileira de História*, vol. 19, n. 38, 1999, p. 155. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-01881999000200007>> [Acesso: 13 de julho de 2017].

<sup>71</sup> AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus Editora, 1995, p. 223.

<sup>72</sup> “Personal space invasion [...] [with] ability to create a sense of personal intimacy”.

[Além disso,] “os filmes, ao invés dos atores, podem fazer as viagens”<sup>73</sup> e acabam por ser mais acessíveis, fazendo parte do cotidiano dos espectadores.<sup>74</sup>

Richard Dyer apresenta quatro categorias de relações entre estrela e público: 1) a afinidade emocional, que seria a mais fraca e comum, um envolvimento pessoal; 2) a autoidentificação, quando o público se coloca no lugar da *persona* cinematográfica; 3) a imitação, mais comum nos jovens que veem a estrela como um modelo e 4) a projeção, quando o processo de imitação atinge um nível preocupante.<sup>75</sup> No *star system*, as próprias estrelas de cinema são condenadas a imitar suas vidas das telas ao viver a vida cotidiana. Com essa vida veiculada na imprensa, o espectador também acaba por incorporar as personagens, principalmente se houver semelhanças físicas ou morais envolvidas, embora não seja necessária uma semelhança para que o fenômeno aconteça.

Em 1972, o *Correio da Manhã* publica a matéria “50 anos de Beleza(s) no Cinema”: “O cinema foi e ainda é a grande fonte de Moda em matéria de beleza. Como as damas da corte no tempo dos reis, as estrelas de cinema impuseram e ainda impõem seu estilo e sua moda”.<sup>76</sup> O autor cita, então, a franja de Louise Brooks. O cabelo *à la garçon* já havia sido atribuído às melindrosas pela imprensa em 1924.<sup>77</sup> Nesse mesmo ano, começou a popularizar-se e apareciam, nas revistas, anúncios de salões de beleza oferecendo o corte.<sup>78</sup> *Cinearte*, em 1927, abre duas páginas para o cabeleireiro francês Antoine opinar sobre os cabelos das estrelas. Para ele, o novo corte de Louise Brooks estava melhor.<sup>79</sup> A publicidade da Paramount em torno do

---

<sup>73</sup> “The films, rather than the actors, could do the travelling”.

<sup>74</sup> MUSSER, Charles. “Towards a history of theatrical culture: imagining an integrated history of stage and screen”. In: Fullerton, John (ed). *Screen culture: history and textuality*. Eastleigh: John Libbey, 2004, pp. 8-9.

<sup>75</sup> DYER, Richard. *Stars*. London: British Film Institute, 1998, p. 18.

<sup>76</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 10/01/1972, p. 5.

<sup>77</sup> *A Vida Moderna* (SP), 26.12.1924, p. 56.

<sup>78</sup> *Revista da Semana* (RJ), 04/10/24, p. 11; *Revista da Semana* (RJ), 11/10/24, p. 32.

<sup>79</sup> *Cinearte* (RJ), 28/09/1927, pp. 30-31.

“Louise Brooks *bob*” refletiu-se na escolha do penteado mais visto nas ruas. O jornal de Curitiba *Diário da Tarde* informou, também em 1927, que o mundo seguia Louise “como uma ostra”.<sup>80</sup> A revista *Fon-Fon*, do Rio de Janeiro, ao escrever sobre *It's the Old Army Game*, finalizou a cotação com a seguinte frase: “Recomendamos aos barbeiros as exposições de cortes para as damas”.<sup>81</sup>

Apesar de ter sido muito exibido por todo o Brasil, há poucas partes preservadas de seu filme *Just Another Blonde*, e nenhuma está disponível on-line. Também não foram encontradas publicações com fotografias ou detalhes sobre a trama na imprensa brasileira. Mas, aparentemente, se tratava do velho discurso de competição entre a loira e a morena. E, ao divulgar o filme no cinema Parisiense, a *Gazeta de Notícias* aconselha:

Que as frequentadoras do querido cinema não saiam de lá, porém, contrariadas com as disposições em que natureza as criou, mesmo que não há motivo para tal – Dorothy [Mackaill] é linda, adorável, na sua beleza loura, e Louise Brooks não tem menos encanto nem beleza nas suas características de morena...<sup>82</sup>

O que despertaria tanto nessas frequentadoras o desejo de terem nascido loira como Dorothy ou morena como Louise? Comentários como este do jornal fazem refletir sobre como realmente as espectadoras saíam das sessões de cinema se comparando com as atrizes. Maria Inez Pinto afirma que naquele momento “era muito claro que as mulheres estavam reelaborando seus papéis dentro da sociedade moderna”. E que a imprensa apresentava “repetidamente artigos e imagens sobre jovens mulheres e as identificavam com a juventude e a modernidade em si”.<sup>83</sup> Mesmo com todo o discurso moralista veiculado na imprensa, espectadoras brasileiras consumiram muitas fitas

---

<sup>80</sup> *Diário da Tarde* (PR), 03/09/1927, p. 4.

<sup>81</sup> *Fon-Fon* (RJ), 30/10/1926, p. 59.

<sup>82</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 14/06/1927, p. 7.

<sup>83</sup> MACHADO BORGES PINTO, *op. cit.*, p. 139.

de Louise Brooks, leram sobre as suas personagens e estabeleceram, decerto, uma relação com as mesmas, seja de identificação ou projeção.

### Considerações finais

A *persona* cinematográfica de Louise Brooks, que a levou a ser convidada por Pabst para interpretar Lulu na Alemanha, já era percebida no Brasil antes do lançamento de *A Girl in Every Port* –filme que chamou a atenção do diretor. Houve uma construção gradual dessa *persona* e é possível acompanhar a evolução das personagens que Louise interpretou através da análise detalhada dos filmes presente na pesquisa da qual o presente artigo deriva. Sobre a atriz, o *Correio da Manhã* publica: “Louise Brooks [...] é a mulher que fascina, a menina em cuja alma está sempre pronta a explodir um misto de ingenuidade e de perfídia, uma avalanche de desejos e de caprichos”.<sup>84</sup> Suas personagens foram se tornando mais e mais sedutoras e fatais, ainda que aparentemente ingênuas.

É possível considerar uma presença marcante de Louise Brooks na vida das brasileiras, que em parte se assemelhavam ao tipo representado por ela nos filmes. Inclusive, o lado da imprensa que reprovava as jovens modernas as comparava com as mulheres estrangeiras nas quais se inspiravam. Sob um pseudônimo feminino na *Revista Feminina*, de São Paulo, um literato escreveu que “felizmente” essas mulheres podem ser vistas apenas nas grandes cidades não contaminando o interior verdadeiramente brasileiro, afirmando que a mulher moderna é fruto da importação inconveniente dos costumes: “a alma brasileira é a que vive no nosso interior, imune ao contágio das depravações e dos vícios que os transatlânticos veiculam com os germes de outras pragas. Não são brasileiros. São bonecos internacionais”.<sup>85</sup> Quer

---

<sup>84</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 28/01/1928, p. 8.

<sup>85</sup> *Revista Feminina* (SP), anno VII, n. 68, p. 11.

queiram ou não, o que foi fabricado e difundido por Hollywood já havia entrado no imaginário estético-social brasileiro.

Marina Maluf e Maria Lúcia Mott reproduzem uma descrição feita na *Revista Feminina* dessa mulher moderna que andava pelas ruas das grandes cidades brasileiras na década de 1920:

Sozinha pela rua, com as mãos na direção de seu auto; sozinha no passeio e no dancing da moda. É a moça de hoje que já não precisa da mamãe vigilante, nem a senhora de companhia [...]. Como os cabelos, como os vestidos, como o rosto, a moça de hoje já fixou o espírito, fê-lo mais livre [...] fê-lo apto e forte [...]. Nas repartições públicas, no balcão, na fábrica ou nas grandes casas, ela sabe estar sozinha pela vida [...]. Sozinha: para as mãos, já não faz falta o embrulhinho cúmplice e dissimulador. Já sabe o que fazer com as mãos, que são igualmente adestradas para empurrar a direção de um auto ou para mover-se sobre o teclado de uma máquina de escrever.<sup>86</sup>

Certa vez, em 1926, na seção “A Tela em Revista” de *Cinearte*, o jornalista Álvaro Rocha conta como foi sua ida ao cinema Capitólio: “uma bilheteira risonha, tipo Louise Brooks, deu-me as entradas e o troco antes que eu acabasse de dizer: ‘Cinco!’”<sup>87</sup>. Vale lembrar que era o início da carreira de Louise –e ela já provocava esse tipo de comparação. As mulheres não só eram reconhecidas como Louise Brooks, mas também se reconheciam como tal. Em 1927, na seção de correspondências do *Correio da Manhã*, uma leitora se identificou como Miss Brooks.<sup>88</sup> Dois anos depois, na seção do questionário “Pergunta-me outra...” de *Cinearte*, uma leitora se identificou como “Louise Brooks (S. Paulo)”.<sup>89</sup> Por três vezes foi publicado no jornal infantil *O Tico-Tico: Jornal das Crianças*, do Rio de Janeiro, que um diretor estaria convidando os leitores a tomar parte em seu filme, e em cada uma das vezes uma menina era escolhida para

---

<sup>86</sup> MALUF, Marina e Maria Lúcia Mott. “Recônditos do mundo femenino”. In: Novais, Fernando A. (coord.), Sevcenko, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 368.

<sup>87</sup> *Cinearte* (RJ), 20/10/1926, p. 28.

<sup>88</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 03/07/1927, p. 12.

<sup>89</sup> *Cinearte* (RJ), 15/05/1929, p. 27.

ser a “interessante” e “despreocupada” Louise Brooks: Margot M, de Guaratinguetá; Idia, da Rua Araripe Júnior; e Gilda Reis, de Petrópolis.<sup>90</sup> Ela era tão conhecida que a revista *Cinearte* envolvia seu nome em jogos de perguntas, *quiz* para os leitores provarem o quanto sabiam sobre as estrelas.

Louise certamente deixou alguma mensagem para as espectadoras, a despeito da tentativa da imprensa de contornar as informações sobre sua vida privada a fim de diferenciá-la de sua *persona* nas telas. Pensando nessas personagens e no seu sucesso, qual efeito causava nas espectadoras? As mulheres que saíam de suas casas para assistir a outras mulheres flertando e entrando em relacionamentos proibidos iam embora no fim das sessões refletindo sobre essas personagens. A imprensa brasileira já acusava as “mulheres modernas” de imorais, adúlteras e atrevidas –como que apaixonadas apenas pela própria sexualidade. As personagens podem ser colocadas num esquema de polarização moral, como perigosas e fatais, mas a espectadora –aos olhos da imprensa agudamente moralista– precisava enxergar as personagens como um universo outro onde só nele aquele tipo de comportamento pudesse ser normalizado.

Em 1927, *Cinearte* publicou uma longa matéria sobre a atriz. Nela, o autor fornece detalhes sobre o dia em que teve a oportunidade de conversar com Louise pessoalmente. Revela que fora da tela ela é “menos traquina, menos travessa”, que “nada tem de tempestuosa ou ciclônica” e é “tão calada como uma mesa do bar do Palace”.<sup>91</sup> A mesma matéria afirma que ela é como uma criança bem-comportada. E completa: “Se o silêncio é ouro, Louise deve estar riquíssima”. Mas, na verdade, Louise não se calava, agia impulsivamente –inclusive assume ter se prejudicado diversas vezes por se comportar dessa maneira–: foi expulsa mais de uma vez dos prédios nos quais morou por acusações de promiscuidade, tinha problemas com

---

<sup>90</sup> *O Tico-Tico: Jornal das Crianças* (RJ), 18/07/1928, p. 6; 03/07/1929, p. 6; 14/08/1929, p. 6.

<sup>91</sup> *Cinearte* (RJ), 23/03/1927, pp. 14-15; 32.

álcool e muitos amantes.<sup>92</sup> Certa vez, a atriz disse que não comentaria sobre a baixa moral de alguém, sendo a dela inexistente.<sup>93</sup>

Como lembra Morin, “o *star system* é, primeiro, fabricação”.<sup>94</sup> Não era possível separar as atrizes da textualidade dos filmes que faziam. Contudo, dentro da configuração desse sistema que operava numa estratégia de controle comportamental, a vida privada de Louise não aparecia como realmente era. Embora a revista *Fon-Fon* a tenha descrito uma vez como “uma artistazinha muito insinuante, mas com esse tipo de quem ‘não leva desaforos pra casa’”.<sup>95</sup>

A espectadora que já tem uma personalidade mais ou menos formada identifica traços em comum com as personagens ou projeta em si mesma outros traços como uma idealização do que busca ser. Em contrapartida, ao se inspirarem em personagens como as de Louise Brooks e não ao que era veiculado sobre a vida privada da atriz, podem ter seus comportamentos duramente criticados pela sociedade. Da mesma forma que os periódicos criticavam as “mulheres modernas” quando essas viviam de fato a modernidade, indo além de apenas serem usadas como um meio para difundir o ideal de modernidade estadunidense vendido por Hollywood.

Como pode ser visto nas publicações da imprensa brasileira, a modernidade era por vezes comparada à “perda de controle, indisciplina, promiscuidade” aos olhos do patriarcado e do conservadorismo.<sup>96</sup> Mas foi inevitável a absorção de comportamentos modernos. Inúmeros relatos sobre o Brasil da Primeira República revelam que havia mulheres no país que pareciam ter saído das telas de cinema. E, a

---

<sup>92</sup> BROOKS, *op. cit.*

<sup>93</sup> PARIS, *op. cit.*

<sup>94</sup> MORIN, *op. cit.*, p. 80.

<sup>95</sup> *Fon-Fon* (RJ), 30/10/1926, p. 59.

<sup>96</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

despeito das críticas, atrizes como Louise Brooks devem ter inspirado o cotidiano de incontáveis espectadoras.

### Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus Editora, 1995.
- BROOKS, Louise. *Lulu in Hollywood*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- DEL PRIORE, Mary. *Histórias da gente brasileira: volume III: República*. São Paulo: LeYa, 2017.
- DYER, Richard. *Stars*. London: British Film Institute, 1998.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de Sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HEFFNER, Hernani. “Periódicos de cinema no Brasil - algumas indicações”, *Filme Cultura*, n. 53, 2011, pp. 9-13.
- MACHADO BORGES PINTO, Maria Inez. “Cultura de massas e representações femininas na pauliceia dos anos 20”, *Revista Brasileira de História*, vol. 19, n. 38, 1999. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-01881999000200007>> [Acesso: 13 de julho de 2017].
- JUNQUEIRA DUARTE, Benedito. *Caçadores de Imagens: Crônicas da Memória - II*. São Paulo: Massao Ohno - Roswitha Kempf, 1982.
- MALUF, Marina y Maria Lúcia Mott. “Recônditos do mundo femenino”. In: Novais, Fernando A. (coord.), Sevcenko, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MORIN, Edgar. *As Estrelas de Cinema*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- MUSSER, Charles. “Towards a history of theatrical culture: imagining an integrated history of stage and screen”. In: Fullerton, John (ed). *Screen culture: history and textuality*. Eastleigh: John Libbey, 2004.
- PARIS, Barry. *Louise Brooks: A biography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

- SANTOS, Tamara. *Lulu no Brasil: A recepção de Louise Brooks no Brasil e o imaginário estético-social da Primeira República*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2022.
- SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

---

**Fecha de recepción:** 30 de agosto de 2024

**Fecha de aceptación:** 14 de noviembre de 2024

**ARK CAICYT:**

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/rnqa6i1lq>

**Para citar este artículo:**

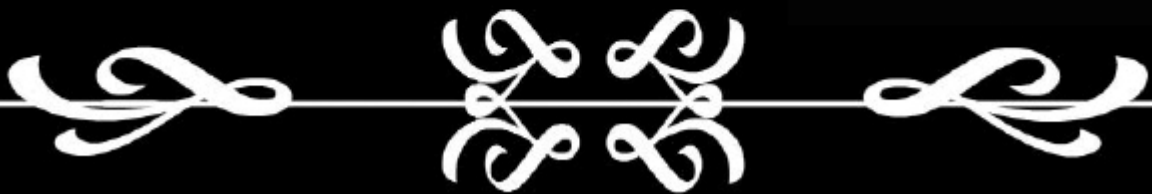
Santos, Tamara. "A recepção de Louise Brooks no Brasil", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 178-210. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/492>> [Acceso dd.mm.aa]

---

\* **Tamara Santos** é Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e graduada no Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (BICULT) na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CECULT/UFRB). Foi bolsista de Iniciação Científica (PIBIC) pela FAPESB com pesquisa sobre políticas de preservação audiovisual, com foco nos acervos de Belo Horizonte, Minas Gerais. Linha de Pesquisa: star system, representação feminina no cinema silencioso, recepção cinematográfica, anos 1920, análise fílmica, teorias e história do cinema, melodrama, pesquisa em documentos, cultura brasileira na Primeira República, modernização das cidades e história social da arte. Atualmente é Pesquisadora da Cinemateca Brasileira no setor de Documentação e Pesquisa E-mail: [tamaracarla1986@gmail.com](mailto:tamaracarla1986@gmail.com).



ARTÍCULOS DE  
INVESTIGACIÓN



# El cine silente alemán en la Ciudad de México

## Apuntes sobre su distribución, exhibición y recepción<sup>1</sup>

Ángel Miquel\*

**Resumen:** Se hace en este ensayo un recorrido por los principales episodios ocurridos en la circulación de películas de procedencia alemana en la Ciudad de México en las dos décadas transcurridas entre 1912 y 1932. Se destaca, por un lado, el impulso dado a esa cinematografía por los distribuidores Camus, Hollmann y Motz, y, por otro, la promoción publicitaria de intérpretes como Asta Nielsen, Pola Negri y Emil Jannings, así como las consideraciones de los críticos de cine acerca de la distintiva personalidad de sus obras.

**Palabras clave:** Ciudad de México, películas alemanas silentes, distribución, exhibición, recepción.

---

### German silent cinema in Mexico City. Notes on its distribution, exhibition and reception

**Abstract:** This essay examines the key events surrounding the circulation of German films in Mexico City in the two decades between 1912 and 1932. It highlights, on the one hand, the significant contribution of distributors like Camus, Hollmann, and Motz, and on the other hand, the promotional efforts focused on stars such as Asta Nielsen, Pola Negri, and Emil Jannings, as well as the film critics' insights regarding the unique character of these films.

**Keywords:** Mexico City, silent German films, distribution, exhibition, reception.

---

### Cinema mudo alemão na Cidade do México. Notas sobre sua distribuição, exposição e recepção

**Resumo:** Este ensaio lança um olhar sobre os principais episódios ocorridos na circulação de filmes de origem alemã na cidade do México nas duas décadas entre 1912 e 1932. Destaca-se, por um lado, o impulso dado a esta cinematografia pelos distribuidores Camus, Hollmann e Motz e, por outro, a promoção publicitária de artistas como Asta Nielsen, Pola Negri e Emil Jannings, bem como as considerações de críticos de cinema sobre a personalidade distinta desses filmes.

**Palavras-chave:** Cidade do México, filmes mudos alemães, distribuição, exposição, recepção.

---

<sup>1</sup> El autor agradece la ayuda prestada en esta investigación por Raúl Miranda y Ernesto Román, del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional de México.

## 1.

Un cambio importante en la exhibición de películas comenzó a darse en los cines mexicanos a partir del segundo lustro del siglo XX, cuando las programaciones integradas por cortos cedieron, poco a poco, lugar a las cintas largas.<sup>2</sup> Esta transformación tuvo, entre otros efectos, el de familiarizar a los espectadores con los principales intérpretes de las nuevas obras, un reconocimiento que se vio incrementado con la integración de sus nombres a la publicidad de las cintas en los diarios y en los impresos volantes que se usaban para anunciar los programas. Estos recursos, que se ampliaron más adelante con la creación de los créditos y el desarrollo de una especialidad periodística orientada al cultivo de las estrellas, dieron lugar en los años diez a que los públicos reconocieran a un primer conjunto de figuras.

Desde antes de que este fenómeno ocurriera, era popular entre el público de cine de la Ciudad de México el actor cómico francés Max Linder, que la productora Pathé promocionaba al incluir su nombre en algunos de los títulos de sus cortos (*Max patineur*, 1907; *Max jongleur*, 1908; *Le mariage de Max*, *Max aéronaute*, *Max champion de box*, 1910, etcétera). A partir de 1912, los espectadores sumaron a este primer reconocimiento de un astro de la pantalla los nombres y las figuras de las actrices que aparecían en películas largas. Lyda Borelli, Francesca Bertini, Hesperia y Pina Menichelli estuvieron entre las primeras ampliamente seguidas por los capitalinos, como una de las expresiones de la preponderancia comercial de la cinematografía italiana.<sup>3</sup> Junto a ellas, hubo otras que protagonizaban cintas francesas como Gabriela Robinne, estadounidenses como Mabel Normand y alemanas (o daneso-alemanas) como Asta Nielsen.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Los cortos tenían la longitud de un rollo, es decir, mil pies o unos quince minutos de duración; las producciones largas eran de dos o más rollos.

<sup>3</sup> El año que marca el ascenso en la exhibición de cine italiano en la capital es 1914, con 129 películas estrenadas, por 81 francesas, 20 danesas y 17 alemanas. AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1912-1919*. México: UNAM, 2009, p. 160.

<sup>4</sup> Véase DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930, vol. I Vivir de sueños, 1896-1920*. México: UNAM, 1983, pp. 199-209.

En el primer semestre de 1913, se exhibieron en cines de la Ciudad de México ocho películas interpretadas por Nielsen, todas dirigidas por Urban Gad. De las tres primeras que llegaron, *El poder del oro* (*Die Macht des Goldes*, 1912), *La pobre Jenny* (*Die arme Jenny*, 1912) y *Junto al abismo* (*Afgrunden*, 1910) sólo contamos con los datos provenientes de los registros de exhibición: título de la cinta, cine y fecha de estreno.<sup>5</sup> La cuarta, *Juventud y locura* (*Jugend und Tollheit*, 1912) mereció esta breve nota de su publicidad para el Salón Rojo:

Tocó ser el broche de oro con que la empresa de este salón cerrará la serie de interesantes estrenos presentados durante la presente semana, la hermosísima película *Juventud y locura*. La grandiosidad de tan bella creación de gran arte (...) supera a toda ponderación, tanto por la magnífica interpretación de sus escenas, cuanto por lo novedoso de su sensacional argumento.<sup>6</sup>

En ninguna de las menciones a esas cuatro obras apareció el nombre de la estrella, ni el del director, ni el de la casa productora. Esto cambió a partir de que a mediados de mayo el Cine Palacio anunció que pasaría por su pantalla “la hermosísima y sensacional *Niña sin patria*, en la que la eminente Asta Nielsen raya a gran altura”.<sup>7</sup> Unos días después la Academia Metropolitana anunció *Los comediantes* (*Komödianten*, 1913) informando que su protagonista era “la encantadora Asta Nielsen”.<sup>8</sup> Y poco más adelante el Salón Casino promovió *La muerte del torero* (*Der Tod in Sevilla*, 1913) como una obra “del maestro Urban Gad, dividida en cuatro partes e interpretada por la genial artista Asta Nielsen”.<sup>9</sup> Así, en el curso de unas cuantas semanas, se echó a andar para esta artista nacida en Copenhague uno de los primeros mecanismos del sistema de estrellas.

---

<sup>5</sup> *El poder del oro* se puso 16 de enero de 1913 en el Salón Allende; *La pobre Jenny* el mismo día en el Teatro Principal, y *Junto al abismo* el 18 de enero de 1913 en el Cine María Guerrero. Esta cercanía en los estrenos sugiere que eran parte del mismo paquete de distribución. AMADOR y AYALA. *Cartelera cinematográfica 1912-1919*, p. 17.

<sup>6</sup> “Espectáculos”, *El Diario*, 26 de abril de 1913, p. 5.

<sup>7</sup> “Correo de teatros”, *El País*, 14 de mayo de 1913, p. 5. *La niña sin patria* (*Das Mädchen ohne Vaterland*, 1912).

<sup>8</sup> “Correo de teatros”, *El País*, 18 de mayo de 1913, p. 5.

<sup>9</sup> “Correo de teatros”, *El País*, 30 de mayo de 1913, p. 5. En el estreno en el Salón Rojo de *Danza macabra* (*Der Totentanz*, 1912) no se incluyó el nombre de la intérprete. “Correo de teatros”, *El País*, 10 de junio de 1913, p. 5.

Tres nuevas cintas del director y la intérprete se pusieron en cines capitalinos el año siguiente: *El subterfugio* (*Engelien*, 1914), que el Teatro Alcázar promovió como un “conmovedor cinedrama de gran arte y belleza interpretado por la eminente trágica Asta Nielsen”;<sup>10</sup> *Subterfugios*, según el Salón Rojo una “graciosa película por la artista alemana Asta Nielsen”,<sup>11</sup> y la que probablemente fue su obra más vista en la Ciudad de México, el drama autorreferencial *La reina del cine* (*Die Filmprimadonna*, 1913), anunciado como “creación de Asta Nielsen”, estrenado en septiembre de 1914 y puesto repetidamente en los años siguientes.<sup>12</sup> Cerraron el ciclo de exhibiciones de películas de la estrella en esta década *La sufragista* (*Die Suffragette*, 1913), en cuyo anuncio apareció como novedad el nombre de la productora Nordisk y el de sus alquiladores, “los señores Álvarez y Arrondo y Cía.”<sup>13</sup> e *Intriga aeronáutica* (*Die Brüder*), exhibida en el Cine Venecia el 22 de marzo de 1918.



Dibujo en “Memorias cinematográficas” de Rafael Bermúdez Zatarain, *Rotográfico*, 6 de junio de 1928, s/p. Hemeroteca Nacional de México.

De esta forma, el nombre de la diva danesa del cine alemán comenzó a difundirse en México de manera parecida al de las estrellas de las películas italianas, francesas y estadounidenses.<sup>14</sup> Sólo ella y, en menor medida, Henny Porten tuvieron, en esta primera etapa, entre las intérpretes del cine alemán, el privilegio

<sup>10</sup> “Teatro Alcázar”, *Diario del Hogar*, 17 de octubre de 1914, p. 4.

<sup>11</sup> “Espectáculos”, *El Pueblo*, 24 de abril de 1916, p. 4.

<sup>12</sup> Anuncio del Salón Rojo, *The Mexican Herald*, 5 de agosto de 1915, p. 2.

<sup>13</sup> “Espectáculos”, *El Demócrata*, 7 de marzo de 1916, p. 6.

<sup>14</sup> Sobre la difusión de la figura de Lyda Borelli véase MIQUEL, Ángel. “Del teatro al cine. Enrique Borrás en la ciudad de México, 1908-1915”. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, 2018, pp. 56-61. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/171>> [Acceso: 18 enero 2024].

de contar con publicidad en la que se destacaba su nombre.<sup>15</sup> Las columnas sobre cine aún no se habían creado en los periódicos capitalinos, por lo que no contamos con opiniones directas acerca de sus interpretaciones en las trece películas donde apareció y que fueron proyectadas entre 1913 y 1918. Sin embargo, tenemos el testimonio de Rafael Bermúdez Zatarain, autor de unas “Memorias cinematográficas” publicadas a fines de los años veinte, en una de cuyas entregas se refirió extensamente a Nielsen. Bermúdez reveló en ese texto haber visto *La muerte del torero*, *La niña sin patria*, *Los comediantes*, *Locuras juveniles*, *El subterfugio* y *La reina del cine*, que le hicieron pensar que “no hubo entonces ni ha habido hasta ahora una intérprete más fiel, más inteligente, ni más profunda en sus emociones”; agregaba el periodista:

Sus raras facciones, lo escueto de su figura, lo extraño de su estatura, todo contribuía a hacerla distinta de las demás. Y sus ojos, sus grandes ojos oscuros, enmarcados siempre en un fondo negro de ojeras desproporcionadas, atraían de manera paulatina, pero segura. Pocas gentes podían sustraerse a esa atracción. Al principio de una proyección se le podía encontrar fea, aunque siempre interesante y a medida que ella iba penetrando en la mente del espectador, las impresiones se modificaban en su favor.<sup>16</sup>

El desarrollo de la Primera Guerra interrumpió la llegada a México de otras películas interpretadas por Nielsen. Su nombre, por tanto, dejó aparecer en las carteleras de los periódicos y fue remplazado por los de las primeras figuras de las obras exhibidas en la década de los veinte, algunas provenientes de la industria cinematográfica alemana de la posguerra.

## 2.

A fines de 1917, la principal oferta de los cerca de cuarenta cines de la Ciudad de México era, como en los años previos, de producciones europeas distribuidas por una decena de casas.<sup>17</sup> Sin embargo, comenzaba a manifestarse la presencia de las

---

<sup>15</sup> Anuncio de la “serie alemana Henny Porten”, *Boletín de la Guerra*, 18 de noviembre de 1915, p. 3.

<sup>16</sup> Rafael Bermúdez Z, “Memorias cinematográficas. Asta Nielsen: su vida, su obra, lo que de ella queda”, *Rotográfico*, 6 de junio de 1928, s/p.

<sup>17</sup> Un distribuidor de Pathé afirmó en entrevista que había en la capital 13 alquiladoras y que “la gran mayoría de las cintas que van a México son italianas y francesas”. “Las películas en México”, *Cine Mundial*, enero de 1918, p. 42.

provenientes de Estados Unidos, que en los dos siguientes años se desplegaron con fuerza, de la mano de la International Pictures, la Universal, la Fox y otras distribuidoras.<sup>18</sup> Esta tendencia, sumada al declive simultáneo en la exhibición de producciones italianas y francesas provocó el siguiente comentario del periodista Epifanio Soto: “el cine americano ha dado tan gran salto que las pocas películas traídas de Europa se han visto casi imposibilitadas para sostener la competencia”.<sup>19</sup>

A pesar de este viraje, continuaron estrenándose obras italianas de las marcas Pasquali, Ambrosio, Caesar, Lombardi e Itala; francesas de Pathé, Eclipse y Gaumont y, eventualmente, también españolas de Barcinógrafo y danesas de Nordisk. En el periodo 1913-1915 habían llegado a México unas cuantas cintas alemanas marca Messter, así como coproducciones daneso-alemanas interpretadas por Asta Nielsen, pero la Primera Guerra Mundial interrumpió ese comercio, hasta hacerlo prácticamente desaparecer a fines de la década.<sup>20</sup> La restructuración de los negocios entre América y Europa al término del conflicto llevó a que se abrieran nuevos canales de distribución. Y en julio de 1920 se anunció que el conglomerado de productoras reunidas tres años antes en Berlín bajo el membrete de la Universum Film A.G. (o UFA), tendría una primera importadora y alquiladora mexicana en la empresa Hollmann y Cía.<sup>21</sup>

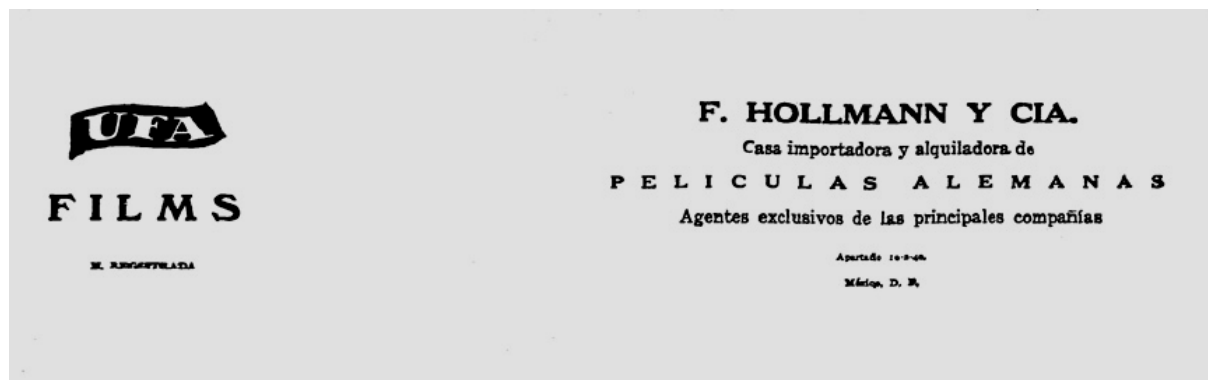
---

<sup>18</sup> F. G. Ortega, “Cien programas para México”, *Cine Mundial*, septiembre de 1918, p. 546 y DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930, vol. II Bajo el cielo de México, 1920-1924*. México: UNAM, 1993, pp. 177 y siguientes.

<sup>19</sup> “Crónica de México”, *Cine Mundial*, octubre de 1919, p. 801. En 1917 todavía predominaron los estrenos italianos (228) sobre los norteamericanos (153) y los franceses (55). En 1918 y 1919 la tendencia ya se había decantado, al ponerse 207 y 216 de Estados Unidos, por 103 y 96 de Italia, y 40 y 33 de Francia, respectivamente. AMADOR y AYALA, *Cartelera cinematográfica 1912-1919*, pp. 161 y 162.

<sup>20</sup> Se exhibieron tres películas alemanas en 1916, cuatro en 1917, cinco en 1918 y una en 1919. AMADOR y AYALA, *ibid.*, pp. 161-162. También en esos años disminuyó la importación producciones danesas. *La alcoholizada* fue una de las últimas cintas de esa procedencia estrenadas en la Ciudad de México; sobre ella escribió el crítico Hipólito Seijas, *El Universal*, 22 de agosto de 1917, s/p.

<sup>21</sup> Anuncio, *Excelsior*, 28 de julio de 1920, p. 8. Aurelio DE LOS REYES escribe: “Era un anuncio novedoso (...) con escasos y llamativos elementos tipográficos, dominados por el geometrismo característico de la publicidad alemana, lo que resultaba (...) innovativo en el escasamente desarrollado anuncio cinematográfico mexicano.” “El cine alemán y el cine soviético en México en los años veinte”, *Journal of Film Preservation*, n. 60/61, 2000, p. 51. Wolfgang FUHRMANN afirma que la empresa era “una filial de la fábrica de rodamientos Friedrich Hollmann A.G. de Wetzlar, en Alemania”. “Sueños en blanco y negro:



Anuncio, *Excelsior*, 28 de julio de 1920, p. 8. Hemeroteca Nacional Digital de México.

Poco después de la publicación del anuncio que informó del lanzamiento de la empresa como agente exclusiva “de las principales compañías” alemanas, el distribuidor Germán Camus anunció *El calvario de una esposa* (*Kreuziget sie!*, Georg Jacoby, 1919), un drama de adulterio interpretado por la estrella Pola Negri, seudónimo de la polaca Apolonia Chalupiec. El que esa cinta marca UFA no hubiera sido importada por Hollmann provocó que éste mandara publicar en un diario una carta dirigida a los propietarios de teatros y salones en la que decía haber registrado la marca UFA y asegurado la propiedad artística de las cintas que importaba, por lo que perseguiría en tribunales “a toda empresa o persona que sin su consentimiento exhiba o ponga en circulación o reproduzca las películas mencionadas”.<sup>22</sup> Hollmann no pudo hacer efectiva su pretendida exclusividad, pues no evitó la difusión de *El calvario de una esposa*,<sup>23</sup> ni que Camus ofreciera unas semanas después *El avión de la*

---

la expansión de la UFA en Brasil y América Latina”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n. 52, segundo semestre de 2020, p. 62. DOI; 10.15366/secuencias2020.52.003. Siegfried KRAKAUER resume la génesis de la UFA en *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985, pp. 41-44.

<sup>22</sup> Carta de Villela, Benítez y Arroyo abogados, *Excelsior*, 5 de agosto de 1920, p. 8. Efectivamente, a partir de julio de ese año la empresa registró en la Dirección de Propiedad Artística y Literaria los argumentos de las películas alemanas que estaba interesada en distribuir. “Obras de propiedad artística y literaria registradas en el periodo de julio a diciembre de 1920”, *Boletín de la Biblioteca Nacional de México*, 1920, pp. 207-213.

<sup>23</sup> Epifanio Soto informó que la cinta estrenada el 5 de agosto había sido anunciada como de la UFA, “aunque los concesionarios de ésta aseguran que no es legítima”. “Crónica de Méjico”, *Cine Mundial*, octubre de 1920, s/p.

muerte (*Ikarus, der fliegende Mensch*, Carl Froelich, 1918), anunciada como una “sensacional película alemana de aventuras aéreas, terrestres y marítimas”.<sup>24</sup> Luego de ver la cinta, que no era marca UFA, el periodista Antonio J. Olea escribió que le había parecido “de lo más bien logrado de la cinematografía mundial”.<sup>25</sup> Sin embargo, no interesó al público esta obra que trataba sobre el inventor alemán de un motor para aviones (interpretado por el piloto Ernst Hofmann), acosado por militares franceses que querían robar el invento a través de una seductora mujer (Esther Carena). El motivo de ese desinterés quizá fue que la cinta abordaba una temática, la de la guerra, que había sido atractiva cuando fue filmada con ésta aún en curso, pero no en el momento del estreno en la Ciudad de México, cuando hacía muchos meses que había terminado.<sup>26</sup>

Poco después de ese lanzamiento, Hollmann estuvo por fin en condiciones de anunciar la primera cinta salida de sus oficinas, *Madame DuBarry* (Ernst Lubitsch, 1919). Un cronista reseñó la ceremonia previa al estreno de este drama de género histórico que contaba el ascenso y la caída de la favorita del rey francés Luis XV, al que fueron invitados integrantes de los gremios periodístico y cinematográfico, así como la colonia alemana de la capital.<sup>27</sup> De acuerdo con esa nota, el gerente de la empresa, Leonardo Westphal, disertó sobre la importancia de la UFA como pieza clave en la resurrección del país –que a pesar de haber sido derrotado en el conflicto

---

<sup>24</sup> “Espectáculos”, *El Herald de México*, 12 de octubre de 1920, p. 8.

<sup>25</sup> Antonio J. Olea, “Los estrenos cinematográficos”, *El Herald de México*, 13 de octubre de 1920, p. 7.

<sup>26</sup> A partir de 1914 se vieron en cines capitalinos documentales de la guerra europea, algunos de ellos de procedencia alemana. MIQUEL, Ángel. *En tiempos de revolución. El cine en la Ciudad de México, 1910-1916*. México: UNAM, 2013, pp. 218 y 220.

<sup>27</sup> De acuerdo con el censo de 1921, había 1675 alemanes y poco más de un centenar de otros germanoparlantes en la Ciudad de México, en conjunto una colonia más o menos de las mismas dimensiones que la francesa. SALAZAR ANAYA, Delia. *La población extranjera en México (1895-1990). Un recuento con base en los Censos Generales de Población*. México: INAH, 1996, p. 141. Ricardo PÉREZ MONTFORT menciona los principales negocios y empresas que impulsaban los alemanes, a los que se sumaron las distribuidoras de películas y el salón de cine, en “Dos instituciones de la comunidad germana en el México de los años 20: el Casino Alemán y el Colegio Alemán”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, v. 44, n. 173, primavera de 2023, pp. 40-45.

“sabr  salir del desastre como el ave Fénix”–, y también sobre la de Hollmann y Cía. como intermediaria en el “mensaje de cariño que el pueblo de Alemania envía al de México”.<sup>28</sup> Por su parte, Epifanio Soto, consideró el asunto desde la perspectiva del comercio:

Un nuevo acontecimiento ha venido a aumentar el interés de los programas: la presentación de las cintas alemanas, que iniciaron Germán Camus y Cía. con *El avión de la muerte*, que causó muy buena impresión y abrió mucho el campo a los señores Hollmann y Cía., por cuya cuenta corre en ésta la UFA. Esta marca fue hábilmente anunciada y al fin presentó su primera producción: *Madame DuBarry*, con Pola Negri, inmejorablemente interpretada y con escenarios muy lujosos (...)

Este triunfo del arte alemán (...) deja abierto francamente el mercado de Méjico a la nación filmadora (...) Si las nuevas cintas de la UFA son de la misma calidad, es indudable que harán contrapeso a las de los Estados Unidos. En Méjico ya se avecina la lucha, la verdadera lucha, y ya no con la an mica producción italiana.<sup>29</sup>

La exhibición de obras alemanas comenzó en efecto a crecer. En los siguientes seis meses, Hollmann coloc  diez películas más, entre ellas tres interpretadas por Pola Negri (véase el Cuadro 1). Su éxito atrajo a otros empresarios, uno de los cuales import  la serie *Memorias de Lucifer (Satanas)*, F. W. Murnau, 1920).<sup>30</sup> Esto condujo seguramente a nuevas disputas comerciales que, una vez zanjadas, llevaron al reconocimiento de que el acreditado negocio de Germán Camus iba a continuar importando cintas alemanas, como había hecho desde mediados de la década de los diez,<sup>31</sup> mientras se anunciaba la unión comercial de Hollmann como “concesionario” y Eugenio Motz como “apoderado” de la Universum-Film Aktiengesellschaft.<sup>32</sup> De este

---

<sup>28</sup> Eugenio Suárez, “La primera película UFA. *Madame Dubarry*”, *El Heraldo de México*, 25 de octubre de 1920, p. 5.

<sup>29</sup> Epifanio Soto, hijo, “Crónica de Méjico”, *Cine Mundial*, diciembre de 1920, s/p.

<sup>30</sup> Anuncio, *El Demócrata*, 20 de noviembre de 1920, p. 8.

<sup>31</sup> Como consta en su anuncio en el *Boletín de la Guerra*, 18 de noviembre de 1915, p. 3, distribuía entonces películas de Henny Porten.

<sup>32</sup> Anuncio, *Excélsior*, 12 de febrero de 1921, p. 8. Aurelio DE LOS REYES atribuye esta oferta múltiple a la existencia de distintas fuentes de aprovisionamiento. *Bajo el cielo de México*, pp. 53-54.

modo, en un periodo relativamente breve se establecieron tres alquiladores de cintas alemanas en la capital.

Motz dio pronto un paso más al separarse de Hollmann y crear el Cine Cinco de Mayo-UFA, donde se proponía “dar a conocer en México las cintas más extraordinarias ejecutadas en Alemania y en el resto de Europa”.<sup>33</sup> Este recinto de madera, ubicado en el número 30 de la calle del mismo nombre en el centro de la capital, tenía capacidad para dos mil espectadores y de acuerdo con un testimonio contaba con

...la ventilación más completa, la seguridad más absoluta para cualquier emergencia, la amplitud necesaria para que los espectadores puedan moverse de un lado a otro sin molestia para nadie, numerosas puertas a los lados (...) La ornamentación del interior es elegante y sencilla (...), el aparato proyector muy bueno (...) Y a esto se une que la música tiene un vasto repertorio para solaz del público...<sup>34</sup>

**HOY VIERNES 27 A LAS 7.30 P. M.**  
**INAUGURACION DEL**  
**GRAN CINE CINCO DE MAYO**  
**UFA**

Con el siguiente escogido programa:  
**POLA NEGRI**, la artista mimada del público mexicano en su grandiosa creación:  
**EL CARUSEL DE LA VIDA**, de la renombrada marca **U F A**.  
 Presentación de la Soprano Mexicana, **SRITA. CARMEN LUNA**, acompañada  
 al Piano por su Profesor **SR. DEL CASTILLO GUIDO**.  
 Estreno de la Película alemana: “**Estudios de una Ballarina.**”  
 Durante la función, Gran Concierto de la Orquesta de Profesores dirigidos por el Señor **MARINO HER-**  
**NANDEZ FERREIRO**, alternando con la famosa agrupación “**Jazz UFA**”

Anuncio, *Excelsior*, 27 de mayo de 1921, p. 6. Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>33</sup> “Inauguración”, *Excelsior*, 28 de mayo de 1921, segunda sección, p. 3.

<sup>34</sup> “El nuevo Cine del Cinco de Mayo”, *Excelsior*, 30 de mayo de 1921, p. 6; se informaba que el salón se había construido “en sesenta días y como por arte de magia” en el mismo predio donde había estado el Cine Metropolitan entre noviembre y diciembre de 1920. El material con que fue construido fue motivo de preocupación: “Hay cines como el UFA en donde hora a hora está expuesta la vida de los espectadores a las consecuencias de un incendio, pues es bien sabido que (...) se reduce a un simple jacalón de madera (...) en donde el día menos pensado habrá una hecatombe” (“La avaricia de los propietarios de cinematógrafos puede originar el paro general en esta ciudad”, *El Mundo*, 6 de septiembre de 1922, p. 2).

El salón se inauguró el viernes 27 de mayo con un programa que inició con la interpretación de canciones por la soprano Carmen Luna acompañada por el pianista Del Castillo Guido, a lo que siguió la proyección de *El carrusel de la vida* (*Das Karussell des Lebens*, Georg Jacoby, 1919), nueva obra interpretada por “la artista mimada del público mexicano” Pola Negri, con música de fondo de la orquesta dirigida por Marino Hernández Ferreiro alternando con la agrupación Jazz UFA.<sup>35</sup> La capital contó a partir de entonces con el salón que desde la sede berlinesa de la productora se alentaba a crear en los países donde ésta tenía presencia.<sup>36</sup> El Cine Cinco de Mayo-UFA ofreció funciones durante dos años y ocho meses, alimentado por la Compañía Internacional de Películas Europeas de su propietario.<sup>37</sup>

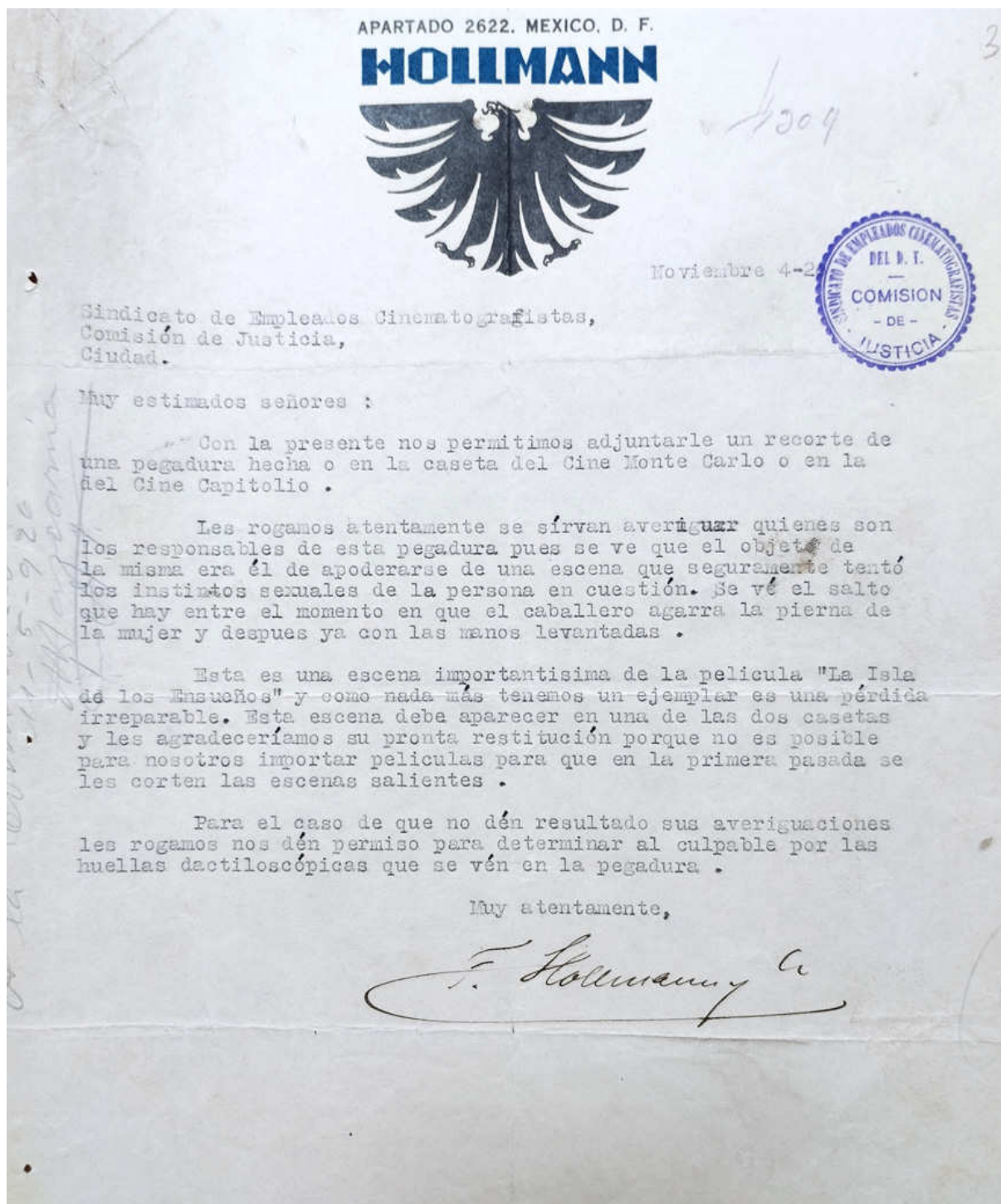
A Motz, Camus y Hollmann se sumaron más adelante como distribuidores eventuales de cintas alemanas Continental Film, Astro Rey, M. González, Imperial Cinematográfica, Krap y Cía., Gonzalo Varela y las estadounidenses Famous Players Lasky y Fox. Entre todos, llevaron a los cines de la Ciudad de México cerca de doscientas obras de esa procedencia en los diez años transcurridos entre 1920 y 1929. En el primer lustro, Hollmann fue el principal abastecedor de esas obras, proporcionando alrededor de un tercio de las exhibidas en la capital, a las que con frecuencia acompañó con llamativa publicidad en los diarios; además, entre 1924 y 1925 su empresa se expandió a Guadalajara y Monterrey. Algunos documentos muestran el carácter enérgico de este distribuidor que, por razones hasta ahora desconocidas, dejó de estar activo en el comercio cinematográfico a mediados de 1927.

---

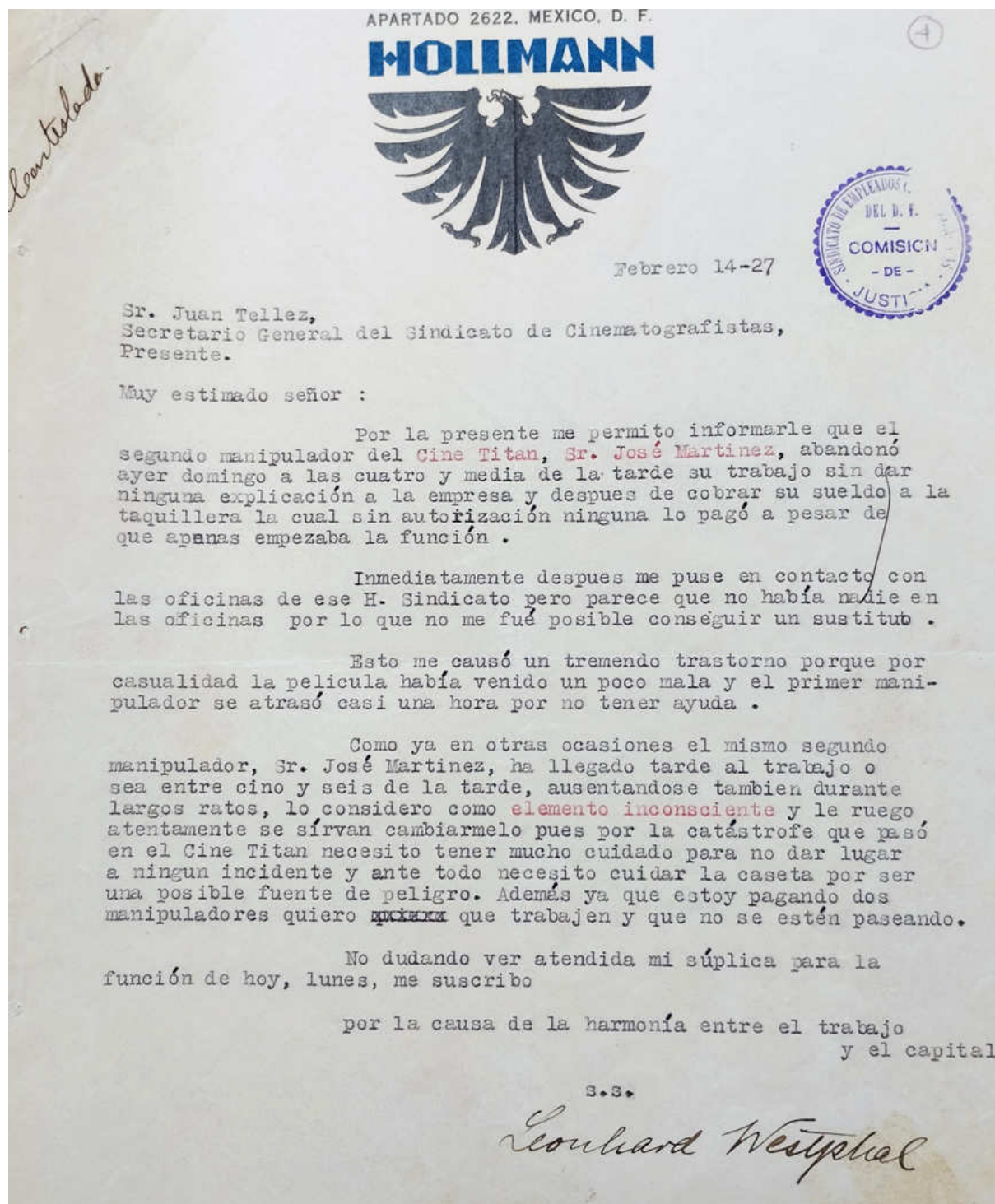
<sup>35</sup> Anuncio, *Excélsior*, 27 de mayo de 1921, p. 6.

<sup>36</sup> Para el caso contemporáneo de un empresario que impulsó la creación de cines UFA en Río de Janeiro, véase FUHRMANN, *op. cit.*, pp. 64-65.

<sup>37</sup> De todas formas, se exhibían en él películas de otras nacionalidades; su último anuncio localizado está en la cartelera de *Excélsior*, 20 de enero de 1924, p. 5; también parece hacer cerrado entonces la distribuidora de Motz.



Documento del 4 de noviembre de 1926. Archivo Histórico del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, Comisión de Honor y Justicia, caja 195, legajo 48.



Documento del 14 de febrero de 1927. Archivo Histórico del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, Comisión de Honor y Justicia, caja 195, legajo 53.

No hay aún estudios específicos sobre las alquiladoras de películas en la Ciudad de México durante los años veinte, ni por lo tanto del peso relativo que Hollmann o Motz tuvieron con respecto a otras empresas. Como hemos visto, lo que puede decirse a

grandes rasgos es que un comercio que a fines de los años diez estaba integrado por una decena de casas que importaban sobre todo películas italianas y francesas, dio lugar en la siguiente década a una creciente presencia de empresas estadounidenses, a las que enfrentaron por unos años los distribuidores de cine alemán. Pero esa competencia no fue muy significativa. En realidad, las producciones alemanas silentes no impusieron a las de Estados Unidos una amenaza comercial considerable, como el cronista Soto creyó que ocurriría, pero sí lo hicieron con las italianas y francesas que hasta unos años antes habían sido hegemónicas.<sup>38</sup> Y al margen de su impacto económico, esa diseminación tuvo importantes efectos culturales al popularizarse nuevos intérpretes y ponerse en circulación temas, estilos y géneros apreciados como muy distintos de los de otras industrias, y en particular de la de Hollywood.

### 3.

Entre las estrellas del cine alemán, Pola Negri, quien empezó a ser conocida en México por su papel protagónico en *Madame DuBarry*, ganó pronto gran popularidad debido a que, en un periodo de tres años, se proyectaron diez de sus cintas (véase el Cuadro 2). Su nombre se destacaba con tipografía grande en la publicidad de los estrenos y su efigie aparecía en dibujos y fotos, con frecuencia en los interiores y a veces en las portadas de las revistas. Una publicación lanzó a fines de 1922 un concurso en el que se invitó a los lectores a votar por su actriz preferida; en la lista final, Pola Negri ocupó el quinto sitio, sólo detrás de tres estadounidenses y una italiana.<sup>39</sup> Cuando la estrella pasó a Hollywood, los periodistas mexicanos continuaron

---

<sup>38</sup> Los números de exhibición de películas consignados por AMADOR y AYALA para el decenio son: 3981 norteamericanas, 412 italianas, 209 francesas y 193 alemanas. *Cartelera cinematográfica 1920-1929*, p. 469. Por otra parte, DE LOS REYES muestra en la tabla “Kilogramos de película importada” el predominio creciente de Hollywood, la declinación de Italia y la relativa igualdad de Francia y Alemania en ese rubro entre 1920 y 1924. *Bajo el cielo de México, 1920-1924*, p. 275.

<sup>39</sup> “Sin duda usted tiene su ‘Estrella’ favorita, pero desconoce si el resto del público opina lo mismo que usted (...) Al clausurar este Concurso el día 30 de octubre del presente año, publicaremos el retrato y daremos la biografía de la artista que resulte triunfante (...) Entre los concursantes que hayan enviado sus votos a favor de la ‘Estrella’ que resulte vencedora, distribuiremos un número de retratos de dicha ‘Estrella’ con el autógrafo original de ésta.” La triunfadora fue Mary Pickford, seguida por María Jacobini, Gloria Swanson, Norma Talmadge y Pola Negri. E. Verdet R., “Cinematográficas”,

celebrando su trabajo,<sup>40</sup> e incluso algunos corresponsales lograron entrevistarla y fotografiarse con ella.<sup>41</sup> Una repentina visita suya al país, como integrante de un grupo de gente de cine fue, en fin, muy comentada en la prensa.<sup>42</sup>



Ilustración para la portada de *El Universal Ilustrado*, 24 de agosto de 1921. Hemeroteca Nacional de México.

Ninguna de las otras figuras femeninas propuestas por el cine alemán de esta década (Mia May, Myla de Young, Lil Dagover, Lya de Putti, Grit Hegesa o, al final del periodo, Leni Riefenstahl) alcanzó el mismo grado de reconocimiento que Pola Negri, ni por el número de sus películas exhibidas, ni por la publicidad asociada a ellas.<sup>43</sup> En lo referido a las

---

*Orientación*, 1 de septiembre y 1 de noviembre de 1922, pp. 6 y 16. Un concurso similar, “La reina del cine”, fue impulsado por la revista *El Universal Ilustrado* dos años antes, dando como resultado el triunfo de la italiana Francesca Bertini, seguida por las estadounidenses Mabel Norman y Pearl White. Véase MIQUEL, Ángel. *Por las pantallas de la Ciudad de México. Periodistas del cine mudo*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1995, pp. 90-91.

<sup>40</sup> Algunas de las primeras notas de esta etapa son: Blas Hernán, “Pola Negri en *Bella Donna*”, *Revista de Revistas*, 23 de septiembre de 1923, p. 44 y Don Luis Mejía, “*La bailarina española*”, *Revista de Revistas*, 4 de mayo de 1924, p. 40.

<sup>41</sup> José María Sánchez García, “Pola Negri, la sublime intérprete de *La bailarina española*”, *Revista de Revistas*, 27 de abril de 1924, pp. 23-25; Armando Vargas de la Maza, “Confesiones de artistas: Pola Negri”, *Revista de Revistas*, 17 de junio de 1926, p. 24 y 4 de julio de 1926, pp. 10 y 43.

<sup>42</sup> En diciembre de 1924, Negri llegó a Ciudad Juárez, Chihuahua, con la intención de viajar desde ese punto de la frontera hasta la Ciudad de México, proyecto que finalmente no se realizó. DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930, vol. III Sucedió en Jalisco o Los Cristeros. De cine, de cultura y aspectos del México de 1924 a 1928, 1920-1924*. México: UNAM, INAH, Seminario de Cultura Mexicana, 2013, pp. 178-182.

<sup>43</sup> Para contrarrestar en algún grado el paso de Negri a Hollywood, la estrella italiana María Jacobini fue contratada para hacer cintas en Alemania. Cuando se exhibió la primera de éstas en México, *La*

estrellas conocidas desde antes de la guerra, poco añadió a la popularidad de Asta Nielsen la exhibición de sus nuevas producciones *Hamlet* (Sven Gad y Heins Schall, 1921), *Atletas* (*Atleten*, Friedrich Zelnik, 1925) y *La tragedia de la calle* (*Dirntragödie*, Bruno Rahn, 1927);<sup>44</sup> mientras que la promoción en anuncios de Henny Porten no parece haberse diversificado hacia notas periodísticas, reproducciones de su imagen y otros recursos del sistema de estrellas, probablemente porque entre la decena de películas nuevas que se exhibieron de ella ninguna tuvo mayor éxito a excepción de *Ana Bolena* (*Anna Boleyn*, Ernst Lubitsch, 1920).<sup>45</sup>

En cuanto a los actores, Emil Jannings fue visto por el público capitalino en quince de sus cintas silentes (véase el Cuadro 3). Rafael Bermúdez estimó que había alcanzado la cima de su carrera en *La última risa* (*Der letzte Mann*, F. W. Murnau, 1923) con la interpretación del portero que, al envejecer, es degradado para convertirse en cuidador de baños del hotel donde trabaja: “Ni su Luis XV, ni su Otelo, ni su Nerón, ni siquiera su Dantón, valen lo que este pobre hombre, tan satisfecho dentro de su uniforme”, escribió.<sup>46</sup> Su posterior interpretación de un acróbata en *Varieté* (Ewald André Dupont, 1925) convenció al mismo periodista de que “no hay en el mundo un artista como él”.<sup>47</sup> Y en la publicidad de *Tartufo el hipócrita* (*Tartüff*, F. W. Murnau, 1926) se lo llamaba “el genio más grande del cine”, quizá en velada alusión a que superaba incluso a ese otro genio, Charles Chaplin.<sup>48</sup> Otros actores a cuyas fisonomías se acostumbró el público

---

*bohemia* (*La vie de Bohème*, Gennaro Righelli, 1923), Blas Hernán comentó que las películas alemanas de los géneros espectacular e histórico habían perdido calidad “desde que Pola Negri no trabaja en ellas”, lo que no quería decir que le restara méritos “a otras artistas alemanas o a la misma María Jacobini”, pero “el conjunto general” ya no le parecía el mismo. “*La bohemia*, de María Jacobini”, *Revista de Revistas*, 8 de julio de 1923, p. 12.

<sup>44</sup> Para Rafael Bermúdez el *Hamlet* de Nielsen, que no provenía de una adaptación de la tragedia de Shakespeare, sino que estaba basado en “una vieja leyenda danesa que hace aparecer como que *Hamlet* era una mujer”, era “el más admirable de cuantos *Hamlets* hayan sido vividos en la ficción”. “Memorias cinematográficas. Asta Nielsen: su vida, su obra, lo que de ella queda”, *Rotográfico*, 6 de junio de 1928, s/p.

<sup>45</sup> Anuncio, *Excelsior*, 11 de febrero de 1922, p. 4.

<sup>46</sup> Rafael Bermúdez Z., “*La última risa*”, *El Universal*, 21 de julio de 1926, p. 9.

<sup>47</sup> Rafael Bermúdez Z., “Exhibición previa de *Varieté*”, *El Universal*, 10 de septiembre de 1927, p. 10.

<sup>48</sup> Anuncio, *Excelsior*, 14 de enero de 1928, p. 7.

por la exhibición de sus cintas alemanas fueron Conrad Veidt, Werner Krauss y Paul Wegener. Sus nombres se destacaban en la publicidad de las películas y eventualmente eran mencionados por los críticos, pero sus figuras no fueron objeto, ni de lejos, de la promoción estelar de sus contrapartes estadounidenses.

**CINEMA PALACIO**

**HOY**

**VARIETE**  
LA CORONA DE ORO DE LA CINEMATOGRAFIA

**EMIL JANNINGS - LYA DE PUTTI**  
WARWICK WARD  
PRODUCCION POR E.A. DUPONT  
UNA PRODUCCION UFA (BERLIN) - PRESENTACION G. CAMUS Y CIA.

UNA NUEVA EXCLUSIVA AL ESTILO INIMITABLE DE ESTE SALON

**OPINIONES**

"VARIETE, es un éxito en este momento de desorientación económica". -New York American.  
"Ni los clásicos ni los modernos pueden competir en calidad de 'VARIETE'". -New York Evening Post.  
"Ha formado a través de un sistema totalmente nuevo de exhibición". -New York Herald.  
"VARIETE, es un éxito en este momento de desorientación económica". -New York American.

**HOY VARIETE**

será presentada con su máxima adaptación, con programa de ópera y teatro, a las 9 y a las 9.30.

**Gran Noche Mexicana**

tomará parte la gran diva **MARIA ROMERO**

de **Hermano Barreto**, con el espectáculo "La Cautiva de la Océano", de Los Indios del famoso teatro.

**MANUEL R. MALPICA**

que cantará el "Canción" de "El Jarabe Tapatio", de Los Indios del famoso teatro.

**El Jarabe Tapatio**

A LAS OCHO DE LA NOCHE será cantado los estrofos del **HIMNO NACIONAL**

y habrá gran Dileta de Chóvil, Flores y Sorprentina.

Luzes y Arreglo \$1.00

**EL GENIO MAS GRANDE DEL CINE**

**EMIL JANNINGS**

EN LA INMORTAL COMEDIA DE MOLIÈRE

**TARTUFO EL HIPOCRITA**

Dirección de F.W. MURNAU  
Fotografía de CARL FREUD  
OPERADOR DE "VARIETE"

UNA OBRA PERFECTA EN TECNICA, DIRECCION, ARGUMENTO e INTERPRETACION

SUPERIORA "VARIETE"

Pub. C. DE NAJERA

**HOY** EL PRIMER GRAN SUCESO DEL AÑO en los prestigiosos cines del **CIRCUITO MAXIMO**

**SALON ROJO, MUNDIAL, ISABEL, TERESA MONUMENTAL, PARISIANA, TRIANON SAN RAFAEL, RIVOLI, BUEN TONO, CERVANTES y MORELOS**

**LYA DE PUTTI**

EN UN LUXUOSO DRAMA SOCIAL

**EL MONSTRUO DE OJOS VERDES**

CINE MEXICANA PELICULAS ITURBIDE

Anuncios, *Excelsior*, 15 de septiembre de 1927, p. 6 y 14 de enero de 1928, p. 7. Hemeroteca Nacional Digital de México.

Además de la promoción a través de los intérpretes, los distribuidores y exhibidores de la Ciudad de México buscaron impulsar la cinematografía alemana subrayando

sus valores característicos, su diferencia. Por ejemplo, Camus anunció *El camino de la vida* (*Der Weg des Lebens*, Curt A. Stark, 1913) como “de original y novísimo argumento”, agregando que daría a quien la exhibiera créditos “de empresario de buen gusto, de amante del arte y de servidor decidido del público”.<sup>49</sup> Hollmann lanzó *Vendetta* (*Blutrage*, Georg Jacoby, 1919) preguntando “Señorita: ¿quiere usted ver algo fuera de lo común?”<sup>50</sup> Camus invitó a ver *El gabinete del Doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919) como “la película más estrambótica” con “asunto, actuación, ciudades y decoraciones según el moderno arte cubista”.<sup>51</sup> Y el dueño del Cine Olimpia anunció *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) como “el espectáculo más fantástico en la pantalla más grande del mundo”.<sup>52</sup>



Anuncios, *El Demócrata*, 8 de diciembre de 1921, p. 6 y *Excélsior*, 28 de diciembre de 1928, p. 6.  
Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>49</sup> Anuncio, *Boletín de la Guerra*, 18 de noviembre de 1915, p. 3.

<sup>50</sup> Anuncio, *Excélsior*, 28 de mayo de 1921, p. 6.

<sup>51</sup> Anuncio, *Excélsior*, 8 de diciembre de 1921, p. 6.

<sup>52</sup> Anuncio, *Excélsior*, 8 de diciembre de 1921, p. 6.

Pero si los empresarios buscaban dar la imagen de una producción distinta, novedosa o especial, los críticos tendieron a resaltar en sus análisis las cualidades artísticas de las cintas.<sup>53</sup> Por ejemplo, *Madame DuBarry* dio a Marco Aurelio Galindo la impresión “de haber visto una gran película, una obra verdadera de arte” por “la verdad en la manifestación de los diversos estados de ánimo y los múltiples sentimientos de los personajes”.<sup>54</sup> Carlos Noriega Hope consideró *El gabinete del Doctor Caligari* como una película extraordinaria “que ennoblece al cinematógrafo como vehículo de expresión, hasta colocarlo a la misma altura de las artes mayores” y en la que debía destacarse ante todo “el esfuerzo ‘expresionista’ de los escenógrafos, quienes debieron interpretar el mundo exterior imaginado por un loco”.<sup>55</sup> Un rasgo estilístico frecuente en esas cintas, el claroscuro fotográfico, no satisfacía a Blas Hernán, por lo que celebró que en *César Borgia (Lukrezia Borgia)*, Richard Oswald, 1922) se hubiera renunciado a él salvo en contados pasajes que no demeritaban esa obra que marcaba “un nuevo sendero de perfección en la técnica moderna de la cinematografía”.<sup>56</sup> Jaime Torres Bodet opinó que a *La última risa* debían concedérsele “los honores de una obra maestra” pues con su narración puramente cinemática

---

<sup>53</sup> De vez en cuando aparecieron notas publicitarias que reforzaban la concepción del cine alemán como artístico; por ejemplo, “Manifestaciones de arte. El cine en Alemania”, *Revista de Revistas*, 14 de mayo de 1926, p. 11. En otro sentido, se reconocía también por sus atrevidas propuestas en el campo de la moral. Al mencionar los estrenos recientes *El combate de los sexos (Der Kampf der Geschlechter)*, Joseph Delmont, 1919) y *Las semi-virgenes (Demi/Vierges)*, Manfred Noa, 1919), Epifanio Soto comentó: “bastan los títulos para comprender que se trata de producciones alemanas”. “Crónica de Méjico”, *Cine Mundial*, mayo de 1921, p. 351. Otras películas que por sus títulos podían identificarse con esa tendencia fueron *Mujer con dos maridos (Tatjana)*, Robert Dinesen, 1923), *Asesino por celos (Leidenschaft)*, Richard Eichberg, 1923), *La pecadora (Die Sünderlin)*, 1927) y *Bajo la máscara del placer (Die freudlose Gasse)*, Georg Wilhelm Pabst, 1925). Uniendo en cierta forma las dos líneas, se anunció que el documental *Fuerza y belleza (Wege zu Kraft und Schönheit)*, Wilhelm Prager, 1925) presentaba “desnudos artísticos”.

<sup>54</sup> Marco Aurelio Galindo, “Crónicas de cine”, *Zig-Zag*, 4 de noviembre de 1920, p. 10.

<sup>55</sup> Carlos Noriega Hope, “La locura en el cinematógrafo”, *El Universal*, 11 de diciembre de 1921, s/p.

<sup>56</sup> Blas Hernán, “*César Borgia*”, *Revista de Revistas*, 2 de junio de 1923, p. 50. Decía: “Muchas películas alemanas habíamos visto antes entre cuyos defectos (...) está el de la fotografía, que en la mayoría de sus escenas era tal la obscuridad que nos quedábamos sin poder distinguir (...) la interpretación los artistas (...) Tal cosa será tal vez un estilo muy propio (...) pero al público no le convence (...) y prefiere la plenitud del alumbrado fotográfico y las medias tonalidades en sus efectos.”

anunciaba la liberación de un arte que había vivido hasta entonces a la sombra de la literatura y la representación plástica.<sup>57</sup> Rafael Bermúdez consideró que *Varieté*, “gracias a los puntos de vista” variados de manera constante por el camarógrafo Carl Freund, había tenido el mérito de desprenderse de todo fundamento libresco para ofrecer por primera vez en la historia del séptimo arte una obra estrictamente cinematográfica.<sup>58</sup> Y Cube Bonifant lamentó que el director de *Metrópolis* hubiera “gastado una técnica tan maravillosa” y “expuesto una crítica tan estupenda del capitalismo”, para concluir al final de *Metrópolis* en un “socialismo dulzón” donde el capital y el trabajo se daban la mano.<sup>59</sup>

Una cinta que despertó el entusiasmo unánime de quienes estaban atentos a la exhibición cinematográfica fue el díptico *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1924). Después de ver su primera historia, *Sigfrido* (*Siegfried*), Bermúdez escribió:

He aquí la película impregnada de símbolos más estupenda que se ha producido hasta hoy en el cine. Nada hay que pueda compararse (...)

Fritz Lang (...) ha hecho (...) una inspiración propia de la célebre leyenda (...) La película ofrece constantemente, en cada cuadro, una belleza de un arte supremo e inmortal, y propiamente en una obra semejante puede apreciarse el destino estupendo que se prepara en el porvenir para el cinematógrafo.

(...) no es una película para verse una sola vez, es preciso estudiarla con delicia como al texto máspreciado de la literatura.<sup>60</sup>

La recepción de la misma cinta por Torres Bodet ejemplifica el fondo contra el que, comúnmente y de forma implícita, se valoraba al cine alemán:

---

<sup>57</sup> *Celuloide* (Jaime Torres Bodet), “Ilustraciones sobre una película: *La última risa*” y “El cinematógrafo durante el mes”, *Revista de Revistas*, 1 de agosto de 1926, p. 25 y 22 de agosto de 1926, p. 10. Juan Bustillo Oro escribió más adelante que *La última risa* le había parecido “la obra de más absoluta pureza cinematográfica y una de las más bellas que nos ha ofrecido la pantalla”. “Las grandes películas inadvertidas”, *El Universal Ilustrado*, 19 de enero de 1928, p. 32.

<sup>58</sup> Rafael Bermúdez Z., “Exhibición previa de *Varieté*”, *El Universal*, 10 de septiembre de 1927, p. 10.

<sup>59</sup> Cube Bonifant, “*Metrópolis*”, *El Universal Ilustrado*, 3 de enero de 1929, s/p.

<sup>60</sup> Rafael Bermúdez Z., “*Sifredo*”, *El Universal*, 10 de noviembre de 1925, p. 8.

La película se desarrolla en escenarios de mágica idealidad. Los decoradores prefirieron a la sujeción histórica (...) la libertad expresionista de hoy. En vez de fabricar castillos de cartón como los de Hollywood (...), optaron por sacrificar el verismo a la intención y nos dieron tres o cuatro visiones llenas de perspectiva e intensidad.

Si la cinta hubiera sido de la Goldwyn o de la Paramount, el *happy ending* y los traveseos sentimentales o simplemente cómicos de los personajes episódicos, hubiesen restado a la obra el vigor dramático que la interpretación alemana respetó en todas sus partes.<sup>61</sup>

**MAÑANA SABADO**

**¡¡EL SUCESO CINEMATOGRAFICO MAS GRANDIOSO QUE SE VERA EN MEXICO!!**

**SIGFRIDO**

DE LA MARAVILLOSA LEYENDA  
**“LOS NIBELUNGOS”**  
 LA OBRA QUE INSPIRO A WAGNER

**¡¡LA MEJOR PELICULA EN EL MUNDO POR NO HABER SIDO POSIBLE CREAR OTRA COSA SEMEJANTE!!**

Una fantástica corona de cuadros medloevales, con espada y amor. Es una visión de ensueño!! El más asombroso conjunto de interpretación con **ANNA RALPH, PAUL RITCHER y GEORGE JOHN**

**MAÑANA** ELESTRENO DEL AÑO **EN LOS CINES:**  
**PALACIO, MUNDIAL, ISABEL, MONUMENTAL, ALCAZAR, LUX, PARISIANA, ROYAL, MAJESTIC, TRIANON, PROGRESO y CERVANTES**

SUPEREXCLUSIVA DE GONZALO VARELA

Anuncio, *Excelsior*, 26 de noviembre de 1925, p. 6 Hemeroteca Nacional Digital de México.

Por su parte, Galindo, para quien *Sigfrido* podía ocupar, “sin gran esfuerzo, un lugar propio entre las doce mejores películas que ha producido el mundo”,<sup>62</sup> agregó tras ver *La venganza de Krimilda* (*Kriemhilds Rache*) que las dos sintetizaban “toda la belleza de la cinematografía, las posibilidades todas de la cámara”.<sup>63</sup>

<sup>61</sup> Nota de noviembre de 1925 citada sin datos de publicación en TORRES BODET, Jaime. *La cinta de plata (crónica cinematográfica)*. México: UNAM, 1986, p. 67.

<sup>62</sup> Marco Aurelio Galindo, “*Sigfrido*”, *El Universal Ilustrado*, 5 de noviembre de 1925, p. 17.

<sup>63</sup> Marco Aurelio Galindo, “*Los Nibelungos*”, *Rotográfico*, 24 de marzo de 1926, p. 7.

LOS CINES DEL PRIMER CIRCUITO CIERRAN CON BROCHE DE ORO EL AÑO DE 1925 CON EL PORTENTOSO ASOMBRO MUNDIAL

**HOY** **LA VENGANZA DE KRMILDA**  
DE LA MARAVILLOSA LEYENDA  
**LOS NIBELUNGOS**

La tragedia del amor infinito y de la fidelidad inquebrantable. Un espectáculo gigantesco, majestuoso, indescriptible, muy superior a "SIGFRIDO". Desbordante interés dramático por una escena de odio y pasión y con magníficas luchas. 18.000 Personas en acción.

INTERPRETES: Margarita Schreng, Rodolfo Klein Rogge. - Dirección de Fritziang, el Mago de la técnica

**OTRO ESTRENO**  
**MUJERES QUE EL HOMBRE OLVIDA**  
Por PATSY RUTH MILLER y JOHNNIE WALKER

EL PROGRAMA SUCEDE EN LOS CINES DEL PRIMER CIRCUITO:  
Palacio - Isabel - Mundial - Monumental - Alcázar - Lux  
Parisiana-Royal-Majestic-Trianon-Progreso y Cervantes

**HOY** Viernes 1o. de enero, EL ODIADOR DE MUJERES por Helene Chadwick - Sábado 2, RIN-TIN-TIN en "EL AULLIDO DE LA MUERTE" y "HOGUERAS DE PASION"

Muy pronto: "EL PAYASO" por el actor cumbre EUGEN CHAPMAN

Anuncio, *Excelsior*, 26 de diciembre de 1925, p. 6. Hemeroteca Nacional Digital de México.

En la década de los veinte, dos películas resultaron por su tema de interés particular para los públicos capitalinos. Una fue *Maximiliano, emperador de México* (*Unter der Dornenkrone*, Rolf Randolph, 1920), que recreaba el periodo de la intervención militar que dio lugar en los años sesenta del siglo XIX a la imposición de un monarca europeo; Soto consideró la cinta “muy defectuosa”, pero anotó que había llamado la atención “por lo bien buscadas que están las fisonomías de los intérpretes de algunos personajes históricos”.<sup>64</sup> Otra, *La batalla de Trafalgar* (*Lady Hamilton*, Richard Oswald, 1921) ocasionó un pequeño conflicto con la colonia española capitalina, reseñado de esta forma por Soto:

<sup>64</sup> Epifanio Soto, hijo, “Crónica de Méjico”, *Cine Mundial*, septiembre de 1921, s/p. El anuncio de Germán Camus decía: “¡La primera película europea basada en un asunto mexicano!” *Excelsior*, 22 de julio de 1921, p. 6. DE LOS REYES informa que también *La tragedia de los Habsburgo* (*Tragödie im Hause Habsbourg*, Max Mack, 1922) llamó la atención del público por recordarle “la experiencia de Maximiliano y Carlota en México”. *Sucedió en Jalisco o Los Cristeros*, p. 126.

La casa Hollmann, que trabaja exclusivamente películas alemanas, recibió una titulada *Lady Hamilton*, en la que aparece la batalla de Trafalgar. Esto, le dio la idea de bautizar la producción con el nombre del mencionado combate naval, y anunciarla en banderas españolas, para despertar el interés patriótico de esta colonia, que no se distingue precisamente por su amor al cinematógrafo. La cosa dio buen resultado; pero algunos españoles (...) se indignaron, dirigiéndose al representante de su país, por medio de la prensa, para preguntarle cómo permitía que se exhibiera esa película que, entre otras cosas, es “denigrante a España”, según ellos.<sup>65</sup>

No parece que la embajada española presionara para que el gobierno obligara a censurar la cinta o a cambiar el título. De los Reyes documenta, en cambio, la prohibición temporal en 1924 de la francesa *Koenigsmark* (Léonce Perret, 1923) a solicitud del cónsul alemán en la Ciudad de México, quien alegaba que la cinta ofendía a su país; después de una serie de negociaciones, la exhibición fue autorizada. Este episodio ocurrió tras una disposición oficial según la cual el gobierno promovería la prohibición o la censura de las cintas que fueran denigrantes para cualquier país, solicitando que el mismo trato se diera en el extranjero a las que fueran ofensivas para México.<sup>66</sup>

Un episodio político importante ocurrido en 1924 tuvo repercusiones cinematográficas. Después de participar en las elecciones presidenciales que le dieron el triunfo y antes de tomar posesión del cargo, el general Plutarco Elías Calles emprendió un “viaje de reposo” por Europa. A su paso por Hamburgo fue recibido por el cuerpo diplomático y en Berlín se entrevistó con su homólogo Friedrich Ebert. La UFA filmó escenas documentales de esa estancia, que fueron compiladas en la cinta estrenada posteriormente en México con el título *El general Calles en Alemania*.<sup>67</sup> Además, durante ese viaje, el presidente electo determinó que el Estado adquiriera el documental alemán *Producción*, que a su regreso se proyectó por instrucciones suyas en funciones especiales, probablemente con la idea de que inspirara un modelo de

---

<sup>65</sup> Epifanio Ricardo Soto, “Méjico hace un concurso cinematográfico estafalario”, *Cine Mundial*, julio de 1923, p. 407.

<sup>66</sup> DE LOS REYES, *Sucedió en Jalisco o Los Cristeros*, p. 109.

<sup>67</sup> *Ibid.*, pp. 20-25.

organización sindical adecuado a las acciones de reconstrucción material y social del país que su gobierno pretendía impulsar.<sup>68</sup>

## Conclusión

Entre 1930 y el primer semestre de 1932 se estrenaron dieciséis nuevas cintas alemanas silentes en cines capitalinos, entre ellas otra de primer orden artístico: *Fausto* (*Faust*, F. W. Murnau, 1926); de manera paralela, llegaron las primeras producciones sonoras de esa procedencia.<sup>69</sup> Se cerraba así un ciclo iniciado veinte años antes con la exhibición de las primeras coproducciones germano-danesas dirigidas por Urban Gad. Entre los resultados de esa difusión se contaba el conocimiento generalizado de algunos de sus intérpretes (Asta Nielsen, Pola Negri, Emil Jannings) y la percepción de que el cine alemán tenía una poderosa personalidad, derivada del trabajo de un grupo de directores (Ernst Lubitsch, Fritz Lang, F. W. Murnau, Ewald André Dupont) secundados por fotógrafos, escenógrafos y argumentistas de gran competencia. En el primer lustro de los veinte Hollmann y Cía. y Eugenio Motz fueron las principales fuerzas encargadas de popularizar esas cintas, a través de su distribución, su publicidad y (en el caso del segundo) su exhibición; pero después los dos empresarios dejaron el negocio, quizá por no poder hacer válidos sus deseos de monopolizarlas al competir con otros distribuidores de gran poder económico. Sin un cine donde se exhibieran en exclusiva y sin distribuidores identificados por su compromiso con ellas, a partir de 1926 las películas alemanas llegaron a las pantallas capitalinas adquiridas, al parecer, por el método del mejor postor.

La transformación del medio silente en sonoro, la crisis económica posterior a 1929 y el paso a Hollywood de muchos de los artífices de la cinematografía alemana,

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 73-77.

<sup>69</sup> AMADOR, María Luisa y Jorge AYALA BLANCO. *Cartelera cinematográfica 1930-1939*. México: UNAM, 1980, p. 277. La sonora *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930), con Marlene Dietrich y Emil Jannings, se estrenó en el Cine Palacio el 16 de julio de 1931.

inducido en algún grado por el ascenso del nacional-socialismo, determinaron una merma en la distribución internacional que se reflejó en la proyección de sólo unas cuantas cintas de esa procedencia entre 1932 y 1934.<sup>70</sup> Después, con los nazis en el poder, la industria volvió por sus fueros, con otras propuestas genéricas, y nuevos artífices y estrellas. A la Ciudad de México llegaron 63 de esas obras en el resto de los años treinta.<sup>71</sup> Es probable que, a semejanza de las de la década anterior, su distribución, exhibición y recepción se expresaran como competencia comercial, estrategias publicitarias y reflexiones periodísticas sobre las características distintivas de esa cinematografía, pero seguramente también fueran marcadas, como buena parte de las actividades culturales de esa época, por la propaganda política y el enconado clima social que condujeron a la Segunda Guerra Mundial.

### CUADRO 1

#### **Estrenos de películas alemanas silentes distribuidas por Hollmann y Cía. en cines de la Ciudad de México**

*Madame DuBarry* (Ernst Lubitsch, 1919). E: 30/10/1920.

*Reencarnación* (*Veritas Vincit*, Joe May, 1919). E: 20/11/1920.

*El galeote* (*Der Galeerensträufing*, Rochus Gliese, 1919). E: 8/12/1920.

*Sedución* (*Küsse, die man in Dunkeln stiehlt*, Curt Matull, 1917). E: 11/12/1920.

*Condesa Doddy* (*Comptesse Doddy*, Georg Jacoby, 1919). E: 11/12/1920.

*Muerta en vida* (*Die lebende Tote*, Rudolf Biebrach, 1919) E: 3/03/1921.

*Las arañas 1. El lago de oro* (*Die Spinnen I*, Fritz Lang, 1919-1920) E: 1/05/1921.

*Las arañas 2. El buque del brillante* (*Die Spinnen II*, Fritz Lang, 1919-1920) E: 9/05/1921.

*La venganza del destino* (*Die Augen von Mumie Mä*, Ernst Lubitsch, 1918) E: 2/05/1921.

<sup>70</sup> Los números son: 4 en 1932, 6 en 1933 y 6 en 1934. Idem. KRAKAUER fecha el inicio de la decadencia de la industria cinematográfica alemana en el periodo 1924-1925, luego de una hiperinflación que dislocó las exportaciones; entonces “muchas de las compañías de reciente creación fueron a la quiebra (...) Más que por nadie, el golpe fue sufrido por los distribuidores”. *De Caligari a Hitler*, p. 128. El mismo autor estudia los cambios sufridos por esa industria en el periodo prehitleriano (1930-1933) en las pp. 191-253.

<sup>71</sup> Las cifras por año son: 17 en 1935, 21 en 1936, 13 en 1937, 9 en 1938 y 3 en 1939. AMADOR y AYALA, *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, p. 277.

- Vendeta* (*Vendetta*, Georg Jacoby, 1921) E: 28/05/1921.
- El premio gordo* (*Die Dame, del Teufel und die Probierrmansell*, Rudolf Biebrach, 1918) E: 29/05/1921.
- Conde Cagliostro o El falso mesías* (*Der Graf von Cagliostro*, Reinhold Schünzel, 1920). E: 13/08/1921.
- La marquesa de Maintignan* (*Die Abenteuer der schönen Dorette*, Otto Rippert, 1921) E: 12/01/22.
- El barbero de Sevilla* (*Der Barbier von Sevilla*, Max Mack, 1920) E: 13/01/22.
- Dantón* (*Danton*, Dimitri Buchowetzki, 1921). E: 18/05/1922.
- Redención* (*Der müde Tod*, Fritz Lang, 1921). E: 3/06/1922.
- Las memorias de Hindenburg* (documental). E: 21/10/1922.
- Glorificación* (*Hanneles Himmelfahrt*, Urban Gad, 1922) E: 28/10/1922.
- La mujer en la gloria* (*Der Jagd nach dem Tode*, Karl Gerhardt, 1920). E: 25/11/ 22.
- Otelo* (*Othello*, Dimitri Buchowetzki, 1922) E: 2/12/1922.
- El conde de Essex* (*Der Graf von Essex*, Peter Paul Felner, 1923) E: 27/01/1923.
- César Borgia* (*Lukrezia Borgia*, Richard Oswald, 1922) E: 26/05/1923.
- Trafalgar* (*Lady Hamilton*, Richard Oswald, 1922) E: 2/06/1923.
- La bohemia* (*La vie de Bohème*, Gennaro Righelli, 1923) E: 26/06/1923.
- Saint-Just* E: 29/09/1923.
- La copa del olvido* (*Sappho*, Dimitri Buchowetzki, 1921) E: 13/10/1923.
- Guillermo Tell* (*Wilhelm Tell*, Rudolf Dworsky y Rudolf Walther-Fein, 1923). E: 20/10/1923.
- Felipe II, rey de España* (*Carlos und Elisabeth*, Richard Oswald, 1924) E: 5/07/1924.
- Lirio entre espinas* (*Die Puppenkönigin*, Gennaro Righelli, 1924) E: 3/05/1924.
- La caída de Troya* (*Der Untergang Trojas*, Manfred Noa, 1924). E: 1/08/1924.
- Atletas* (*Atleten*, Friedrich Zelnick, 1925). E: 16/08/1924.
- La perla de Oriente* (*Orient*, Gennaro Righelli, 1924). E: 10/01/1925.
- Madame Pompadour* (*Auf Befehl der Pompadour*, Friedrich Zelnick, 1924). E: 6/03/1925.
- La tragedia de un nuevo rico* (*Alles für Geld*, Reinhold Schünzel, 1923). E: 20/03/1925.
- La tragedia de los Habsburgo* (*Tragödie im Hause Habsbourg*, Max Mack, 1922). E: 29/05/1925.
- La Venus de Montmartre* (*Die Venus von Montmarte*, Friedrich Zelnick, 1925). E: 12/06/1925.

*El becerro de oro* (*Das goldene Kallb*, Peter Paul Felner, 1924). E: 31/10/1925.

*Asesino por celos* (*Leidenschaft*, Richard Eichberg, 1923) E: 13/02/1926.

*La isla de los ensueños* (*Die Insel der Träume*, Paul Ludwig Stein, 1925). E: 1/11/26.

## CUADRO 2

### Estrenos de películas alemanas silentes con Pola Negri en cines de la Ciudad de México

*El calvario de una esposa* (*Kreuziget sie!*, Georg Jacoby, 1919) E: 5/08/1920.

*Madame DuBarry* (Ernst Lubitsch, 1919). E: 30/10/1920.

*Seducción* (*Küsse, die man in Dunkeln stiehlt*, Curt Matull, 1917). E: 11/12/1920.

*Condesa Doddy* (*Comptesse Doddy*, Georg Jacoby, 1919). E: 11/12/1920.

*La venganza del destino* (*Die Augen von Mumie Mä*, Ernst Lubitsch, 1918) E: 2/05/1921

*El carrusel de la vida* (*Das Karussel des Lebens*, Georg Jacoby, 1919) E: 27/05/1921.

*Vendeta* (*Vendetta*, Georg Jacoby, 1921) E: 28/05/1921.

*La copa del olvido* (*Sappho*, Dimitri Buchowetzki, 1921) E: 13/10/1923.

*Una noche en Arabia* (*Sumurum*, Ernst Lubitsch, 1920) E: 19/08/1922.

*Montmartre* (*Die Flamme*, Ernst Lubitsch, 1922) E: 15/11/1924.

## CUADRO 3

### Estrenos de películas alemanas silentes con Emil Jannings en cines de la Ciudad de México

*Madame DuBarry* (Ernst Lubitsch, 1919) E: 30/10/1920.

*Lo que puede ocurrir en la vida* (*Rose Bernd*, Alfred Hulm, 1919) E: 5/05/1921.

*Las hijas del tabernero* (*Kohlhiesels Töchter*, Ernst Lubitsch, 1920) E: 12/06/1921.

*Vendeta* (*Vendetta*, Georg Jacoby, 1921) E: 28/05/1921.

*Ana Bolena* (*Anna Boleyn*, Ernst Lubitsch, 1920) E: 11/02/1922.

*Dantón* (*Danton*, Dimitri Buchowetzki, 1921) E: 18/05/1922.

*Otelo* (*Othello*, Dimitri Buchowetzki, 1922) E: 2/12/1922.

*Los amores del Faraón* (*Das Weib der Pharao*, Ernst Lubitsch, 1922) E: 21/07/1923.

*La tragedia de un nuevo rico* (*Alles für Geld*, Reinhold Schünzel, 1923). E: 20/03/1925.

*Pedro el Grande* (*Peter der Grosse*, Dimitri Buchowetzki, 1922). E: 30/05/1925.

*La última risa* (*Der letzte Mann*, F. W. Murnau, 1923) E: 16/07/1926.

*Varieté* (Ewald André Dupont, 1925) E: 15/09/1927.

*Amante o marido* (*Nju - Eine unverständene Frau*, Paul Czinner, 1924) E: 28/03/1929.

*Tartufo el hipócrita* (*Tartüff*, F. W. Murnau, 1926). E: 14/01/1928.

*Fausto* (*Faust*, F. W. Murnau, 1926) E: 25/09/1930.

### Referencias bibliográficas

AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1912-1919*. México: UNAM, 2009.

\_\_\_\_\_. *Cartelera cinematográfica 1920-1929*. México: UNAM, 1999.

\_\_\_\_\_. *Cartelera cinematográfica 1930-1939*. México: UNAM, 1980.

DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930, vol. I Vivir de sueños, 1896-1920*. México: UNAM, 1983.

\_\_\_\_\_. *Cine y sociedad en México, 1896-1930, vol. II Bajo el cielo de México, 1920-1924*. México: UNAM, 1993.

\_\_\_\_\_. “El cine alemán y el cine soviético en México en los años veinte”, *Journal of Film Preservation*, n. 60/61, 2000, pp. 50-57.

\_\_\_\_\_. *Cine y sociedad en México, 1896-1930, vol. III Sucedió en Jalisco o Los Cristeros. De cine, de cultura y aspectos del México de 1924 a 1928, 1920-1924*. México: UNAM, INAH, Seminario de Cultura Mexicana, 2013.

FUHRMANN, Wolfgang. “Sueños en blanco y negro: la expansión de la UFA en Brasil y América Latina”, *Secuencias. Revista de historia del cine*, n. 52, segundo semestre de 2020, pp. 57-76. DOI: 10.15366/secuencias2020.52.003.

KRAKAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985.

MIQUEL, Ángel. *Por las pantallas de la Ciudad de México. Periodistas del cine mudo*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1995.

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

\_\_\_\_\_. “Del teatro al cine. Enrique Borrás en la ciudad de México, 1908-1915”, *Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, 2018, pp. 56-61. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/171>> [Acceso: 18 enero 2024].

PÉREZ MONTFORT, Ricardo. “Dos instituciones de la comunidad germana en el México de los años 20: el Casino Alemán y el Colegio Alemán”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, v. 44, n. 173, primavera de 2023, pp. 31-54.

SALAZAR ANAYA, Delia. *La población extranjera en México (1895-1990). Un recuento con base en los Censos Generales de Población*. México: INAH, 1996.

TORRES BODET, Jaime. *La cinta de plata (crónica cinematográfica)*. Recopilación y estudio de Luis Mario Schneider. México: UNAM, 1986.

---

**Fecha de recepción:** 18 de abril de 2024

**Fecha de aceptación:** 15 de noviembre de 2024

**ARK CAICYT:**

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/lncqur1h>

**Para citar este artículo:**

MIQUEL, Ángel. “El cine silente alemán en la Ciudad de México. Apuntes sobre su distribución, exhibición y recepción”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 211-239. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/477>> [Acceso dd.mm.aa]

---

\* **Ángel Miquel** (Torreón, Coahuila, 1957) es profesor e investigador en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México. Ha publicado antologías de crítica cinematográfica, biografías de pioneros y ensayos sobre cine silente. Entre sus libros recientes están *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948* (México: UNAM, 2016), *Ponchos y sarapes. El cine mexicano en Buenos Aires, 1934-1943* (Nueva York: Peter Lang, 2021) y *El cine silente en La Laguna* (Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Ayuntamiento de Torreón, 2023). E-mail: [miquel@uaem.mx](mailto:miquel@uaem.mx).

# El reencantamiento del mundo: Cine silente y paisajes de la nación en la “Bolivia del Centenario” (1925-1930)

Federico Ignacio Fort\*

**Resumen:** El presente artículo analiza la construcción de ciertos paisajes nacionales en cuatro films del periodo silente del cine boliviano: *Corazón aymará* (1925), *La profecía del lago* (1925), *La gloria de la raza* (1926) y *Wara Wara* (1930). Se sostiene que los mismos elaboran un “paisaje-andino”, un “paisaje-memoria” y un “paisaje-rostro” respectivamente. A partir de ello, el trabajo afirma que dichas construcciones paisajísticas, junto a otras producciones visuales del periodo, han contribuido a un “reencantamiento del mundo” que, paradójicamente, se articuló con el avance del proceso modernizador boliviano. Dicho “reencantamiento” se basó en la edificación de imaginarios que aludían a la civilización de Tiwanaku. De esta forma, los paisajes construidos permitieron forjar la idea de que aymaras y quechuas son parte de una misma “raza” surgida de la mencionada civilización preincaica: lo que propició el proceso asimilatorio y, a su vez, imaginar a la nación boliviana a partir de una homogeneidad racial constitutiva.

**Palabras Clave:** paisaje; imaginario; nación; Tiwanaku; cine.

---

## The re-enchantment of the world: silent cinema and landscapes of the nation in the “Bolivia of the Centennial” (1925-1930)

**Abstract:** This article analyzes the construction of certain national landscapes in four silent films from the Bolivian cinema: *Corazón aymará* (1925), *La profecía del lago* (1925), *La gloria de la raza* (1926), and *Wara Wara* (1930). It argues that they elaborate an 'Andean landscape,' a 'landscape-memory,' and a 'landscape-face,' respectively. Based on this, the work asserts that these landscape constructions, along with other visual productions of the period, have contributed to a 'reenchantment of the world' that, paradoxically, was articulated with the advancement of the Bolivian modernizing process. This 'reenchantment' was based on the construction of imaginaries that referred to the civilization of Tiwanaku. Thus, the constructed landscapes allowed for the forging of the idea that Aymaras and Quechuas are part of the same 'race' emerged from the aforementioned pre-Inca civilization: which fostered the assimilatory process and, in turn, imagined the Bolivian nation based on a constitutive racial homogeneity.

**Keywords:** landscape; imaginary; nation; Tiwanaku; cinema.

---

## O reencantamento do mundo: cinema mudo e paisagens da nação na “Bolívia do Centenário” (1925-1930)

**Resumo:** Este artigo analisa a construção de certas paisagens nacionais em quatro filmes mudos do cinema boliviano: *Corazón aymará* (1925), *La profecía del lago* (1925), *La gloria de la raza* (1926) e *Wara Wara* (1930). Argumenta-se que eles elaboram uma 'paisagem-andina', uma 'paisagem-memória' e uma 'paisagem-rosto', respectivamente. Com base nisso, o trabalho afirma que essas construções de paisagem, juntamente com outras produções visuais do período, contribuíram para um 'reenchimento do mundo' que, paradoxalmente, foi articulado com o avanço do processo modernizador boliviano. Esse 'reenchimento' baseou-se na construção de imaginários que se referiam à civilização de Tiwanaku. Assim, as paisagens construídas permitiram a forja da ideia de que Aymaras e Quechuas são parte da mesma 'raça' surgida da mencionada civilização pré-incaica: o que promoveu o processo de assimilação e, por sua vez, imaginou a nação boliviana com base em uma homogeneidade racial constitutiva.

**Palavras-chave:** Paisagem; imaginário; nação; Tiwanaku; cinema.

## Introducción

**E**l presente artículo es parte de una investigación doctoral en curso<sup>1</sup> que se propone estudiar la producción visual alentada desde la estatalidad boliviana, y ciertos artistas del periodo, en vistas a observar la construcción de paisajes nacionales entre 1925 y 1935. En ese sentido, el estudio de los primeros largometrajes del cine silente boliviano, junto a otros materiales visuales como la fotografía y la pintura, son centrales para tal fin.

Existe una estrecha relación entre el llamado “Primer Centenario de la República de Bolivia” (1925) y dichos largometrajes de “ficción”:<sup>2</sup> *Corazón aymará* (Bolivia, Pedro Sambarino, 1925), *La profecía del lago* (Bolivia, 1925, José María Velasco Maidana) y, estrenada un año más tarde, *La gloria de la raza* (Bolivia, 1926, Arturo Posnansky y Luis del Castillo). Los tres films marcan un común denominador respecto al interés por reflexionar sobre la cuestión indígena, iniciando así un “nuevo ciclo en la cinematografía boliviana”:<sup>3</sup> planteando una construcción paisajística nacional vinculada a una revitalización de un pasado mítico y autóctono. Dicha ligazón entre la cuestión indígena y la producción audiovisual tuvo una primera etapa que culminó, antes de los albores de la guerra del Chaco, con el estreno de *Wara Wara* (Bolivia, José María Velasco Maidana, 1930).

---

<sup>1</sup> La misma ha sido financiada, en sus primeros tres años (2020-2023), por una beca doctoral otorgada por la Universidad de Buenos Aires y, en la actual etapa de finalización (2024-2026), por una beca concedida por el CONICET.

<sup>2</sup> Utilizamos aquí el término “ficción” para marcar una diferencia entre estos films y la producción del cine documental de la época. Sin embargo, como bien expresa Cuarterolo, es dificultoso restringir al género documental como un mero registro mimético “de lo real”, CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la argentina (1840-1933)*. Buenos Aires: Ediciones CdF, 2013, p. 156. Por ejemplo, nuestro análisis no aborda otras producciones de carácter documental de la época como *El fusilamiento de Jauregui* (1927) de Luis Castillo o *La sombría tragedia del Kenko* (1927) del mencionado Arturo Posnansky.

<sup>3</sup> MITRE, Antonio. *La pantalla indiscreta. Cine y Sociedad en Bolivia 1897-1952*. La Paz: Plural Editores, 2019, p. 109.

Así, el objetivo del presente artículo es precisar, en esos films, la construcción de un novedoso paisaje nacional, el cual abandonaba la cuestión de imaginar a Bolivia únicamente como “espejo” de Europa. Tratamos de observar la contribución del cine a una suerte de “reencantamiento del mundo” que, paradójicamente, se articuló al proceso de modernización capitalista boliviano.

Como es usual para los estudios que se abocan al cine silente latinoamericano, muchas películas están perdidas o solo se conservan algunos fragmentos. Por ello, en los casos donde no existiera otra alternativa, hemos recurrido a fuentes secundarias para recuperar ciertos argumentos de nuestro corpus. Ese es el caso de *Corazón aymará* y *La profecía del lago*, que hemos reconstruido a partir de los aportes de Gumucio Dagron<sup>4</sup>.

En lo que respecta a *La profecía del lago*, la información con la que se cuenta es muy poca, producto no solo del paso de los años sino de la censura que ha sufrido el film luego de sus primeros estrenos. No obstante ello, la Cinemateca Boliviana nos ha informado de la existencia de cuatro latas de la película, compuestas por distintos fragmentos en formato 35mm, en soporte de nitrato. El primer conjunto corresponde a dos rollos de negativo de imagen, con una duración de 14 minutos, en blanco y negro y sin sonido. Además, existen dos rollos de positivo de imagen de 2 minutos cada uno, también en blanco y negro, pero virados a rojo y verde. Otro par de rollos de positivo, de igual duración (2 minutos), presentan teñidos en azul, amarillo, marrón y rosa, sin sonido. Finalmente, el cuarto fragmento consta de dos rollos de 8 minutos en blanco y negro, teñidos en verde, naranja, amarillo y rosa, también sin sonido. Al momento de escribir este artículo, no hemos podido acceder a una visualización de dichos fragmentos.

Por otro lado, *La gloria de la raza* y *Wara Wara* son los únicos largometrajes de los cuales poseemos acceso a fuentes primarias en base a reconstrucciones relativamente

---

<sup>4</sup> GUMUCIO DAGRON, Alfonso. *Historia del cine boliviano*. México: UNAM, 1983.

acabadas. Respecto al primero, disponemos del argumento completo, tal como se ha publicado en Sánchez.<sup>5</sup> Y, en cuanto a *Wara Wara*, se encuentra disponible la reconstrucción y restauración completa realizada por Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdova.<sup>6</sup>

### Antecedentes

El estudio de los imaginarios nacionales, que es parte del campo bibliográfico en donde se enmarca el presente artículo, cuenta con variados aportes. Por ejemplo, Carugati y Palmonari<sup>7</sup> o Baczko tienden a poner de relieve que: “las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, [...] ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad”.<sup>8</sup> Asimismo, Anderson afirma que la nación es “imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, [...], pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.”<sup>9</sup>

No obstante, es preciso destacar que la bibliografía suele enfatizar el carácter representativo de las imágenes, en lo que hace a la construcción de los imaginarios nacionales. Sin embargo, para nosotros, las imágenes construyen activamente a la nación en tanto práctica imaginativa. El cine ha ayudado a (re) crear la misma: en el sentido de contribuir a la construcción de un tiempo y espacio homogéneos. Tal como

---

<sup>5</sup> SANCHEZ, Claudio. *Arturo Posnansky y el cine. El argumento de "La Gloria de la Raza"*. La Paz: Foucart, 2020.

<sup>6</sup> AIMARETTI, María. “¡Vuelve Wara Wara!: arqueología y biografía de un film silente boliviano que regresa. Entrevista a Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdova”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, 2016, pp. 299–324. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/63> [Acceso: 20 de julio de 2024].

<sup>7</sup> CARUGATI, Felice y Augusto Palmonari. “A propósito de las representaciones sociales”, *Anthropos: Boletín de Información y Documentación*, n. 124, 1991, pp. 51–54.

<sup>8</sup> BACZKO, Bronislaw. *Los Imaginarios Sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999, p. 8.

<sup>9</sup> ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p.23.

Rivera Cusicanqui expone para el caso boliviano —respecto a la importancia de las acuarelas de Melchor María Mercado—, el cine ha sido uno de los soportes que permitió construir “la conciencia de una pertenencia y contemporaneidad”<sup>10</sup> para habitantes de un mismo territorio nacional que no se conocen entre sí, hablan distintas lenguas e incluso provienen de múltiples historias culturales.<sup>11</sup>

En definitiva, las imágenes, ya fueran producidas o promovidas desde el Estado, por élites artísticas o por sectores populares, desempeñaron un papel crucial en la formación de imaginarios nacionales hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX.<sup>12</sup> La pintura, la fotografía —como lo demuestran los estudios de Cortés-Rocca<sup>13</sup> o Tell<sup>14</sup> para el caso argentino— o el cine,<sup>15</sup> fueron tres medios claves en este proceso.

Respecto al caso boliviano, existe bibliografía que ha estudiado el entramado y las relaciones existentes entre las películas referenciadas y los imaginarios de la nación. Es posible señalar los aportes de Claudio Sánchez,<sup>16</sup> quién explora la estrecha vinculación entre imaginarios de la nación y Tiwanaku en torno al film *La gloria de la*

<sup>10</sup> RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015, p. 38.

<sup>11</sup> Sin embargo, durante el periodo estudiado por nosotros, el ingreso a las salas de cine no era algo accesible a toda la población. Tal como destaca Mitre existían barreras étnicas y económicas para el ingreso de los espectadores. De todas formas, ello no quita que el cine haya funcionado tanto como un constructor de imaginarios nacionales que se fundaban, aunque no sin tensiones, en identidades de clase de los sectores más pudientes de la sociedad boliviana. MITRE, Antonio. *La pantalla indiscreta. Cine y Sociedad en Bolivia 1897-1952*. La Paz: Plural Editores, 2019. (2019, pp. 197–200).

<sup>12</sup> SCHUSTER, Sven. *La nación expuesta. Cultura visual y procesos de formación de la nación*. Rosario: Editorial Universidad del Rosario, 2014 y SCHUSTER, Sven y Oscar Hernández. *Imaginando América Latina: historia y cultura visual, siglos XIX-XXI*. Rosario: Universidad del Rosario, 2017.

<sup>13</sup> CORTÉS-ROCCA, Paola. *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Colihue, 2011.

<sup>14</sup> TELL, Verónica (2019). *El lado visible: fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Unsam Edita, 2019

<sup>15</sup> CUARTEROLO, op. cit.; REYES GARCÍA-ROJAS, Aurelio y David Wood. *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardias y transición*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015.

<sup>16</sup> SÁNCHEZ, Claudio. *Arturo Posnansky y el cine. El argumento de “La Gloria de la Raza.”* La Paz: Focuart, 2020.

raza, y el papel de los aviones en el cine boliviano.<sup>17</sup> Asimismo, otros textos plantean tangencialmente los vínculos existentes entre el cine y la nación<sup>18</sup> y el cine e indigenismo.<sup>19</sup>

Sin embargo, la bibliografía no logra realizar un estudio en profundidad de nuestra problemática, ni tampoco explora la posibilidad de reflexionar sobre estas películas como constructoras de paisajes nacionales. Respecto a esto último, hay un elemento más que debemos esclarecer antes de entrar en nuestro análisis: lo que entendemos por “paisaje”.

### ¿Qué entendemos por paisaje?

El paisaje es una noción utilizada en varias áreas de estudio. Desde el campo del arte,<sup>20</sup> pasando por la geografía,<sup>21</sup> la antropología,<sup>22</sup> los estudios culturales y visuales<sup>23</sup>

<sup>17</sup> SÁNCHEZ, Claudio. *Los aviones en el cine silente boliviano*. La Paz: Editorial 3600, 2013; GUMUCIO DAGRON, Alfonso. *Historia del cine boliviano*. México: UNAM, 1983; MESA, Carlos. *La aventura del cine boliviano 1952-1985*. La Paz: Editorial Gisbert y Cia. S.A., 1985; MITRE, *op. cit.*

<sup>18</sup> García Pabón analiza las “alegorías nacionales” en la literatura y el cine boliviano, aunque con mayor enfoque en la literatura y solo aborda el cine al final, centrado en Jorge Sanjinés. En cambio, nuestro artículo se enfoca en la primera etapa del cine boliviano y contribuye, en parte, a llenar el vacío de estudios sobre imaginarios nacionales y cine silente en Bolivia, GARCÍA PABÓN, Leonardo. *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: Plural editores, 2007.

<sup>19</sup> CÓRDOVA, Verónica. “Cine boliviano: del indigenismo a la globalización”, *Fotogenia*, n. 1, 2006, pp. 3–4; KENNY, Sofía. *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano*. Mendoza: Universidad de Cuyo, 2009; SALA, Jorge y Rodrigo Romero Zapata. “Wara Wara (José María Velasco Maidana, 1930): alegoría cinematográfica del nacimiento de una nación”. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, 2013, pp. 1–17. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/596>> [Acceso: 20 de julio de 2024].

<sup>20</sup> CLARK, Kenneth. *El arte del paisaje*. Barcelona: Six Barral, 1971.

<sup>21</sup> SAUER, Carl. “La morfología del paisaje”, *Polis. Revista de La Universidad Bolivariana*, n. 15, 2006.

<sup>22</sup> HIRSCH, Eric. “Landscape: Between Place and Space”. En: Hirsch, Eric y Michael O’Hanlon (eds.), *The Anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space*. Nueva York: Oxford University Press, 1995, pp. 1–23.

<sup>23</sup> ANDERMANN, Jens. “Paisaje: imagen, entorno, ensamble”, *Orbis Tertius*, vol. 13, n. 14, 2008, pp. 1–8. Disponible en: <<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01>> [Acceso: 20 de julio de 2024]; MITCHELL, William. “Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness”, *Critical Inquiry*, 2000, n. 2, pp. 193–223; MITCHELL, William. “Paisaje imperial”, *Memoria Académica*, vol.5, n. 7, 2009,

o la sociología,<sup>24</sup> el paisaje es un “concepto viajero”.<sup>25</sup> Asimismo, el término también tiene profundas resonancias para algunos estudios que se proponen indagar entre la relación entre este último y el cine.<sup>26</sup>

En este contexto, creemos que la siguiente definición puede resultar esclarecedora:

el paisaje es un medio físico y multisensorial (tierra, piedra, vegetación, agua, cielo, sonido y silencio, luz y oscuridad etc.) en el cual son codificados significados y valores culturales, ya sea que estén *puestos* allí por la transformación física de un lugar en la jardinería paisajística y la arquitectura o *encontrados* en un lugar formado, como decimos, “por naturaleza”.<sup>27</sup>

La definición de Mitchell permite “liberar” al término de su pesada carga asociada a su utilización en tanto género pictórico o a determinada forma de composición fotográfica. Si bien el autor no niega la existencia de una pintura o fotografía paisajística, el término no se reduce a ello: el paisaje es un medio en sí mismo, en el sentido en que “mediatiza lo cultural y lo natural”.<sup>28</sup>

Observar al paisaje como una noción (e imagen) liminar, también es señalado por otros autores como Hirsch quien entiende que bascula entre dos polos: lugar y espacio, adentro y afuera o imagen y representación. De esta manera, el paisaje sería una noción e imagen dinámica. Retomando ecos ya planteados por Carl Sauer, el

---

pp. 112-129. Disponible en: <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.9903/pr.9903.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9903/pr.9903.pdf)> [Acceso: 20 de julio de 2024].

<sup>24</sup> CORTÉS-ROCCA, *op. cit.*, pp. 105-173; NOGUÉ, Joan. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2016; SIMMEL, Georg. *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro, 2013.

<sup>25</sup> BAL, Mieke. “Conceptos viajeros en las humanidades”, *Estudios Visuales: Ensayo, Teoría y Crítica de La Cultura Visual y El Arte Contemporáneo*, n. 3, 2006, pp. 28-77.

<sup>26</sup> GUZMÁN ÁLVAREZ, José. *Paisaje vivido, paisaje estudiado. Miradas complementarias desde el cine, la literatura, el arte y la ciencia*. Andalucía: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2005; HARPER, Graeme y Jonathan Rayner. *Film landscapes: cinema, environment and visual culture*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2013; LEFEBVRE, Martin. “On landscape in narrative cinema”, *Canadian Journal of Film Studies*, n. 20, 2011, pp. 61-78.

<sup>27</sup> MITCHELL, “Paisaje imperial”, *op. cit.*, p.118

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 119

autor define al paisaje como un “proceso cultural”.<sup>29</sup> Dicho entendimiento tampoco es ajeno a Mitchell: hablar del paisaje en tanto medio también es entenderlo como proceso. Esta concepción, que parte de la *multisensorialidad* y del carácter procesual del término, también es destacada desde otros autores, pertenecientes a distintas disciplinas como Andermann,<sup>30</sup> Bender,<sup>31</sup> Feld & Basso,<sup>32</sup> Harvey,<sup>33</sup> entre otros.

En lo que respecta a nosotros, lo primero que deseamos señalar es que el paisaje es mucho más que una “vista” de la naturaleza. No solo remite a la producción de lugares y espacios<sup>34</sup> sino a una construcción procesual de una visualidad ampliada. Los films a los que aludimos edifican y alientan tanto un determinado paisaje natural o geográfico así como también la activación e imaginación de determinadas memorias y rostros. Los paisajes que aquí estudiamos no solo buscan asentarse, por ejemplo, sobre determinados accidentes geográficos sino que se crean a través de la invención de una determinada memoria histórica o bien mediante la expresión de determinados rostros.

En ese sentido, sostenemos, por ejemplo, que en *Corazón aymará* o en *La profecía del Lago* hay una búsqueda por construir un determinado paisaje geográfico, que dimos por nombrar como paisaje-andino. No obstante, en las otras películas que constituyen nuestro análisis, es posible hablar de paisajes-rostros<sup>35</sup> o de paisajes-memoria: en tanto visualidades que apelan a la construcción de un imaginario común. La producción de determinados rostros y de determinadas memorias es fundamental para cimentar un

---

<sup>29</sup> HIRSCH, *op. cit.*, p. 22.

<sup>30</sup> ANDERMANN, *op. cit.*

<sup>31</sup> BENDER, Barbara. “Landscapes on-the-move”. *Journal of Social Archaeology*, n. 1, 2001, pp. 75–89.

<sup>32</sup> FELD, Steven y Keith Basso. *Senses of place*. Nuevo México: School of American Research Press, 1996.

<sup>33</sup> HARVEY, David. *Espacios del capitalismo global. Hacia una teoría del desarrollo geográfico desigual*. Madrid: Akal, 2021.

<sup>34</sup> de CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1990.

<sup>35</sup> MOSCOSO-GARAY, Marcos. “Rostros afectivos como paisajes en las películas peruanas *Rosa Chumbe* (2015) y *Magallanes* (2015)”. *Cuadernos Del CILHA*, n. 39, 2023, pp. 1–30. DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.34.068>

paisaje nacional. Estos elementos (rostros y memorias) muchas veces sintetizan y expresan la compleja visualidad constituyente a los paisajes.

Por ejemplo, para el caso de *Wara Wara*, sostenemos que el rostro de la misma envuelve a un mundo posible. Dicho mundo es, justamente, la imaginación de un paisaje que se expresa en el rostro. Asimismo, también observamos la activación de un paisaje-memoria en el caso de *La gloria de la raza*. Tal como destaca Belting, muchas veces los paisajes constituyen “lugares imaginarios” en donde “son ellos mismos imágenes que una cultura transfiere a lugares fijos en la geografía real”,<sup>36</sup> activados a través de procesos de memorias colectivas.<sup>37</sup>

Así, es preciso considerar cómo determinados rostros, en tanto que envuelven mundos posibles, y la invención de ciertas memorias, que construyen lugares imaginarios, son otras formas posibles de edificar paisajes. En resumen, en este artículo trabajamos con a siguiente “tipología” paisajística: paisaje-andino, paisaje-memoria y paisaje-rostro. Sosteniendo que cada una de las películas aquí analizadas contribuye, mayormente, a un tipo particular de paisaje.

A partir de 1925, Bolivia experimentó una transformación en su representación cinematográfica, marcada por la llamada “década de oro” del cine silente, que se consolidó con los largometrajes que hemos mencionado. Estas películas rompieron con el enfoque documental propagandístico previo, inaugurando un cine que abordaba cuestiones sociales, especialmente en relación con el componente indígena. Aunque autores como Gumucio Dagron y Sánchez<sup>38</sup> mencionan la existencia de un “cine oficialista” que corría por carriles paralelos, estos films también contribuyeron al debate sobre el lugar de lo indígena en la nación y propusieron paisajes que

---

<sup>36</sup> BELTING, Hans. *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz, 2012, p. 87.

<sup>37</sup> GUARINI, Carmen. *Antropología visual de la ausencia*. Buenos Aires: Sans Soleil, 2017.

<sup>38</sup> GUMUCIO DAGRON, *op.cit.*; SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 40.

buscaban intervenir en la construcción de la identidad boliviana de la época. En lo que sigue, nos adentraremos en el análisis de los films propuestos

### Corazón aymará y el paisaje andino.

**TEATRO PARIS**  
**Fiestas Julias de 1925**  
**SOBERBIA NOCHE DE ARTE NATIVO**  
**BOLIVIA FILM**  
 Presenta la primera obra nacional de argumento, confeccionada bajo la dirección técnica y artística de Pedro Humberto  
**CORAZON AYMARA**  
 Hoy Martes 14 de Julio de 1925  
 Hoy en ESTUPESADA Verano de MODA  
**Segunda Obra Gigante!**  
 Que estrenamos en esta temporada extraordinaria  
**MARIA ANTONIETA**  
**REINA de FRANCIA**  
 Película que ha recorrido triunfalmente por el ORB  
 Hoy estreno primera jornada  
 Todas las actrices de esta obra, los grandes papeles, están llevados a la pantalla con un lujo desbordante jamás visto en imágenes. Obra que ha costado muchos millones.  
 PRECIOS (Palcos) \$1.50, (Luzes) \$1.20  
 En Función Nocturna de GALA  
 Escena de la magnífica producción Cinematográfica:  
**Corazón Aymara**  
 Adaptada del drama de costumbres indígenas "La Huerta", original del escritor y periodista Sr. Ángel Salas. Lurpila es la encarnación fatalista de la raza aymara. Sobre ella pesan las desconfianzas de su padre, Colke Chuima; los recelos de su madrastra, Summa Pankkara; los recuerdos amargos de Kikco; los deseos del mayordomo, y el rencor de su esposo Khana Aru, que la sospecha culpable... Lurpila lucha con todo y contra todos haciendo orbitar su inocencia. Señalada por su madrastra como infiel, contagia sus desconfianzas a Khenhuara; inflexible como los romanos que castigaban con saña ferrea las acciones indignas, sacrificando sus sentimientos en las personas de los seres más queridos... Tal es el argumento de CORAZON AYMARA, que mostrará la sobriedad, la docilidad y el espíritu de trabajo de la raza más laboriosa de Bolivia, presentando a la vez insignificantes escenas de su vida a pleno campo y a la sombra de las montañas más elevadas, el Illimani y el Illampu. La interpretación de CORAZON AYMARA ha sido hecha por el "Círculo Lírico Dramático", al que beneficiará el producto de esta función.  
 PRECIOS (Palcos) \$1.50, (Luzes) \$1.20  
 En la Imprenta de Repartición Pública

Fig. 1: Anuncio del estreno de la película *Corazon aymará*.

La película se estrena, en el Teatro Paris, el 14 de julio de 1925, en el marco de “las fiestas Julias de 1925”. Es la adaptación cinematográfica de una obra teatral, estrenada un año antes, titulada *La huerta*, del pacheño Ángel Salas. Tal como se destaca en el recorte que anuncia el estreno del film (fig. 1), la película trataba sobre Lurpila, una joven aymara quien está sometida a la explotación típica del pongueaje, en una hacienda andina.

En ese marco, Lurpila se ve envuelta en un “drama amoroso” según el cual, a partir de los “deseos del mayordomo” de la hacienda, es “señalada por su madrastra como infiel”: ello despierta el “rencor de su esposo Khana Aru”. La película muestra cómo, pese a todo ello, la joven intenta demostrar su inocencia, siendo “la encarnación fatalista de la raza aymara”.

Más allá de la breve sinopsis descrita en el recorte, Gumucio Dagron, a partir de recabar comentarios de la crítica al film, afirma que el espíritu del mismo no pasaba tanto por la cuestión amorosa sino por mostrar la explotación a los que eran sometidos los aymaras —en función de las relaciones de servidumbre existentes en los latifundios— y, asimismo, “trasmitir en el fondo un ideal de rebeldía y lucha de clases”.<sup>39</sup>

Si bien esto último puede ser un poco exagerado, sí se observa cierta reflexión sobre los aymaras, tal como destaca *El Diario*, como la base “que sustenta la vida de las ciudades bolivianas”.<sup>40</sup> En otras palabras, el film (o al menos la interpretación de la prensa sobre el mismo) no destaca la insurrección de aymaras sobre la servidumbre *per se*, sino en función de, como destacó *La República*, “conocer a una raza que cerca de nosotros pasa inadvertida, como un ser ajeno a nosotros y a nuestra civilización”.<sup>41</sup>

En el marco de la visualidad alentada en torno al centenario, el film pareciera contribuir a la construcción de una visualidad asimilatoria de aymaras y de integración al proyecto nacional antes que a su potencial insurrecto. Si se destaca, acorde afirma Dagron, “la revuelta y la insurrección” no es tanto en función de plantear un conflicto entre aymaras y la moderna república boliviana sino entre estos últimos y antiguas (o premodernas) relaciones de dominación. La película abona a la visualidad de la época, contribuyendo al imaginario de que la “raza aymara” tiene grandes aptitudes para el trabajo y es una “raza dócil”, pero que, al mismo tiempo, es capaz de contener una fuerza modernizadora.

El film no plantea una insurrección de índole “clasista” sino “moral”, tal como destaca elocuentemente la crítica de *El Diario*: “hay un detalle que acaso sea juzgado con severidad: es la venganza cobrada por los indios de la hacienda. Pero ello se explica

---

<sup>39</sup> GUMUCIO DAGRON, *op. cit.*, p. 61

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

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 62.

por las enormes tropelías que comete con ellos el capataz de la hacienda, que lo pisotea todo: el honor, la paciencia rayana en la docilidad, la honradez en los negocios”.<sup>42</sup> El conflicto es leído en los términos de una “venganza” antes que una insurrección. Ello permite, repetimos, integrar al imaginario aymara como sólida base del proyecto de nación de una Bolivia moderna. No se trata de ver a aymaras como el posible elemento que eche por tierra las relaciones capitalistas en Bolivia sino lo contrario: como posibilitadores de la modernización.

Ahora bien, ¿cómo se relaciona esta cuestión con la construcción del “paisaje andino”? Justamente, un aspecto de gran relevancia en el film, vinculado a la cuestión étnica, es su hincapié en la “naturaleza”. Ello no pasó desapercibido ante la crítica, la cual demostró, como afirma Gumucio Dagron, “gran entusiasmo por la fotografía de Sambarino. El comentarista de *La República* llega incluso a ver colores donde no podía haberlos,<sup>43</sup> cuando escribe sobre ‘el valle de Calacoto, rodeado de verdes boscajes y floridos jardines’. Otros se refieren a un atardecer en el estrecho de Tiquina, a los paisajes del Lago Titikaka, a las montañas siempre nevadas, etc.”<sup>44</sup>

Como intentamos sostener, esta exaltación del paisaje no debiera quedar simplemente en un plano estético: sino que es un componente esencial en la integración de los imaginarios nacionales. El paisaje andino es un elemento clave que permite asimilar e integrar a los aymaras al imaginario nacional. Al igual que lo observado en las fotografías del *Álbum del Centenario*,<sup>45</sup> el componente andino integra al territorio boliviano y, en el marco del film al cual nos referimos aquí, contribuye a

---

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

<sup>43</sup> No obstante dicha afirmación de “colores donde no podría haberlos” resulta cuestionable, dada la posibilidad de aplicar color al film.

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

<sup>45</sup> FORT, Federico Ignacio. “Dispositivos visuales en torno a la construcción de la nación en el ‘Primer Centenario de la República de Bolivia’ (1925): el ‘Álbum del Centenario’ y la reimaginación de los pueblos indígenas”, *XIV Jornadas de Sociología*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2021.

“hacer” de los aymaras cimienta de los imaginarios nacionales. Es el entorno geográfico el cual dota a aymaras de la tranquilidad y la “tenacidad en la lucha contra la naturaleza”<sup>46</sup> aptas para el trabajo, pero al mismo tiempo, también es aquello que le brinda la fortaleza para “vengarse” ante las vejaciones de los latifundistas. El paisaje andino confluye así, en este largometraje, con la cuestión indígena: siendo el elemento que permite imaginar a una Bolivia tanto territorial como racialmente homogénea, alentando una visualidad que encontrará continuidad en los festejos del centenario.

### ***La profecía del Lago***

Como hemos mencionado, de estos primeros largometrajes, *La profecía del lago*, de José María Velasco Maidana, quizás sea uno de los films con mayores dificultades para la reconstrucción de su argumento. No solo porque sólo se disponen de unos pocos y delicados fragmentos sino porque fue el primer caso de aparente<sup>47</sup> censura en el cine boliviano. Gumucio Dragon, en base a prensa del periodo, destaca que el film fue tanto censurado como perseguido, al punto que una ordenanza municipal decretó la incineración de la película: llamando a su director a hacer entrega de la misma ante las autoridades.<sup>48</sup> La película fue censurada luego de que, antes de su estreno, se exhibieran algunas escenas en el Teatro Biógrafo París. Si bien en este artículo no profundizamos en los modos de recepción de estas imágenes, sí resulta de interés observar por qué la película pudo haber motivado el rechazo de las autoridades municipales.

Según Gumucio Dagron, la película fue prohibida dado que en un pasaje se planteaba un posible amorío entre “una señora y un indio”.<sup>49</sup> En rigor, según los testimonios

---

<sup>46</sup> GUMUCIO DAGRON, *op. cit.*, p.61

<sup>47</sup> Decimos “aparente” porque, como veremos, la película terminó por estrenarse en algunas salas de Oruro.

<sup>48</sup> La anécdota, aparentemente relatada por el mismo Velasco Maidana, cuenta que el director se negó a ello y amenazó con incinerarse él junto a la película en el caso que la ordenanza se mantuviese firme. Aparentemente, el director ocultó la película al interior de las paredes de su casa siendo que la misma, finalmente, no fue incinerada.

<sup>49</sup> GUMUCIO DAGRON, *op. cit.*

que el autor recoge de Donato Olmos Peñaranda, actor del film, el argumento central giraba en torno a un multimillonario que tenía una finca cerca de un profético lago —el Titicaca—, siendo que su esposa se enamora de un “pongo” que trabajaba en la hacienda. Aparentemente, según otro testimonio de Marina Nuñez del Prado —quién colaboraba con Velasco Maidana— el director habría tomado ese amorío inspirado en un suceso ocurrido realmente en la sociedad paceña. Es por ello, que se atribuye una censura de carácter “moral”.

Dicha censura moral no se relaciona tanto con la supuesta infidelidad en sí sino con que el enamoramiento se daba entre una dama paceña y un indígena. No obstante, si tomamos en consideración que el argumento de *Corazón aymara* también ponía de manifiesto un posible amorío entre un mayordomo de la hacienda y Luprila, la censura ejercida en el periodo no pareciera ser tan estricta.<sup>50</sup> A ello se suma que parte de la prensa denunciaba la censura de las autoridades. En este contexto, Dagron encuentra una nota de *La República* en la cual se sostiene que finalmente, en algunas salas de Oruro, la película completa fue exhibida.<sup>51</sup>

Que la película haya “superado” la censura y, asimismo, que *Corazón aymara* no haya sido siquiera objeto de la misma, no debería extrañarnos dado que los paisajes alentados (y posibilitados) por la misma estatalidad planteaban estas interrelaciones y amalgama de imaginarios: el de la Bolivia moderna confluyendo con una Bolivia que en su “origen”, pero también en su presente, tenía una fortaleza y magnificencia dada por lo indígena. No sólo existían las condiciones que posibilitaban la producción y circulación de estas películas sino que, en definitiva, estas imágenes fueron necesarias para la construcción de un imaginario nacional que asiente a Bolivia sobre

---

<sup>50</sup> Por supuesto que en el caso de censura a la *La profecía del Lago* también encontramos motivos que hacen a ciertos estereotipos de género: era más fácil tolerar que un personaje masculino, como un mayordomo, se “enamorara” de una mujer indígena a que una mujer de la burguesía paceña se insinúe amorosamente a un hombre de dicho sector social.

<sup>51</sup> GUMUCIO DAGRON, *op. cit.*, p. 68.

un suelo homogéneo: dado por la grandeza de Tiwanaku, o la grandeza, en particular, de la “raza aymara”.

Sostenemos que la visualidad del periodo comenzaba a correr los márgenes para plantear, bajo la forma, en el caso de estos dos primeros dos films, de un drama amoroso, posibles relaciones entre “blancos” e indígenas. Esa relación, o esa imagen, sintetiza la unión entre la modernidad racional boliviana y el componente místico asociado a lo indígena: la relación amorosa ofrece esa suerte de comunión entre la modernidad y lo autóctono, en donde este último reviste de misticismo al primero.

En este film, aunque su trama se centra en un conflicto amoroso, la ubicación geográfica y simbólica del Lago Titicaca no es accidental. Este paisaje opera como un referente cultural que conecta con un imaginario andino que el cine boliviano empezaba a utilizar para consolidar un sentido de identidad nacional. El Lago Titicaca, en tanto símbolo ancestral y espiritual, aparece en el film como un espacio místico donde se mezclan la tradición indígena y la visión de modernidad que pretendía instaurarse en Bolivia. Este paisaje aporta un elemento místico que refuerza la noción de un pasado majestuoso. En este sentido, la película no solo exhibe un escenario geográfico, sino que incorpora un paisaje cultural que representa la “profecía” de una identidad boliviana moderna, anclada en la fortaleza de sus raíces indígenas.

### ***La gloria de la raza y el paisaje-memoria***

Ahora bien, abandonado el argumento basado en un amorío, el imaginario tiahuanacota expresó uno de sus puntos más destacados con el largometraje *La gloria de la raza* (1926) dirigido por Arthur Posnansky.

*La gloria de la raza* es un film en donde un arqueólogo entabla una relación con un anciano *uru* el cual es, según se relata en el argumento de la película, “un miembro de una ya casi extinta raza de este nombre, cuyo último resto aún vive en el

Desaguadero, como el postrer vestigio de la América prehistórica”.<sup>52</sup> A partir del encuentro, que al principio suscita suma desconfianza del anciano uru hacia el explorador, ambos personajes traban una relación amistosa. De esta forma, el uru le irá develando los secretos, ante la insistencia del arqueólogo, de esa antigua civilización llamada Tiwanaku.

El interés del arqueólogo en que el anciano le revele los secretos se explica dado que este último es “el más anciano jefe”<sup>53</sup> del pueblo y uno de los últimos sobrevivientes que conserva la memoria de la civilización preincaica. La problemática que se plantea es clara: si no se difunde y no se atiende a la historia de la civilización Tiwanaku esta tendrá una nueva desaparición, no ya en el plano material sino en la memoria del pueblo boliviano. Dice el arqueólogo al anciano, cuando este era reticente a seguir contándoles los más preciados secretos de Tiwanaku: “-Mi misión es el estudio de vuestra historia, para revelar al mundo lo que habéis sido, para que no juzguen por el miserable presente, vuestro glorioso pasado. Una maldición sería que la Historia del más esforzado pueblo del Mundo desapareciera”.<sup>54</sup>

A partir de que el arqueólogo pronuncia dichas palabras, el anciano se decide a romper la prohibición que le impedía revelar los secretos. Para transmitir dichas revelaciones, el sabio no se servirá de una mera narración oral sino que pedirá al explorador que mire “por el ojo de este milagroso tope de oro [...] Tiene la propiedad de hacer ver muy lejos, cosas que la mirada humana ya no alcanza a percibir”.<sup>55</sup>

Luego de una larga caminata desde la aldea del anciano uru hacia Tiwanaku —en la cual el primero le enseña al arqueólogo sitios sagrados como el cementerio e incluso excavan y desentierran los restos y tesoros de una “Hayruru”, una sacerdotisa de la

---

<sup>52</sup> SÁNCHEZ, *Arturo Posnansky y el cine*, p.1.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.3

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.12

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.6.

Luna—, el sabio dice al explorador: “-mira por última vez por el ojo del topo milagroso, a Pachakama, a nuestro dios de los dioses lo evocaré para que te muestre lo que nadie ha visto en vida hasta ahora, el *Ocaso de una Civilización*, la destrucción de Tiwuanacu”.<sup>56</sup>

A través de la visión, el forastero ve a Tiwanaku en su esplendor, previo a la gran inundación, producto de un terremoto, que también observa a través del topo. Dicha catástrofe era la principal hipótesis que defendía Posnansky para explicar el fin de la civilización preincaica. En el film, la misma es atribuida, por el sabio, a los celos que tenían los dioses por la grandeza alcanzada por la civilización: “Pachamama sacude su vientre. Fuego brota de su boca, los monumentos se derrumban, el Lago se precipita sobre la obra gigantesca que se inicia y sepulta a los atrevidos bajo las olas y los escombros...Mira, todo se ha acabado”.<sup>57</sup>

De esta forma Posnansky reconstruye, a la par que inventa, un paisaje y una memoria social de una cultura “perdida”. La imagen —tanto la que el explorador ve, en la ficción, a través del topo, como el film en sí visto por los espectadores— se vuelve aquello que sirve no solo a la recuperación sino a la transmisión de una memoria que es, en este caso, un lugar utópico. Memoria, paisaje e imagen convergen en una tríada a partir de la cual Posnansky expresa todo aquello que Bolivia fue en su “prehistoria” pero que, fundamentalmente, deberá ser en el futuro. Es necesario, en el proyecto del ingeniero austro-húngaro, recuperar y reinventar a Tiwanaku, como memoria y paisaje, a los fines de encarrilar a Bolivia en las vías del progreso: siendo que ello no tiene que ver con una adopción ingenua de los avances de la modernidad sino con una “recuperación” de un pasado de grandeza que es autóctono.

En este sentido, este viaje a ese lugar utópico (tan utópico que fue destruido por los mismos dioses) al que Posnansky invita a través de su film también marca cierta

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.21.

reticencia ante, justamente, la modernidad: en otras palabras, Tiwanaku actúa como una “contraimagen de la industrialización y la urbanización”.<sup>58</sup> Con ello no afirmamos que Posnansky fuese un conservador en contra del progreso modernizador en Bolivia —de hecho él mismo es un “producto” de la modernidad capitalista—, sino que Tiwanaku es el otro reverso de la moneda al cual Bolivia debe traer al presente para asegurarse un destino de grandeza.

Esta tensión, entre modernidad/progreso y pasado histórico atraviesa a todo el film, al punto en que el viejo *Yatiri* decide romper la prohibición de transmitir los secretos a un *Wirakjocha* (es decir, a un “blanco”), e incluso profanar el espacio sagrado, en función de que su pueblo no caiga “en el olvido”. Pese al temor a un furioso castigo de Pachamama que podría cobrarse la vida del anciano, este opta por *dejar ver* al arqueólogo la sacralidad de Tiwanaku: el anciano permite así la construcción de un “puente” entre el antiguo legado de una avanzada civilización y una modernidad que promete conservarlo. Este “puente” permite, a la vez, aunar la identidad entre la nación boliviana y el paisaje tiahuanacota. Se trata de una construcción imaginaria y espacial la cual “reencanta” la geografía andina boliviana y la constituye como el lugar de la nación.

Como vemos, no se trata solo para Posnansky de “conservar” o “recuperar” el pasado, recluyéndolo museísticamente, sino de que el mismo sea un “archivo” vivo: “la herencia de Tiwanaku debía entonces ser no una herencia muerta, fría, como las colosales piedras en estatuas y monumentos; debía ser una herencia llena de vida [...]”.<sup>59</sup> Es esa civilización preincaica la que constituye, para el ingeniero devenido en cineasta (y, como observamos, para la estatalidad de la época), el “ser de lo boliviano” o, como el título del film reza, *La gloria de la raza*.

---

<sup>58</sup> BELTING, Hans. *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz, 2012, p. 82. En la cita, Belting se está refiriendo a la “pintura de paisaje” del siglo XIX.

<sup>59</sup> QUISBERT, Pedro. “La gloria de la raza’: Historia prehispánica, imaginarios e identidades entre 1930 y 1950”, *Estudios Bolivianos*, n. 12, 2004, p. 196.

En esta dirección, entendemos que la mirada de Posnansky sobre Tiwanaku —no solo en función del film citado, sino tomando en cuenta a toda su obra— es una “propuesta política en su conjunto”<sup>60</sup> antes que una mera interpretación histórica. Aún más, podríamos afirmar que el trabajo de Posnansky es, sustancialmente, un proyecto sociológico sobre el presente y el porvenir de la sociedad boliviana.

Tal como afirma Quisbert, se observa desde 1919, con la publicación de *La hora futura*, que Posnansky tiene una fuerte mirada —en contraposición a los principios de igualdad, libertad y fraternidad pregonados por el liberalismo político— respecto al rol que debe ocupar el Estado en el proceso de organización y jerarquización de la sociedad boliviana, en donde este último junto a la nación son “concebidos como una gran máquina, en la cual los individuos son solamente partes, colocadas en su sitio según sus aptitudes, y en que la idea de igualdad es impensable”.<sup>61</sup> Es en ese sentido, que la grandeza de Tiwanaku será el origen y a la vez el porvenir de Bolivia, o “como la fuente de la cual debían salir los impulsos regeneradores de la sociedad boliviana”.<sup>62</sup>

### **Wara Wara y el paisaje-rostro**

Como mencionamos, *Wara Wara* es la única película de la cual pudimos observar material audiovisual. El film se basa en una obra teatral, *La voz de la quena*, de Antonio Díaz Villamil. A diferencia de las películas que hemos mencionado, el argumento transcurre en el siglo XVI, cuando los conquistadores españoles llegan a Hatun Colla, que es la capital del Collasuyo, en los alrededores del Lago Titicaca. Allí vive, en pleno esplendor de la civilización incaica, la joven princesa Wara Wara; la cual, luego de una visión comunicada por el profeta Arawicu, toma conocimiento de que ella será la única sobreviviente luego de una catástrofe que sobrevendrá en la civilización. Dicha catástrofe a la que se refería Arawicu era la conquista de los españoles.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 203.

Luego de que los españoles invadieron y masacraron a gran parte del pueblo de Wara Wara, esta escapa —junto a un pequeño grupo de sobrevivientes— hacia las montañas, con el objeto de volver a reconstruir su civilización. En busca de una llama para un sacrificio, en honor al dios Viracocha, Wara Wara es interceptada por un grupo de españoles, los cuales pretenden raptarla y violarla. Sin embargo, uno de ellos, el capitán del pequeño grupo, Tristán de la Vega, se opone y bate a duelo a quienes pretendían atacar a la princesa. A partir de allí, la historia gira en torno al nacimiento de una relación amorosa entre Tristán de la Vega y Wara Wara, vínculo que es rechazado por los otros sobrevivientes incas, sobre todo por el sacerdote Huillac Huma y el guerrero Apu Mayta. En función de desobedecer la clausura de la relación, el capitán español y la joven princesa son llevados ante el sumo sacerdote para obtener su castigo, quién ordena recluir a la pareja en una profunda fosa entre las montañas.

Sin embargo, Arawaicu, el profeta que al comienzo del film advierte al pueblo y a Wara Wara del fatal destino, recurre a los españoles para rescatar a la “joven ñusta” y al caballero.<sup>63</sup> Una vez rescatados, los españoles, guiados por Arawaicu, terminan asesinando a la escasa resistencia inca que aún vivía. El film concluye con la joven pareja sentada en el trono bajo una imagen de Viracocha, con los españoles, el profeta Arawaicu y el sumo sacerdote Huillac Huma, quien termina aceptando el fatal destino profetizado.

Como acertadamente señalan Sala y Romero Zapata,<sup>64</sup> el film difiere en su final con la obra teatral en la cual se basa. Mientras en ella Wara Wara “se rehúsa a abandonar los preceptos de su herencia cultural, renegando del amor por el extranjero”,<sup>65</sup> en el film observamos cómo ambas culturas —previa masacre de los españoles— se “asimilan” en

---

<sup>63</sup> Arawaicu retribuye, de esta forma, la ayuda brindada a él por Wara Wara, cuando fue encarcelado luego de advertir al pueblo la catástrofe que se avecinaba.

<sup>64</sup> SALA y ROMERO ZAPATA, *op. cit.*

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.11.

un final armonioso bajo los ojos de Viracocha. Este desenlace trata de aludir al mítico pasado de una grandiosa civilización, en este caso la inca —aunque, en definitiva, el aludido imaginario inca no se diferencia del tiahuanacota— para, a partir de ello, erigir un imaginario de asimilación<sup>66</sup> que proyecte a Bolivia hacia el futuro.

Como observamos en la película, aquellos incas que se oponen al proceso asimilatorio son asesinados, siendo que la joven princesa Wara Wara es quien pareciera resguardar, para la posteridad, la pureza y virtuosismo de una civilización “pasada” más no completamente exterminada. En ese sentido, la figura del profeta Arawaicu, como también señalan Sala y Romero Zapata, es el nexo entre ambas civilizaciones y quién permite el avance asimilatorio entre conquistadores y conquistados.

Al igual que lo que hemos señalado respecto al *yatiri* y la transmisión de sus secretos al explorador foráneo en *La gloria de la raza*, la supervivencia de Wara Wara y su amor con el caballero español, implica la pervivencia de una memoria, y la conservación de la misma, para reactualizarse en la base de un imaginario nacional que proyecte a la Bolivia de la década del '20.

Ahora bien, más allá de esa cuestión, la cual también nos habla de la construcción de un paisaje de la memoria, en el film se insiste fuertemente en el paisaje-rostro. Respecto a este último, a diferencia de lo que sucede con otros personajes, hay una particular insistencia en primeros planos del rostro de Wara Wara quién, pese a ser una princesa del imperio incaico, es interpretada por Juanita Tallansier, una joven con rostro similar a los retratos de las mujeres burguesas que aparecen en las “galerías sociales” del *Álbum del Centenario* (1925).

Existen indicios, tales como el mencionado *Álbum del Centenario* o el film aquí aludido —a los que también podemos sumar ciertas pinturas realizadas por Cecilio Guzmán

---

<sup>66</sup> Este imaginario “asimilatorio” es común en varias de las producciones visuales de la época.

de Rojas en su estadía en España, entre 1919 y 1929—, que muestran cómo los rostros de las mujeres burguesas blancas han servido a la construcción de un “rostro” común para la nación boliviana de la época.<sup>67</sup> Imaginar a la nación a través de determinados rostros es un intento de construir identidad. Incluso, en ocasiones y no siendo una mera exotización, es el cuerpo de la mujer quién “rostrifica” a la nación boliviana, portando ella misma y reactualizando el imaginario indígena (fig. 2).



Fig. 2: A la izquierda: Fotografía del *Álbum del centenario* en donde se observa a una mujer vistiendo un "típico traje incaico" (Alarcón, 1925, p. 1076). A la derecha, fotograma de *Wara Wara* (min 9:36).

Pero ¿a partir de qué elemento el rostro de Wara Wara se liga con el espacio<sup>68</sup> del film? A partir de las emociones que en él se expresan. Y, en este punto, si seguimos a

<sup>67</sup> FORT, Federico Ignacio. “El rostro de la nación, el rostro de la mujer: retratos y ‘galerías sociales’ en el ‘Álbum del Centenario’ (Bolivia, 1925)”, *Revista Sociedad*, n. 45, 2022<sup>a</sup>, pp. 205–225.

<sup>68</sup> Cuando nombramos los términos de “lugar y “espacio” estamos retomando el sentido del término dado por de Certeau, *op. cit.*

Deleuze, podemos comprender que un rostro puede ser la expresión de un mundo posible: “al ver a Albertine, Proust dice de ella que envuelve o expresa la playa y el romper de las olas”.<sup>69</sup> El rostro de Wara Wara envuelve un paisaje que aún, en tanto espectadores, “no hemos visto” aunque sí nos imaginamos, en función de la fatídica profecía, de qué se trata.



Fig. 3: Fotograma del rostro de Wara Wara luego de que Calicumá, ya convencido de la profecía de Arawaicu, le pida “fortaleza” a la joven princesa (min 10:36).

Sin embargo, el rostro de Wara Wara también se articula con otra tradición iconográfica la cual entrecruza en la imagen de la mujer, al menos, con dos

---

<sup>69</sup> DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós, 1994, p.306.

elementos: la alusión a cierta *rostridad* propia de imágenes de la Virgen María<sup>70</sup> y la montaña. Creemos que estos aspectos se conjugan en las imágenes que el film muestra en el rostro de la joven princesa incaica.

Respecto al primero de ellos, como observamos en la fig. 4, el rostro de Wara Wara expresa, en varias ocasiones, una suerte de padecimiento, con sus ojos mirando hacia el cielo y llorosos, que aluden a ciertas imágenes devocionales de la Virgen María. A ello se suma al aguayo que cubre su cabeza, el cual también guarda cierto parentesco con los mantos con los que la virgen aparece cubierta en varias representaciones. Este parentesco entre Wara-Wara y la divinidad mariana también se expresa en el hecho de que Wara Wara es portadora de una sacralidad especial en el film. El personaje no solo es virgen sino que, desde los primeros minutos sabemos, según la profecía de Arawicu, que es “la única sangre real que no será derramada” (min. 08:05).



Fig. 4: Rostro de Wara Wara en fotogramas de minutos 40:58 y 47:35 respectivamente

El rostro de Wara Wara es quién carga no solo de un pesar y tristeza sino de la conciencia de saber, íntimamente, el destino fatal que caerá sobre su pueblo.

---

<sup>70</sup> GISBERT, Teresa y José Mesa. “La Virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María”, *Barroco Andino: Memoria Del I Encuentro Internacional Sobre Barroco*. Navarra: Universidad de Navarra / Fundación Visión Cultural, 2003.

Mientras este último, a través de la orden de su curaca de encarcelar a Arawicu y de descreer de su fatal profecía, nunca es plenamente consciente de su trágico destino, Wara Wara lo es durante todo el film.

Ahora bien, la virginidad de Wara-Wara es otro punto que une a la princesa con el componente andino: tanto Wara Wara como Hatun Colla, la capital del Collasuyo, serán profanados por la invasión española. Es dificultoso comprender la importancia del paisaje andino en los imaginarios de la “Bolivia del centenario”, sobre todo en este film y en *La gloria de la raza*, si no entendemos la remisión a estos en tanto *holy landscape*.<sup>71</sup> Tanto Wara Wara como el paisaje andino se constituyen como sagrados y el padecimiento que observamos en el rostro de Wara ella envuelve y expresa la profanación del paisaje andino por los españoles.

Sin embargo, la profanación del rostro-paisaje sagrado no solo dará lugar a la catástrofe. Al igual que lo que ocurre en *La gloria de la raza*, es la profanación del espacio sagrado lo que permite la reimaginar a la conquista no como el terminante final de una civilización sino como el paso de esta última al lugar del mito y de la memoria.

La cuestión del “consentimiento” es de suma importancia dado que parece ser la llave para la articulación entre el pasado sagrado y el avance civilizatorio. Al igual que lo que ocurre con el viejo *yatiri* en la *Gloria de la raza*, en donde se permite profanar el paisaje sagrado para legar los secretos de su civilización al joven explorador, en *Wara Wara*, es el amor entre la joven princesa y el conquistador español lo que posibilita la articulación entre ambos mundos. A diferencia de una interpretación crítica de denuncia sobre la violencia de los conquistadores, en ambas películas son los propios

---

<sup>71</sup> MITCHELL, William. “Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness”, *Critical Inquiry*, 2000, n. 2, pp. 193–223

protagonistas de los pueblos ancestrales los que permiten la “apertura” al ingreso de los foráneos. En *Wara Wara*, incluso, ello es aún más crudo dado que es la joven princesa quién parece avalar el asesinato de sus pares.

En este sentido, la pasividad sufriente que observamos durante casi todo el film en el rostro de la princesa encuentra un momento de inflexión, cuando su expresión muta al enojo (fig.5). Dicho momento, es crucial dado que Wara Wara, por primera vez ante la muerte de sus padres ejerce su rol de gobernante. Sin embargo, su orden no se corresponde con la defensa de su civilización sino con lo contrario: dictamina a sus súbditos el respeto por la vida del capitán español malherido.



Fig. 5: Fotogramas de l rostro de Wara Wara “enojado”, min. 40:13

A partir de allí, luego de que Wara Wara cuide al español y este se recupere, comienza su historia de amor, en donde el paisaje, sobre todo las tranquilas aguas del lago Titicaca, expresan la armonía de la unión entre ambos personajes y ambas civilizaciones: siendo que, como vemos en el fotograma final, no solo observamos a Wara Wara y al capitán español uniéndose amorosamente con el lago y el sol de fondo, sino que a contraluz, y en la primera capa del plano, se observan los contornos de los rostros de un inca y un conquistador (fig. 6).



Fig. 6: Fotograma final de Wara Wara (1hs: 02 min)

### **Conclusiones: el reencantamiento del mundo**

A lo largo del escrito hemos visto cómo los largometrajes analizados contribuyeron a la construcción de un paisaje nacional. A través de la tipología paisajística que hemos identificado como “paisaje-andino”, “paisaje-memoria” y “paisaje-rostro”, los films han propiciado una suerte de reencantamiento del mundo a la par del proceso modernizador que Bolivia intentó llevar a cabo, con un éxito dispar, durante la década del '20.

Dicho reencantamiento pasó a través de una reinención de un mítico pasado autóctono basado, fundamentalmente, en la construcción de un imaginario tiahuanacota. Dicho imaginario, que en el cine silente se expresó en las

construcciones paisajísticas que hemos detectado, encuentra también expresión en otras producciones visuales de la época. Los paisajes construidos en el *Álbum del Centenario*, que hemos tenido la oportunidad de analizar en otros textos,<sup>72</sup> y la obra pictórica del potosino Cecilio Guzmán de Rojas, confirman la posibilidad de pensar una sistematicidad de una construcción paisajística nacional que retomaba fuertemente al imaginario tiahuanacota.

No obstante, si bien el “reencantamiento del mundo” toma como punto de partida el imaginario de la mencionada civilización preincaica, ello no implica una integración de pleno derecho de la mayor parte de población boliviana al proceso modernizador. Por el contrario, el mismo se ha articulado al avance de dicho proceso a partir de la exclusión del ejercicio ciudadano de gran parte de su población.

Así, el paisaje nacional alentado buscaba, por un lado, una asimilación del componente indígena de la sociedad boliviana, focalizándose solo en aymaras y quechuas: dejando de lado a los otros grupos étnicos nacionales que son parte de Bolivia. Asimismo, dicha “asimilación” se encontraba vinculada a observar a aymaras o quechuas como “razas aptas para el trabajo” y genuflexas ante el avance modernizador capitalista, antes que como ciudadanos de pleno derecho. Por otro lado, las construcciones paisajísticas aludidas permitían construir la imagen de que aymaras y quechuas eran “parte de una misma raza”, la cual encuentra origen en la civilización tiahuanacota. Esta cuestión permitió a la estatalidad reimaginar a Bolivia como una nación que tiene cimientos homogéneos y no fragmentarios.

Asimismo, el paisaje nacional construido asociaba a la nación boliviana eminentemente con su componente andino: Bolivia era pensada en función de sus cerros y montañas antes que en relación a sus llanuras. Sintomáticamente, esta construcción paisajística dejó afuera a gran parte del territorio boliviano como, por

---

<sup>72</sup> FORT, “El rostro de la nación”, *op. cit.*, FORT, “Dispositivos visuales”, *op. cit.*

ejemplo, al Chaco boreal. Este último también fue (y es) territorio de múltiples etnias que no eran interpeladas, en absoluto, por los paisajes alentados en la época. Esta cuestión, como se sabe, tendrá un retorno trágico con el estallido de la guerra del Chaco (1932-1935). En otros aportes<sup>73</sup> nos permitimos hipotetizar, en ese sentido, cómo la traumática guerra ha puesto en crisis la posibilidad de pensar un paisaje nacional tal como se intentó construir en los años precedentes.

## Bibliografía

- AIMARETTI, María. “¡Vuelve Wara Wara!: arqueología y biografía de un film silente boliviano que regresa. Entrevista a Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdova”. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, 2016, pp. 299–324. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/63> [Acceso: 20 de julio de 2024].
- ANDERMANN, Jens. “Paisaje: imagen, entorno, ensamble”, *Orbis Tertius*, n. 14, 2008, pp. 1–8. Disponible en: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01> [Acceso: 20 de julio de 2024].
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BACZKO, Bronislaw. *Los Imaginarios Sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.
- BAL, Mieke. “Conceptos viajeros en las humanidades”, *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n. 3, 2006, pp. 28–77.
- BENDER, Barbara. “Landscapes on-the-move”, *Journal of Social Archaeology*, n. 1, 2001, pp. 75–89.
- BELTING, Hans. *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz, 2012.

---

<sup>73</sup> FORT, Federico Ignacio. “Imágenes de la guerra: flujos visuales en torno a las fotografías de Rodolfo Torrico Zamudio en su Álbum Fotográfico de la Guerra del Chaco (1932-1935)”, *Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura*, n. 16, 2023, pp. 54-74.

- CARUGATI, Felice y Augusto Palmonari. “A propósito de las representaciones sociales”. *Anthropos: Boletín de Información y Documentación*, n. 124, 1991, pp. 51–54.
- CLARK, Kenneth. *El arte del paisaje*. Barcelona: Six Barral, 1971.
- CÓRDOVA, Verónica. “Cine boliviano: del indigenismo a la globalización”. *Fotogenia*, n. 1, 2006, pp. 3–4.
- CORTÉS-ROCCA, Paola. *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Colihue, 2011.
- CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la argentina (1840-1933)*. Buenos Aires: Ediciones CdF, 2013.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1990
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- FELD, Steven y Keith Basso. *Senses of place*. Nuevo México: School of American Research Press, 1996.
- FORT, Federico Ignacio. “Dispositivos visuales en torno a la construcción de la nación en el ‘Primer Centenario de la República de Bolivia’ (1925): el ‘Álbum del Centenario’ y la reimaginación de los pueblos indígenas”, *XIV Jornadas de Sociología*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2021.
- \_\_\_\_\_. “El rostro de la nación, el rostro de la mujer: retratos y ‘galerías sociales’ en el *Álbum del Centenario* (Bolivia, 1925)”, *Revista Sociedad*, n. 45, 2022<sup>a</sup>, pp. 205–225.
- \_\_\_\_\_. “Imágenes de la guerra: flujos visuales en torno a las fotografías de Rodolfo Torrico Zamudio en su *Álbum Fotográfico de la Guerra del Chaco* (1932-1935)”, *Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura*, n.16, 2023, pp. 54-74.
- GARCÍA PABÓN, Leonardo. *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: Plural editores, 2007.

- GISBERT, Teresa y José Mesa. “La Virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María”, *Barroco Andino: Memoria Del I Encuentro Internacional Sobre Barroco*. Navarra: Universidad de Navarra / Fundación Visión Cultural, 2003.
- GUARINI, Carmen. *Antropología visual de la ausencia*. Buenos Aires: Sans Soleil, 2017.
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso. *Historia del cine boliviano*. México: UNAM, 1983.
- GUZMÁN ÁLVAREZ, José. *Paisaje vivido, paisaje estudiado. Miradas complementarias desde el cine, la literatura, el arte y la ciencia*. Andalucía: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2005.
- HARPER, Graeme y Jonathan Rayner. *Film landscapes: cinema, environment and visual culture*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2013.
- HARVEY, David. *Espacios del capitalismo global. Hacia una teoría del desarrollo geográfico desigual*. Madrid: Akal, 2021.
- HIRSCH, Eric. “Landscape: Between Place and Space”. En: Hirsch, Eric y Michael O’Hanlon (eds.). *The Anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space*. Nueva York: Oxford University Press, 1995, pp. 1–23.
- KENNY, Sofía. *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano*. Mendoza: Universidad de Cuyo, 2009.
- LEFEBVRE, Martin. “On landscape in narrative cinema”, *Canadian Journal of Film Studies*, n. 20, 2011, pp. 61-78.
- MESA, Carlos. *La aventura del cine boliviano 1952-1985*. La Paz: Editorial Gisbert y Cia. S.A., 1985.
- MITCHELL, William. “Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness”, *Critical Inquiry*, 2000, n. 2, pp. 193–223.
- \_\_\_\_\_. “Paisaje imperial”. *Memoria Académica*, n. 7, 2009, pp. 112-129. Disponible en: <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.9903/pr.9903.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9903/pr.9903.pdf)> [Acceso: 20 de julio de 2024].
- MITRE, Antonio. *La pantalla indiscreta. Cine y Sociedad en Bolivia 1897-1952*. La Paz: Plural Editores, 2019.

- MOSCOSO-GARAY, Marcos. “Rostros afectivos como paisajes en las películas peruanas Rosa Chumbe (2015) y Magallanes (2015)”, *Cuadernos del CILHA*, n. 39, 2023, pp. 1–30. DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.34.068>.
- NOGUÉ, Joan. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2016.
- QUISBERT, Pedro. “La gloria de la raza’: Historia prehispánica, imaginarios e identidades entre 1930 y 1950”, *Estudios Bolivianos*, n. 12, 2004.
- REYES GARCÍA-ROJAS, Aurelio y David Wood. *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardias y transición*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas ch’ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- SÁNCHEZ, Claudio. *Los aviones en el cine silente boliviano*. La Paz: Editorial 3600, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Arturo Posnansky y el cine. El argumento de “La Gloria de la Raza”*. La Paz: Focuart, 2020.
- SALA, Jorge y Rodrigo Romero Zapata. “Wara Wara (José María Velasco Maidana, 1930): alegoría cinematográfica del nacimiento de una nación”. *Imagofagia. Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, 2013, pp. 1–17. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/596>> [Acceso: 20 de julio de 2024].
- SAUER, Carl. “La morfología del paisaje”, *Polis, Revista de La Universidad Bolivariana*, n. 15, 2006.
- SCHUSTER, Sven. *La nación expuesta. Cultura visual y procesos de formación de la nación*. Rosario: Editorial Universidad del Rosario, 2014.
- SCHUSTER, Sven y Oscar Hernández. *Imaginando América Latina: historia y cultura visual, siglos XIX-XXI*. Rosario: Universidad del Rosario, 2017.
- SIMMEL, Georg. *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro, 2013.
- SUSZ, Pedro. *Filmo-videografía boliviana básica*. La Paz: Cinemateca boliviana, 1991.

\_\_\_\_\_. “Orígenes de la expresión cinematográfica en Bolivia”. En: Edmundo Aray (coord.), *Cine Latinoamericano (1896-1930)*. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, 2014, pp. 51-91.

TELL, Verónica. *El lado visible: fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Unsam Edita, 2019.

---

**Fecha de recepción:** 3 de mayo de 2024

**Fecha de aceptación:** 25 de noviembre de 2024

**ARK CAICYT:**

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/phifqufyg>

**Para citar este artículo:**

MIQUEL, Ángel. “El cine silente alemán en la Ciudad de México. Apuntes sobre su distribución, exhibición y recepción”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 240-272. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/485>> [Acceso dd.mm.aa]

---

\* **Federico Ignacio Fort** es Licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires, Magíster en "Comunicación y Cultura" y Profesor en Sociología (también por dicha casa de estudios) y becario doctoral del CONICET. Asimismo, se desempeña como docente de posgrado de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. A su vez, es miembro del Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe, del Departamento de Medio Oriente (UNLP) y de varios proyectos de investigación radicados en la UBA como en la UNTREF. A su vez, es miembro fundador del “Grupo Interdisciplinario de Investigación Visual”, con sede en la asociación civil INCLUIR. Actualmente, en su tesis doctoral, se encuentra investigando la producción visual alentada desde estatalidad boliviana entre 1925 y 1935. E-mail: [federicoignaciofort@gmail.com](mailto:federicoignaciofort@gmail.com).

# El cine en los hogares durante la época silente

Rafael Orozco Flores \*

**Resumen:** El gusto por las imágenes en movimiento, generó acciones empresariales que no sólo atendieron la exhibición comercial del cine, sino que, desde finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, diseñaron aparatos de captura y proyección de imágenes en el ámbito de la familia. En México, se promovía la importación del “Kinetoscopio de Familia” de la casa Edison y de los equipos Pathé KOK y Pathé Baby de la empresa Pathé Frères, siguiendo esquemas de comercialización utilizados también en otros países. Si bien podemos entender que personas anónimas accedieron a esos equipos, personalidades como el rey Alfonso XIII, de España, se interesaron por esta posibilidad de producción fílmica. Películas de la época silente realizadas con estos formatos no profesionales, están resguardadas en las cinematecas de México y del mundo.

**Palabras clave:** Pathé-KOK, Pathé-Baby, Kinetoscopio de familia, Thomas Alva Edison, Charles Pathé.

---

## Home Cinema during the Silent era

**Abstract:** The growing interest in moving images prompted business actions that catered not only to the commercial exhibition of cinema but, from the late 19th century into the early 20th century, to the creation of devices for capturing and projecting images within the family setting. In Mexico, the importation of devices like the “Family Kinetoscope” from Edison, as well as the Pathé KOK and Pathé Baby equipment from Pathé Frères, was promoted following marketing strategies also adopted in other countries. While many anonymous individuals may have accessed these devices, notable figures like King Alfonso XIII of Spain showed interest in the potential of film production. Films from the silent era, created with these non-professional formats, are preserved in cinema archives in Mexico and worldwide

**Keywords:** Pathé-KOK, Pathé-Baby, Family Kinetoscope, Thomas Alva Edison, Charles Pathé.

---

## O cinema nas casas durante a era do cinema mudo

**Resumo:** O crescente interesse pelas imagens em movimento motivou ações empresariais que atenderam não apenas à exibição comercial de cinema, mas, do final do século XIX ao início do século XX, à criação de dispositivos de captação e projeção de imagens no ambiente familiar. No México, foi promovida a importação de dispositivos como o “Kinetoscópio Familiar” da Edison, bem como os equipamentos Pathé KOK e Pathé Baby da Pathé Frères, seguindo estratégias de marketing também adotadas em outros países. Embora muitos indivíduos anônimos possam ter acessado a estes dispositivos, figuras notáveis como o rei Alfonso XIII de Espanha mostraram interesse no potencial da produção cinematográfica. Os filmes da era muda, criados com esses formatos não profissionais, são preservados em arquivos de cinema no México e em todo o mundo.

**Palavras-chave:** Pathé-KOK, Pathé-Baby, Cinetoscópio Familiar, Thomas Alva Edison, Charles Pathé.

**E**l consumo de imágenes en movimiento transformó a principios del siglo XX los modelos públicos del uso de tiempo libre y los espacios de convivencia social. También despertó de inmediato la posibilidad de incidir sobre la esfera doméstica. Margaret A. Compton afirma que “desde los primeros días del cine, los no profesionales tenían interés en hacer sus propias películas, documentar sus propias vidas y contar historias en películas”.<sup>1</sup> Uno de los primeros comentaristas del naciente medio, el escritor español José Echegaray, imaginó que las imágenes en movimiento permitirían eventualmente perpetuar los acontecimientos familiares: “podrán nuestros nietos ver con sus ojos cómo se casaron sus abuelos ó como se bautizaron sus padres, ó tal vez cómo riñeron en día de tempestad doméstica sus progenitores”.<sup>2</sup> La aspiración de que esa tecnología permitiera este tipo de intervenciones tardó algún tiempo en concretarse, pero finalmente se logró a través de las principales empresas productoras de aparatos. Este trabajo trata de acercarse, sobre todo mediante una revisión hemerográfica, al fenómeno cinematográfico y su incorporación a la vida cotidiana y a los modos de emplear el tiempo libre en los hogares, con la compra de cámaras y proyectores existentes en el mercado, básicamente el kinetoscopio de familia de la casa Edison y los formatos producidos por Pathé Frères bajo el nombre de Pathé KOK y Pathé Baby. Partimos por explorar cuáles fueron las formas de asimilación del cinematógrafo, paralelamente al consumo en las salas, por lo que ha sido fundamental tratar de dar respuesta a esa pregunta. Es decir, cuáles fueron los recursos tecnológicos que la industria ofreció a un sector de la población (sin duda de cierto nivel

---

<sup>1</sup> “...from the earliest days of cinema, non-professionals had an interest in making their own films, documenting their own lives, and telling stories on film.” COMPTON, Margaret A. *Small-Gauge and Amateur Film Bibliography*. AMIA, 2005. Citado por OLIVARES JANSANA, Diego, et al. “Cine amateur: delimitaciones conceptuales y técnicas de su primer ciclo”, *Cine documental*, n. 19, 2019. Disponible en: <<http://revista.cinedocumental.com.ar/cine-amateur-delimitaciones-conceptuales-y-tecnicas-de-su-primer-ciclo/>> [Acceso: 30 de julio de 2024].

<sup>2</sup> ECHEGARAY, José. “La conquista del tiempo”, *Pluma y lápiz*. Barcelona, n. 152, 26 de septiembre de 1903, p. 10.

socioeconómico) que aspiró a la captura y reproducción de imágenes en movimiento, de los acontecimientos familiares más íntimos.

Se pueden establecer dos caracterizaciones de la industria cinematográfica desde sus inicios: aquella que explotaba comercialmente la exhibición –y sólo eso– en salas especiales o espacios públicos acondicionados temporalmente para ello, y el consumo del cine en el hogar. Ambas vertientes de suyo amplias.

Aun cuando la denominación “cine en los hogares” puede ser suficientemente clara para tratar de explicar un fenómeno que apareció muy temprano en la historia de cine, vale la pena dedicar unas palabras a explorar esta forma particular de uso del cinematógrafo, en relación con otras posibles expresiones como “cine doméstico”, “cine amateur” u otras. El cine nació con vocación de masas. Nació para convertirse en un medio público de comunicación y expresión poderoso, que tuvo una vertiente orientada hacia lo doméstico o del hogar que funcionó “en el eje comunicacional específico de la familia, para distinguirlas de otras formas de producciones no profesionales”.<sup>3</sup> Es decir, “cine en el hogar” puede abarcar de mejor manera todos y cada uno de los materiales que se produjeron, incluso aquellos derivados del cine profesional, que, habiéndose producido para su explotación en salas en los llamados “formatos profesionales”, eran transferidos a “formatos no profesionales” (de 16 mm a menos, Pathé Baby, por ejemplo) para visualizarse con proyectores domésticos.<sup>4</sup>

También se consumían las películas capturadas por los miembros de la familia sobre asuntos de interés familiar,<sup>5</sup> como cumpleaños, bodas, paseos, etc.,<sup>6</sup> que eran

---

<sup>3</sup> Roger Odin citado por KELDJIAN, Julieta. “Las proyecciones de Cine Casero desde la perspectiva semiopragmática”, *Dixit*, n. 23, pp. 16–25, 2015. DOI: <<https://doi.org/10.22235/d.voi23.682>> [Acceso: 30 de julio de 2024].

<sup>4</sup> OLIVARES JANSANA, *op. cit.*

<sup>5</sup> KELDJIAN, *op. cit.*

<sup>6</sup> CAPPA, Carolina. “Cine familiar, casero o doméstico”. En: *IDIS*. Disponible en: <<https://proyectoidis.org/cine-familiar-casero-o-domestico/>> [Acceso: 30 de julio de 2024].

comentados por ellos mismos al momento de la reproducción en pantalla,<sup>7</sup> que se realizaba entre los testigos o participantes de la filmación.<sup>8</sup> La producción se hacía, por tanto, sin mayores pretensiones que la del registro, sin establecer divisiones como en el cine industrializado de alta especialización.<sup>9</sup>

En este sentido, vale la pena ponderar una aproximación al cine amateur en su distanciamiento con el profesional que bien puede equiparse, con sus salvedades, al cine que se realizaba en el hogar. Consuelo Lins y Thais Blank dicen:

“Para Patricia Zimmermann, las imágenes amateurs suelen ocupar en el imaginario popular el lugar de lo «mal hecho», de lo «no profesional» y de lo innecesario. La autora explica que los films familiares y amateurs tuvieron, desde 1985, una trayectoria histórica y comercial paralela a la del cine comercial y, a pesar del desarrollo y del uso continuo de la tecnología «casera» desde la década de 1920, los films domésticos han sido frecuentemente percibidos como pasatiempos irrelevantes, y descartados como insignificantes subproductos del consumo tecnológico”.<sup>10</sup>

Es importante destacar que tanto la producción como el consumo de imágenes en movimiento, en el contexto hogareño, tienen características que navegan de manera paralela con el cine industrial, pero con estas peculiaridades que enlistamos arriba. Es decir, la película y los equipos técnicos (cámaras y proyectores, básicamente) son productos industriales puestos al servicio de intereses menos ambiciosos aunque, en algún sentido, más profundos, como lo puede ser la experiencia compartida de ver repetidamente el paseo con el abuelo, el cumpleaños de mamá, los recuerdos

<sup>7</sup> CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén, “Sombras reflejadas. Apropiaciones del cine doméstico español en el cine documental”. En: Vicente, Pedro y José Gómez-Isla (eds.). *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación General de Huesca, 2018, pp. 129-137.

<sup>8</sup> OLIVARES JANSANA, *op. cit.*

<sup>9</sup> ARTAUD, Antonin. *El cine*. Madrid: Alianza Editorial, 1973, citado por OLIVARES, *op. cit.*

<sup>10</sup> LINS, Consuelo y Thais Blank. “Films de familia, cine amateur y la memoria del mundo”, *Arkadin*, n. 6, 2017, p. 48. Disponible en: <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/article/view/439/806>> [Acceso: 30 de julio de 2024].

vacacionales, etc., o bien aquellos “coqueteos” con el cine profesional a través de pequeñas puestas en pantalla.

Escapan a los propósitos de este artículo otros formatos de película como el del Cronofotógrafo de bolsillo (1900, de 15mm) de la empresa Gaumont, el Biokam (de 15.5 mm), el Cine Mollier (de 17.5mm), el Le sept (1921) de la casa Debrrie, el Cinebloc con película de celofán de 22mm,<sup>11</sup> 16mm y el Pathé rural, entre otros, por el impacto limitado de producción territorial o ,en el caso Pathé Rural, por los años de producción (lanzamiento en 1927 para el ámbito rural y educativo).<sup>12</sup> Respecto al formato de 16mm lanzado en 1923 por Kodak, aún y cuando se llegó a considerar como formato amateur, también fue visto como sustituto del formato de 35 mm, y su alto costo lo llevó a ser valorado como un formato sub-standard para un sector más limitado e ideal para el sector educativo<sup>13</sup> y, luego, para la producción televisiva, cosa que no ocurrió con los otros formatos aquí considerados.

### El juego de las imágenes

Se ha estudiado y descrito cómo el cine reacomodó los modos y formas de utilizar el tiempo libre. En México, por ejemplo, las compañías dramáticas, de ópera, opereta y zarzuela eran bien acogidas por los públicos,<sup>14</sup> lo mismo que el circo y los espectáculos de autómatas –es ejemplificativo el caso de la empresa de los hermanos Rosete Aranda que se mantuvo por varias generaciones entre 1835 y 1942–,<sup>15</sup> sin dejar de lado

<sup>11</sup> BASABE, Miguel Ángel. “Cámaras de cinematografía ‘amateur’”, *Cine experimental*, n. 8, 1946, pp. 82-83.

<sup>12</sup> BROTONS, M. Magdalena. “La imagen de las islas Baleares en el cine anterior a 1936”, *Rassegna iberistica*, vol. 43, n. 113, junio de 2020, pp. 119-146. DOI: 10.30687/Ri/2037-6588/2020/113/008.

<sup>13</sup> BASABE, Miguel Ángel. “La película en la cinematografía amateur”, *Cine experimental*, n.10, 1946, pp.174-175.

<sup>14</sup> RUIZ OJEDA, Tania Celina. *La llegada del cinematógrafo y el surgimiento, evolución y desaparición de la primera sala cinematográfica en la ciudad de Morelia, 1896-1914*. Tesis de maestría. Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2007.

<sup>15</sup> MIRANDA SILVA, Francisca. “Empresa Nacional Mexicana de Autómatas Hermanos Rosete Aranda (1835-1942): Teatro Carpa, Rosete Aranda, Empresa Carlos V. Espinal e Hijos (1900-1961)”,

las carreras de caballos y gallos de pelea y los toros.<sup>16</sup> La prensa de la época, tanto nacional como local, da cuenta no sólo de los espectáculos que se presentaban, sino también de la impronta que dejaba en el público.



Anuncio de un espectáculo de autómatas de la compañía Rosete Aranda. Fuente: México Desconocido.

En el ambiente familiar el entretenimiento se estructuraba con juegos de acción (como “La gallina ciega”), de mesa (como “La oca”, la lotería, el ajedrez, las cartas o el dominó), con conversaciones y ejecuciones musicales, sin dejar de lado las declamaciones. No tardaría en entrar a este ámbito el fonógrafo, que, además, daba prestigio social, así como el cinematógrafo que en México ofrecía The American Amusement Co. y,

*Teokikixtli: Revista mexicana del arte de los títulos*, segunda época, agosto de 2010, pp. 77-78. Disponible en: <<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/2706/1/383pubartespi.pdf>> [Acceso: 30 de julio de 2024].

<sup>16</sup> DE LA TORRE RENDÓN, Judith. “La ciudad de México en los albores del siglo XX. Las diversiones públicas”. En: *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V. Siglo XX. La imagen ¿espejo de la vida?*, México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2006. CAMACHO MORFÍN, Thelma. “La historieta, mirilla de la vida cotidiana en la ciudad de México. Espectáculos”. En: *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V. Siglo XX. La imagen ¿espejo de la vida?*, México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 78.

su competidora, la Compañía Explotadora Cinematográfica, de P. Aveline y A. Delalande, que vendía o rentaba aparatos o películas impresionadas.<sup>17</sup> Al respecto dice Julieta Ortiz: “Imaginemos lo que significó para las familias poder llevar hasta sus propios hogares las maravillas del cinematógrafo [---], y que ahora podían disfrutarse en la intimidad, con amigos y familiares”.<sup>18</sup>

**UNA NOVEDAD SENSACIONAL**  
Para los Aficionados al Cinematógrafo  
**Aparato PATHE, especial para FAMILIAS,**

para COLEGIOS, para CASINOS,  
para HACENDADOS,  
Etc., Etc.

**SENCILLO,  
ECONOMICO,  
Fácil Manejo.**

Sin peligro alguno aún para Niños.

Todos engranajes tapados.  
Películas ininflamables.

Generador propio de Luz Eléctrica en cada aparato.

**PROYECCION INMEJORABLE.  
Pantalla Desmontable.**

TODO BAJO  
Estuche Elegante.

Pedir informes á los únicos concesionarios de PATHE FRERES

**P. Aveline & A. Delalande**  
Cia. Explotadora Cinematográfica.  
1a. Bolívar 12. MEXICO, D. F. Apartado 509.

Publicidad de la Compañía Explotadora Cinematográfica Aveline y A. Delalande  
Fuente: *Mundo Ilustrado*, 26 de mayo de 1912.

Desde luego no se pueden extrapolar las condiciones socio-culturales y económicas que privaban en México a finales del siglo XIX y principios del XX, para generalizar el arribo, la asimilación y el consumo de imágenes en movimiento por igual en todos los países. Sin embargo, con los matices y diferencias de cada país o región, se comparten fenómenos generales que abarcan su rápida aceptación en el gusto del público, que vio ampliadas sus opciones para el uso del tiempo

libre con el cinematógrafo, y el paso de las salas, teatros y plazas públicas en que se exhibía de manera masiva, a los patios y salas de las familias que podían rentar o comprar el equipo y las películas disponibles en el mercado.

<sup>17</sup> ORTIZ GAYTÁN, Julieta. “Casa vestido y sustento. Cultura material en anuncios de la prensa ilustrada (1894-1939)”. En: *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V. Siglo XX. La imagen ¿espejo de la vida?* México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2006.

<sup>18</sup> ORTIZ GAYTÁN. *op. cit.*, p. 144.

La fascinación por las imágenes en movimiento se dio de inmediato y hay testimonios del interés que diversas personas manifestaron por adquirir un aparato de cinematógrafo. Salvador Toscano, en México, es un ejemplo de ello. Conocemos la trayectoria de este exhibidor y realizador, una vez adquirido el recurso tecnológico,<sup>19</sup> Las imágenes capturadas por su cámara alimentaron las funciones de cine, que explotaba con éxito, y permitieron dar a conocer la vida de personajes y acciones en los distintos frentes de la Revolución Mexicana. Sin embargo, vale la pena recordar que sus registros fílmicos incluyen vistas de su entorno íntimo y escenas de la vida cotidiana como bailadores, festividades, etc, que contextualmente han quedado compiladas en *Memorias de un mexicano* (México, Carmen Toscano, 1950)



Crítica de José R. Benítez, respecto de las imágenes, tanto de la vida cotidiana como de los frentes de combate de la Revolución Mexicana, contenidas en *Memorias de un mexicano*. Fuente: *El informador*, Guadalajara, Jalisco, año XXXIV, tomo CXXIV, n. 11,612, 29 de octubre de 1950, p. 4.

<sup>19</sup> Salvador Toscano Barragán representa en la historia del cine en México, un referente sin el que no se podría entender buena parte de su desarrollo en nuestro país, pues incursionó en la exhibición y de manera destacada, en la producción de diversas *vistas* y, aunque diversos historiadores señalan la importancia de las imágenes de la Revolución Mexicana compiladas en *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950), incursionó en el cine de ficción, sin olvidar escenas de la vida familiar y de la vida cotidiana de México. GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*. México: Ediciones MAPA, CONACULTA-IMCINE, Canal 22 y Universidad de Guadalajara, 1999.

Esencialmente podemos afirmar que la posibilidad del cine doméstico, el cine en el hogar, nació casi a la par que el “empresarial” y su evolución y desarrollo dependió del poder adquisitivo de la persona (y, razonablemente, de la disponibilidad de los aparatos en el mercado).

Es difícil saber si hubo una demanda cuantiosa de aparatos para uso particular, pero sí es posible conjeturar que Edison (quien ya había experimentado una situación similar con el fonógrafo y la lámpara incandescente), los hermanos Lumière, Charles Pathé y otros empresarios detectaron en la creciente aceptación del cinematógrafo una posibilidad de negocio en la masificación y producción industrial de proyectores, cámaras tomavistas y, desde luego, películas.

### **Del “Mago de Menlo Park”**

Aunque el kinetófono tenía el atractivo de la experiencia audiovisual, el desplazamiento que experimentó Edison por el cinematógrafo Lumière lo impulsó a modificar su invento original, desarrollando el vitascopio (diseñado por Francis Jenkins y Thomas Armat),<sup>20</sup> que ya proyectaba las imágenes sobre una pantalla y que podía competir con el invento francés.

A partir de 1899, para la casa Edison, la explotación de las imágenes en movimiento se da a través de dos vías: la exhibición pública en los teatros, a la que se agrega la posibilidad de la experiencia privada con el kinetoscopio de familia, que fue lanzado en ese año. Hay información un tanto confusa respecto a este sistema de proyección, pues, aunque se empezó a promocionar a partir de 1899, algunos autores ubican su producción hacia 1912 bajo el nombre de Edison Home Kinetoscope.<sup>21</sup> Aunque el

<sup>20</sup> LEAL, Juan Felipe., Carlos Flores, y Eduardo Barraza. “1896: El vitascopio y el cinematógrafo en México”. En: *Anales del Cine en México, 1895-1911*. México: Juan Pablos Editores-Voyeur, 2a. edición, 2006, pp. 25 y 27.

<sup>21</sup> WEISSMAN, Ken y O'Farrell, William. “Restoring 22mm Edison Kinetoscope films”, *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 2, n. 2, 2002, pp. 137-41. Disponible en:

nombre, en efecto, puede generar tal confusión, Edison comercializó durante la década de 1900 un aparato que empleaba película de 35mm y ofrecía copias de las películas que se proyectaban comercialmente. Hacia 1912, y con el mismo nombre, produjo otro aparato que usaba una curiosa película de 22mm de acetato de Kodak, cuya característica era que tenía tres “tiras” de imágenes –cada fotograma media 6 x 4mm–<sup>22</sup> que se iban proyectando de “arriba a abajo” y la lente se movía para proyectar la siguiente fila.<sup>23</sup> Este formato de 22mm también se utilizó también como herramienta en la educación.<sup>24</sup>



Película de Kinetoscopio de familia en proceso de restauración. Son visibles las tres tiras de imágenes (con autorización de *The Media Preserve*).

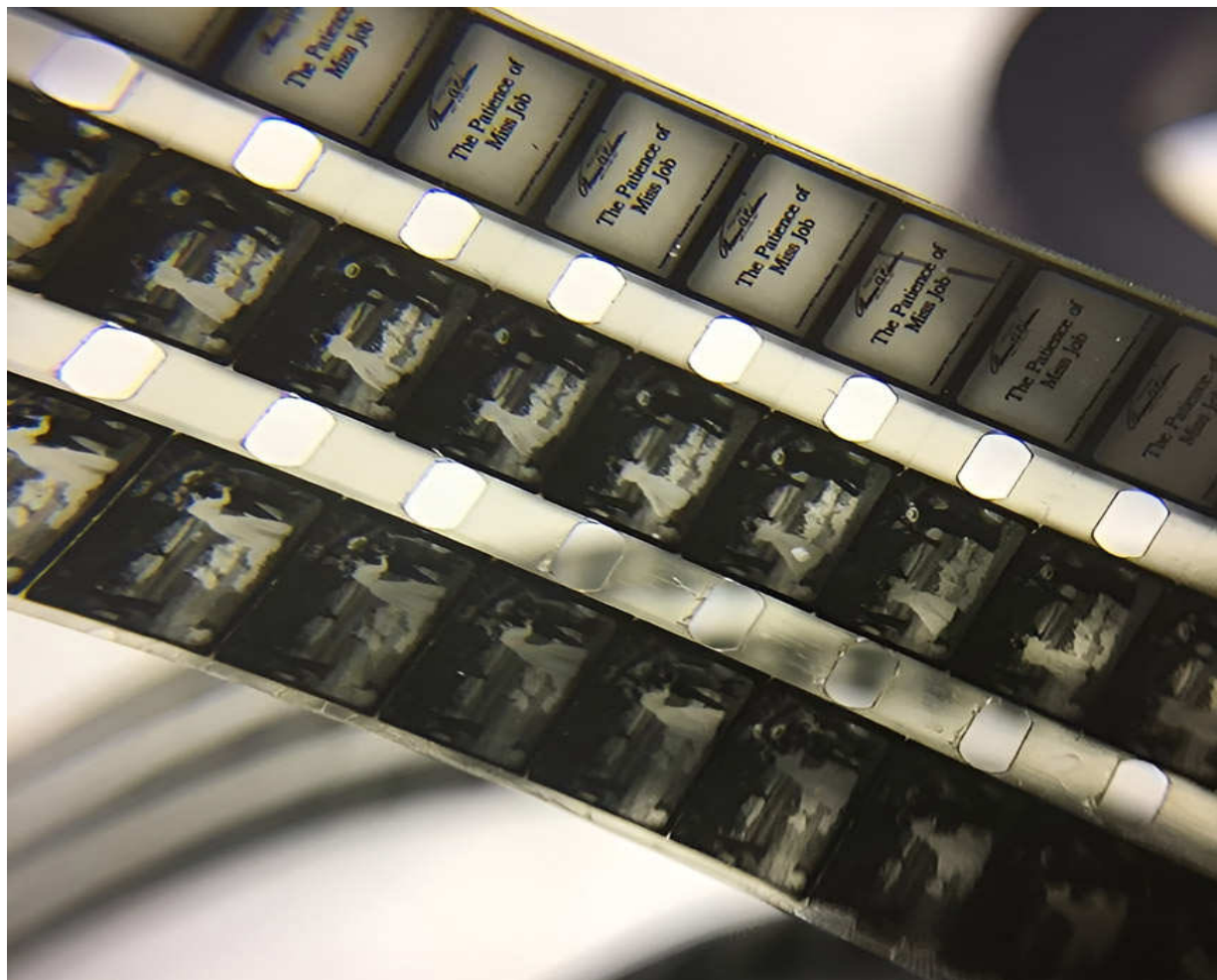
---

<<http://www.jstor.org/stable/41167088>> [Acceso: 30 de julio de 2024] y KATTELLE, Alan. “Películas caseras: una historia de la industria estadounidense, 1897-1979”. En: *Northeast Historic Film*. Disponible en: <[https://web.archive.org/web/20051104223116/http://www.oldfilm.org/nhfWeb/ed/o3Symp/o3Symp\\_Kattelle.htm](https://web.archive.org/web/20051104223116/http://www.oldfilm.org/nhfWeb/ed/o3Symp/o3Symp_Kattelle.htm)> [Acceso: 30 de julio de 2024].

<sup>22</sup> LITTLE, Diana. “Digitizing Giant Trees of California, a 22mm Edison Home Kinetoscope Film”, *Archival Products*, vol. 19, n. 3, 2015. Disponible en: <<https://issuu.com/archivalproducts/docs/apnewsvol19no3>> [Acceso: 30 de julio de 2024].

<sup>23</sup> WEISSMAN, *op. cit.*

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



Película de Kinetoscopio de familia.

Se entiende que, aunque funcionaba de manera similar a sus equipos “profesionales” o empresariales, el kinetoscopio para el hogar tenía ventajas por lo menos en el tamaño. En México la prensa da testimonio de la campaña publicitaria del cine en casa, que se incluyó en las ediciones de los diarios *El Contemporáneo* de San Luis Potosí y *El Continente Americano* de la ciudad de México, que anunciaba:

“El Kinetoscopio de familia

Es el último el mejor de los Kinetoscopios adaptado para el uso de las familias. Las que conocen los altos precios que hasta ahora han prevalecido, comprenderán fácilmente lo que esto significa. El Kinetoscopio no solamente recrea, sino que también instruye, trayendo al hogar, la vivida reproducción de escenas lejanas y que solo pueden ser visitadas por pocos comparativamente.

El Kinetoscopio de Familia, estan sencillo (sic) que un niño lo entiende y puede manejarlo.”<sup>25</sup>

<sup>25</sup> *El Continente Americano*. México, año V, n. 215, 9 de noviembre de 1899, p. 4.

Aunque en los dos diarios éste texto era el mismo, en la edición de *El Contemporáneo* se incluía, además, esta descripción:

“El Kinetoscopio es un aparato por el cual corren cintas fotografiadas de diversos largos. Estas fotografías son tomadas de una escena real á razón de 800 pór un nuto (sic), sin que dos sean iguales. [.....].” Colocando la cinta en el Kinetoscopio, se reproducen fielmente, todos los movimientos de los caballos, ginetes (sic) y banderas. El mecanismo que produce esta maravilla se llama: El Kinetoscopio.”<sup>26</sup>

Los anuncios, además del texto, incluían un dibujo del aparato que resulta más detallado en la edición de *Caras y Caretas*, de Buenos Aires, en donde se podía leer:

“Este aparato de instrucción y diversión está ya presentado por primera vez al público á un precio al alcance de todos. [.....]

No hay necesidad de gastar en ir al teatro para reírse.

Descripción: Un gabinete, según grabado, hecho de caoba pulida á mano con manija de níquel. De un tamaño grande, pues mide 29 x 29 x 10 centm. para dar cabida á la cinta de vistas que forma una correa sin fin. Cada aparato tiene 6 cintas de vistas. Hay bailes, toreros, juegos atléticos, boxing. etc.

Bazar Yankee, Av. de Mayo 583.<sup>27</sup>



## El Kinetoscopio

Este aparato de instrucción y diversión está ya presentado por primera vez al público á un precio al alcance de todos.

Aunque el aparato es muy conocido en una forma mucho más primitiva, no dudamos que el estado de perfección en que está ahora presentado va á llamar la atención de todos los que les gusta divertirse.

No hay necesidad de gastar en ir al teatro para reírse.

*Descripción :* Un gabinete, según grabado, hecho de caoba pulida á mano con manija de níquel. De un tamaño grande, pues mide 29x29x10 centm. para dar cabida á la cinta de vistas que forma una correa sin fin. Cada aparato tiene 6 cintas de vistas. Hay bailes, toreros, juegos atléticos, boxing. etc.

**Precio completo \$ 16.00 Encomienda 1.50**

Las cintas extras \$ 1.00 cada una. Correo 10 centavos.

Anuncio de Kinetoscopio de familia. Fuente: *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 30 de junio de 1900, p. 36.


<sup>26</sup> *El Contemporáneo*. San Luis Potosí, S. L. P., tomo IV, n. 979, 16 de noviembre de 1899, p. 3.

<sup>27</sup> *Caras y Caretas*. Buenos Aires Argentina, año III, n. 91, 30 de junio de 1900, p. 36.

Para 1908 *Bazar Yankee* y *Compañía Edison* en Buenos Aires ponderaban la perfección y calidad con la que los kinetoscopios se desempeñaban, haciendo una referencia a los cines de Nueva York que usaban proyectores Edison, pero la publicidad se entiende que era dirigida al público en general, al que ofrecían el metro de “cinta” a 90 centavos.<sup>28</sup> La misma agencia anunciaba en 1909 la venta de un nuevo modelo, el *Underwritertipo B*, que “reúne todas las ventajas, sin los defectos, de los demás aparatos conocidos hasta la fecha, y lleva la marca y garantía de Edison”.<sup>29</sup>

**Sucursal del inventor**

**EDISON**



Fonógrafos perfeccionados, desde \$ 30 hasta \$ 350 mjs.

Este es el único aparato que reproduce la voz humana y todas clases de instrumentos con perfección, sin estrididos ni sonidos metálicos y desagradables que son característicos de los demás estilos. Con él puede oírse también CLARÍN, TUBA, FLOTA, VOZ Ó MÚSICA. No tiene péda y no hay nada que cambiar.

COMPRE EL ÚLTIMO MODELO Y LEVANTA LA TIRMA Y GARANTÍA DEL INVENTOR.

Los KINETOSCOPIOS (Cinematógrafos) EDISON son los que se emplean en los mejores teatros del mundo. Como es bien sabido, la ciudad de Nueva York es donde las exhibiciones cinematográficas han llegado al más alto grado de perfección, y de una causa hecha últimamente ha resultado que de los 64 principales exhibidores de dicha ciudad 63 emplean el Kinetoscopio de Edison. ¿No es eso evidencia concluyente de su superioridad?

Precios: desde \$ 210 hasta pesos 650 mjs. todo completo y listo para funcionar.

CINTA DE LA MEJOR CALIDAD a 90 centavos POR METRO.

Estos varios artículos son TODOS INVENTOS DE EDISON, y de consiguiente, los vendidos por otras casas son MÉRITAS IMITACIONES. ¿NO ES LÓGICO que el inventor mismo puede dar un mejor artículo que los imitadores, especialmente cuando tiene a su disposición UNA FÁBRICA CON MÁS DE 4.000 EMPLEADOS, copiándose siempre de la PERFECCIÓN de sus inventos, y aprovechando los últimos progresos y descubrimientos de la ciencia?

CATALOGOS COMPLETOS se mandan GRATIS

MAYOR Y MENOR

Si no le conviene venir directamente a esta casa, puede obtener los FONOGRAFOS PERFECCIONADOS y otros KINETOSCOPIOS EDISON en las siguientes casas de la capital, y NO OTRAS:

Bazar Yankee, Acuña de Mayo, 661.— José Vecchiotti, Soho, 488.— Y. Perrotti, C. Pellegrini, 190.— C. Kronhaus, Entre Ríos, 210.— S. Tobalinski, Carlos Pellegrini, 670.

MONTEVIDEO: Coates y Cia. Sarandí, 180.

**Cla. EDISON**  
Sucursal de la Cia. Edison de Norte-América  
VIA MONTE, 515 Buenos Aires

THE MOVING PICTURE WORLD

**THE EDISON KINETOSCOPE**

An Unsurpassed Moving Picture Machine from every point of view. "Once used, always used."

The motion picture show is fast becoming the biggest factor in the entertainment field—the largest money-maker for the man who is playing the game with both eyes open. Go into the business now, while it's still young, but be sure to start with the right machine. A cheap machine is a bad investment and a losing proposition from the beginning.

The Edison Kinetoscope presents the finest, most perfect picture in the simplest machine to operate, in absolutely safe and will require no other motion picture machine made. Write in today for a catalog and a copy of the Edison Kinetoscope.

**COMING EDISON FILMS**  
Tell your exchange you want them

- 13—"Treasure Island" by William Louis Fitzmaurice. 1,000 feet. Drama.
- 14—"The Man Who Has No Brain" by Edna Browning. 1,000 feet. Comedy-Drama.
- 15—"The Man Who Has No Brain" by Marion Egan. 1,000 feet. Drama.
- 16—"A Personal Appeal" 1,000 feet. Comedy.
- 17—"The Currier's Parlor" by Marion G. Winters. 1,000 feet. Drama.
- 18—"A Romance of the Ice Palace." 500 feet. Drama.
- 19—"Scenes in Urdul, India." 350 feet. Description.
- 20—"The Hero" from "At the Old Mill" by George Fols. 1,000 feet. Comedy.
- 21—"The Actor and the Bird" by Harry Parker. 1,000 feet. Comedy-Drama.
- 22—"The Great Gun" by Barnhart Bayne. 1,000 feet. Drama.
- 23—"Western Picture Changing" from "A Chaparral Picture" by O. Henry. 1,000 feet. Drama.
- 24—"The Wild" 1,000 feet. Drama.
- 25—"The Pearl Flower" 1,000 feet. Comedy.
- 26—"Flowers in Calcutta, India" 1,000 feet. Description.

\* Pictures furnished by A. D. C. Co.

**UNDERWRITERS' TYPE "B"**

**Special Features:**  
Adjustable Outside Revolving Spindle, Chain Take-up, Extra Large House with capstan condenser holder, Double Magazine Rollers, Heavy Brass Terminals on connecting cord, set of Heavy Extension Legs, four of which are 11-4 inches in diameter. A very substantial stand. Price, with Kinetolite, 110 volt, 25-30 amperes, \$225.00. Price, with 110 volt, 60 cycle Transformer, \$245.00.

Thomas A. Edison.  
230 Lakeside Ave., Orange, N. J.

Der: Anuncio de Kinetoscopio de familia. Fuente: *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 14 de noviembre de 1908, p. 41. Izq: Anuncio. Fuente: *Warpedfactor*

En la ciudad de México y en San Luis Potosí durante los meses de noviembre y diciembre de 1899, se promocionó el *Kinetoscopio de familia* a través de anuncios

<sup>28</sup> *Caras y Caretas*. Buenos Aires, año XI, n. 528, 14 noviembre de 1908, p. 41.

<sup>29</sup> *Caras y Caretas*. Buenos Aires, año XII, n. 559, 19 de junio de 1909, p. 25.

comerciales en los diarios *El Continente Americano* y *El Contemporáneo*, respectivamente.<sup>30</sup> No se han encontrado indicios de la existencia de distribuidores comerciales de éste aparato, pero la propia publicidad sugería la “compra postal”, que consistía en pagar en este caso a The E. C. White Co., con sede en Nueva York, y a vuelta de correo, se recibiría el producto.<sup>31</sup> El anuncio ofrecía la venta y renta de películas y, aunque no hay información sobre los títulos que se ofertaban, tal vez convenga recordar que, tras la llamada “Guerra de las Patentes”, Edison, sintiéndose dueño de la invención, hizo contratipos de las películas europeas de Méliès y otros.<sup>32</sup>

Desconocemos las circunstancias que determinaron el declive del *Kinetoscopio de Familia* de 1899, pero se especula que se ponderó un cambio de tecnología con la aparición del formato de 22mm y, según el historiador Ben Singer,<sup>33</sup> el Edison Home Kinetoscope fue “un desastre comercial absoluto” por su costo y por los defectos del diseño y su operatividad.

### Desarrollos de la casa Pathé Frères

Cuando se habla de los “mil padres” que tuvo la cinematografía, tiene que evocarse la figura de Charles Pathé (1863-1957). A este hombre se le reconoce el mérito de haber concebido y articulado todo cuanto fue necesario para darle al cine ese carácter de

<sup>30</sup> Los anuncios se publicaron, en *El Continente Americano*, de la ciudad de México, en noviembre 8, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 21, 22, 23 y 30 y en diciembre los días 1, 2, 3, 5, 8, 9 y 10, mientras que el periódico *El contemporáneo*, publicó el anuncio en las ediciones de los días 16 y 22 de noviembre.

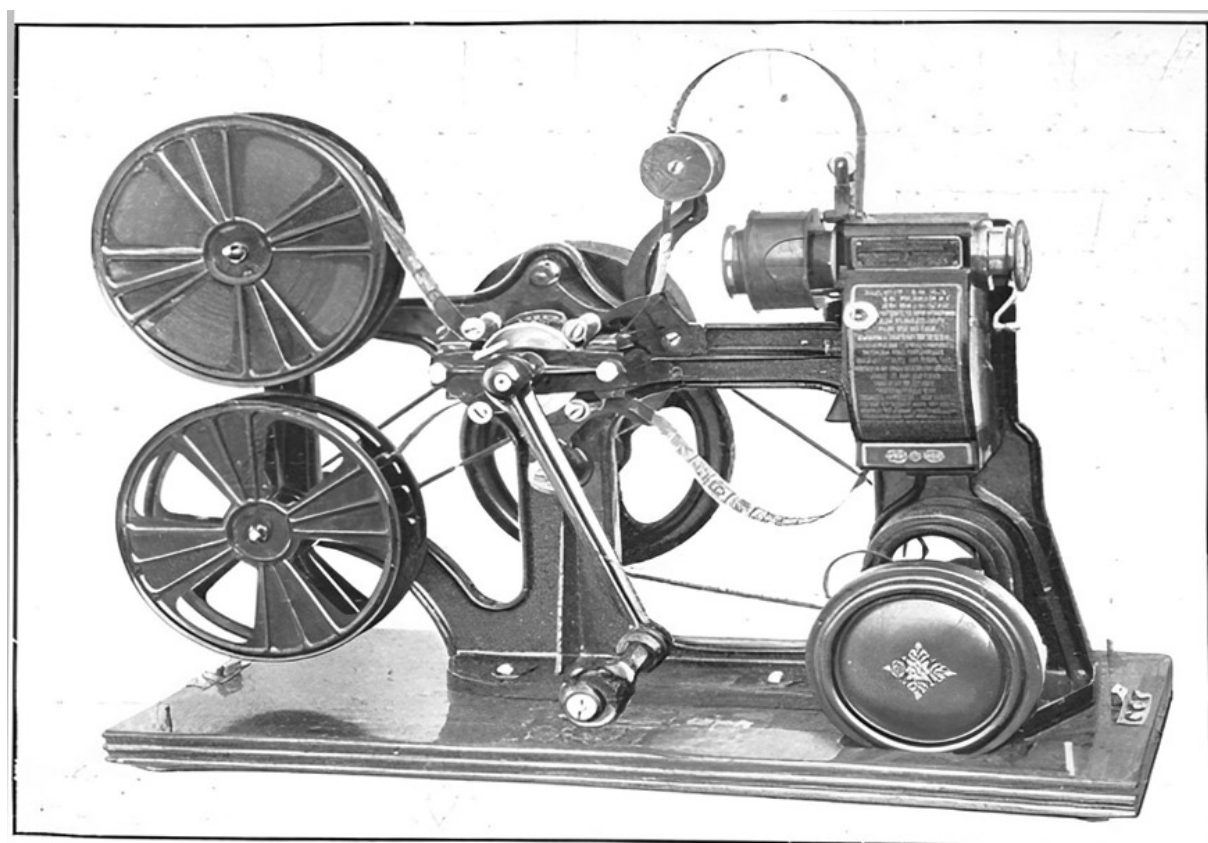
<sup>31</sup> Era un mecanismo comercial más o menos común, por el que se vendían diversos productos (jabones, píldoras, cinturones magnéticos, etc.) que eran anunciados en la prensa para su adquisición a través del correo.

<sup>32</sup> GUBERN, Román. “Provechoso asalto y robo de un tren”. En: *Historia del Cine*, Vol. I., México: Ed. Lumen, p. 73 y SADOUL, Georges. “Primer florecimiento norteamericano”. En: *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI Editores, primera edición en español, 1972, p. 56.

<sup>33</sup> Citado por KEELER, Amanda. “John Collier, Thomas Edison and the Educational Promotion of Moving Pictures”. En: Braun, Marta et al. (eds). *Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2012, p. 123.

empresa e industria,<sup>34</sup> conjuntamente con otras compañías en ese tiempo de menor participación en el mercado, pero con gran prestigio como Gaumont, Eclair y Eclipse.<sup>35</sup>

Además de la producción regular de equipos y películas para salas comerciales, la casa Pathé Frères diseñó y explotó tres formatos desarrollados entre 1912 y 1939 (que en la práctica tenían puntos en común): Pathé KOK, Pathé Baby y Pathé Rural, .



Proyector Pathé KOK. Fuente: *La Esfera*, Madrid, 10 de enero de 1914

## Pathé KOK

En 1912, la casa Pathé sacó al mercado un formato de 28mm en un soporte de seguridad elaborado con acetato de celulosa o de “combustión lenta”, cuyo propósito era ofrecer un filme específicamente para el hogar y las escuelas, que no requiriera

<sup>34</sup> GUBERN, *op. cit.*, p. 63.

<sup>35</sup> LEAL, Juan Felipe y Eduardo y Barraza. “La competencia en los inicios del cine”. En: *Anales del Cine en México, 1895-1911*, vol. 4, 1898, primera parte. México: Juan Pablos Editores-Voyeur-UNAM, 2016, p. 35.

una cabina de proyección y evitara los problemas de la combustión inestable de las altamente inflamables películas de nitrato de celulosa.<sup>36</sup> Otra característica del proyector era la posibilidad de generar su propia corriente eléctrica, (a través de un dinamo o generador) para activar el mecanismo de avance de la película.<sup>37</sup>

Pathé KOK se extendió por varios países. En España y Portugal los concesionarios eran los empresarios Vilaseca<sup>38</sup> y Ledesma,<sup>39</sup> radicados en Madrid, aunque en esa misma ciudad se ostentaba como agente de Pathé Frères, el señor J. Campúa para “venta de cinematógrafos y alquiler de películas de todas las marcas de Europa y de América del Norte”.<sup>40</sup> En el continente americano, la casa Lepage de Max Glücksmann,<sup>41</sup> tenía sucursales en Buenos Aires y Rosario, Argentina; lo mismo que en Santiago de Chile<sup>42</sup> y Montevideo, Uruguay,<sup>43</sup> mientras que en México operaba la agencia de los señores P. Aveline & A. Delalande.<sup>44</sup>

<sup>36</sup> BOVA, George. “28mm film”, *FIAF Information Bulletin*, abril de 1983, p. 35.

<sup>37</sup> “Otra aplicación del cinematógrafo”, *Revista musical Hispano-americana*, Madrid, n. 3, marzo de 1914, p. 27. En la actualidad la *Academy Film Archive* ha conformado un acervo especial del actor André Beranger en este formato, lo que constituye un hecho importante para conocer películas que sólo sobrevivieron por haber sido reducidas. Algo parecido sucedió con la colección de más de 2,500 copias de películas que el reverendo Joseph E. Gravelle logró mantener y que han sido recuperadas por los Archivos Nacionales de Cine, Televisión y Sonido. Gracias, pues, a estos, y tal vez otros, esfuerzos han logrado sobrevivir películas que de otra manera se hubiesen perdido. Véase “28mm collection” en *Academy of Motion Pictures, Art and Science*. Disponible en: <<https://www.oscars.org/film-archive/collections/28mm-collection>> [Acceso: 30 de julio de 2024] y BOVA *op. cit.*

<sup>38</sup> Los señores Eduardo Vilaseca Marín (1896-1949) y Arturo Ledesma Álvarez (1882-1941), se iniciaron en el cine educativo y como distribuidores de aparatos y películas Pathé KOK, para España. En 1918, consiguieron la explotación de la Triángulo norteamericana y Film de Arte, francesa. Para 1922, entraron al negocio de la exhibición con la sala Pathé Cinema en la Rambla de Catalunya y con Pathé Palace, en la vía Laietana, habilitando una bodega de películas y laboratorios de positivado de copias. ROMAGUERA, Joaquim (dir). *Diccionari del Cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopedia Catalana/ Filmoteca de Catalunya, 2005.

<sup>39</sup> “Otra aplicación del cinematógrafo”, *La Esfera. Ilustración mundial*. Madrid, año I, n. 2, 10 de enero de 1914.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>41</sup> *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina, n. 725, 24 de agosto de 1912, p. 7.

<sup>42</sup> *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina, n. 743, 28 de diciembre de 1912, p. 17.

<sup>43</sup> *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina, n. 850, 16 de enero de 1915, p. 21.

<sup>44</sup> *El Mundo Ilustrado*. México, Vol. XIX, Tomo II, no. 3, 21 de julio de 1912, p. 27.

- ¡¡Una Verdadera Novedad!! -  
APARATOS CINEMATOGRAFICOS.  
"PATHE-KOK" propios para familias.



**Absolutamente Sencillos, Económicos y sin el Menor Peligro.**

Generador de luz Eléctrica en cada aparato que Produce una  
Proyección Inmejorable.

¡¡PARA FAMILIAS, COLEGIOS Y HACIENDAS NO TIENEN IGUAL!!

¡¡Películas ininflamables, un niño puede manejarlo sin riesgo alguno!!

**Precios al alcance de todas las Fortunas**

Pedir informes á los únicos concesionarios

"PATHE FRERES"

**P. Aveline & A. Delalande**

COMPAÑIA EXPLOTADORA CINEMATOGRAFICA.

1a. de Bolívar Núm. 12.

MEXICO, D. F.

Apartado Núm. 509.

Anuncio de la distribuidora de Pathé KOK, en México. Fuente: *El Mundo ilustrado*, 21 de julio de 1912.

**EL TEATRO EN CASA**  
CON EL CINEMATÓGRAFO DE SALÓN  
PATHÉ FRÈRES, PARÍS

“KOK”

UNA MARAVILLA  
DE  
MECÁNICA Y ÓPTICA  
—  
PRECISIÓN,  
SENCILLEZ,  
SIN PELIGRO.  
—  
GRATIS  
GRAN CATÁLOGO  
Y  
DESCRIPCIÓN



“KOK”

PARA  
DIVERTIR  
—  
A  
CHICOS  
Y  
GRANDES  
—  
DE  
10 á 80 años

EL MISMO APARATO PRODUCE SU LUZ ELÉCTRICA.

ÚNICO CONCESIONARIO: **CASA LEPAGE** DE MAX GLÜCKSMANN.  
BUENOS AIRES: Avenida de Mayo, 638; Victoria, 637; Bolívar, 375. — ROSARIO: Córdoba, 860.

Anuncio de la Casa Lepage, ofertando Pathé KOK. Fuente: *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina, n. 725, agosto 24 de 1912, p. 7.

En Argentina, la casa Lepage copatrocinó un concurso de la revista *Caras y Caretas* para el que donó dos proyectores como premio, alimentando la idea del cine en casa:

El cinematógrafo «Kok» puede hacerse funcionar en cualquier parte: lo mismo en el aristocrático salón porteño, que en la estancia, que en el último rincón del Chaco.

Produce su propia luz y no necesita instalación especial de ninguna clase. Basta sacarlo de la caja, ponerlo sobre una mesa y hacerlo funcionar, para tener en la intimidad del hogar, una representación con vistas de primer orden y tan perfecta como la que podría presenciarse en un teatro.<sup>45</sup>

Lepage desplegó una extensa campaña publicitaria a través de anuncios y de “gacetillas”<sup>46</sup> disfrazadas de reportajes y, según estimaciones de la propia empresa, llegó a haber más de 50,000 proyectores en España.<sup>47</sup> Aunque algunos de estos anuncios ponían énfasis en la conveniencia de su utilización en las escuelas como auxiliar en la

<sup>45</sup> “23 Concurso de Caras y Caretas”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina, n. 732, 10 de octubre de 1912, p. 16.

<sup>46</sup> Uso el término con la connotación que actualmente tiene en México de material que parece informativo siendo, en realidad material pagado por el interesado.

<sup>47</sup> *El Sol*, Madrid, España, año V, n. 1205, 20 de junio de 1921, p. 8.

enseñanza, también se ponderaba como “una verdadera necesidad en el hogar”.<sup>48</sup> Un amplio anuncio destacaba los atributos del proyector y su empleo, de esta manera:

#### UNA REVOLUCIÓN EN EL CINEMATÓGRAFO

Las películas ininflamables - Las proyecciones científicas

#### LA VERDADERA APLICACIÓN DE ESTE MARAVILLOSO INVENTO

Hasta hoy, la importancia del coste de toda instalación cinematográfica limitaba a los espectáculos públicos la aplicación del maravilloso invento que tanto ha influido en las costumbres modernas. Requería, en primer lugar, la construcción de un local ad hoc, no siempre en las condiciones de seguridad é higiene que deben apetecerse; exigía, además, personal adiestrado en el manejo de aparatos y películas y llevaba consigo una cantidad no pequeña de inconvenientes que, con toda certeza no escaparán a la consideración del lector. Hoy, con el aparato “KOK”, afortunadísimo resultado de los asiduos trabajos de la Casa Pathé Frères, se revuelven de plano y uno por uno cuantos inconvenientes pueda tener el cinematógrafo conocido. [...]

Estas sencillísimas disposiciones permiten que cualquier persona efectúe las proyecciones; un niño, sin ninguna clase de peligros, puede hacer todas las manipulaciones con la propia perfección de un profesional del cinematógrafo.s.<sup>49</sup>

Anuncios como este se publicaron de manera coordinada en varias fechas y en distintos medios impresos madrileños: *Mundo Gráfico* y *La Policía Científica*, entre otros. Los señores Vilaseca y Ledesma empleaban los más variados artilugios en sus avisos y no dejaban pasar la oportunidad de sugerir que, tener un aparato “KOK”, era cosa de prestigio social, pues personas tan ilustres como condes, marqueses y duques “que poseen un aparato de esta naturaleza están haciendo un considerable y diario consumo de películas”.<sup>50</sup> Si bien se consideraban los aspectos técnicos de la película, también se exponían argumentos, en pro de los beneficios de consumir imágenes en movimiento en el hogar, evitando el riesgo de que los niños y señoritas pudieran entrar en contacto con películas cuyo contenido pudiera ser “pornografía encubierta”:

#### EL CINE Y LOS PADRES DE FAMILIA

Verdaderamente, y sobre todo, en los primeros tiempos de la cinematografía, hacíase un vergonzoso abuso de inmoralidad en casi todas las películas, por inspirarse en asuntos franceses que no hallaban aquí fácil adaptación, pasándose con terrible brusquedad de la casi

<sup>48</sup> “Otra aplicación del cinematógrafo”, *Revista musical Hispano-americana*, Madrid, n. 3, marzo de 1914, p. 27.

<sup>49</sup> “Una revolución en el cinematógrafo”, *Mundo gráfico*, Madrid, año 4, n. 124, 11 de marzo de 1914, p. 10.

<sup>50</sup> *La Época*, Madrid, año LXVI, n. 22, 843, 30 de mayo de 1914, p. 3.

morigerada sicalipsis de los teatros á los descarnados y crudos realismos de los cines. Estos espectáculos públicos, daban como es natural acceso á todos los que tenían, grandes ó chicos, el dinero módico que se necesitaba para el ingreso en el local del cine, siendo un verdadero suplicio para los padres, el no poder evitar que sus hijos se deleitaran prematuramente, con la contemplación de estos cuadros de vida, demasiado descarados y libres.

Tal inconveniente, vino á evitarlo el cinematógrafo de familia “KOK” verdadero aparato de honesto recreo, al que la casa Pathé de París, ha sabido aplicar interesantísimas cintas de especulación científica, de enseñanza, de viajes, de aventuras cómicas y de drama a de honda emoción, pero que no dejan en el espíritu ni sombra de mal disimulada pornografía.<sup>51</sup>

Desde luego, es de destacar la argumentación que se hace respecto a cómo evadir la pornografía implícita o explícita (eso no lo sabemos) en las películas proyectadas en las salas cinematográficas, comprando un equipo Pathé “KOK” que permitiera, bajo el “manto protector” y la vigilancia parental, la exposición a escenas consideradas en ese tiempo “no aptas para menores”, sugiriendo que, en efecto, las proyecciones de la Pathé pueden liberar a la familia de tales escenas, si las películas consumidas en el hogar eran del equipo de la promoción publicitaria. La gacetilla terminaba con una sugerencia aspiracional o clasista, al considerar que tener un equipo como los que se promocionaban, era de “Gran moda ante la aristocracia y gente de dinero”.<sup>52</sup> Para 1921, aunque ya había en el mercado equipos de otras empresas como la Casa Edison y Gaumont<sup>53</sup> al parecer estos empresarios habían obtenido buenos beneficios de la explotación comercial de los aparatos Pathé.

Conjuntamente con los proyectores que tenía la aristocracia española, la llegada de la cámara para impresionar película KOK despertó en los empresarios los bríos para, seguramente por relaciones sociales, promocionar la posibilidad de hacer películas. Dos casos podemos referenciar: en febrero de 1915, el rey Alfonso XIII realizó una gira por Granada, hospedándose en el castillo del duque de San Pedro de Galatino. Su viaje fue aprovechado por el rey para una sesión de caza de perdices, liebres y patos, en el coto de Láchar. Ahí en el coto, el empresario Vilaseca explicó con detalle el

<sup>51</sup> “El cine y los padres de familia”, *Mundo Gráfico*, Madrid, España, año IV, n. 138, 17 de junio de 1914, p. 6.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *El Sol*, Madrid, España, año V, n. 1205, 20 de junio de 1921, p. 8.

funcionamiento de la cámara Pathé KOK en la que el rey se mostró muy interesado.<sup>54</sup> No se encontraron referencias sobre si el rey adquirió el equipo promocionado por el empresario representante de Pathé para rodar sus propias películas,<sup>55</sup> sin embargo la Filmoteca Española conserva una colección vinculada al monarca, que evidencia un interés genuino del Rey, como lo muestran las imágenes reproducidas a continuación.



“S. M. el Rey, durante la cacería de Láchar, viendo el funcionamiento del aparato de impresionar películas para el cinematógrafo de familia ‘Pathé KOK Frères’, con el que su representante en España, Sr. Vilaseca, obtuvo interesantísimas cintas de las cacerías regias y del viaje de S. M. á Granada, que únicamente podrán ver los que posean el cinematógrafo de familia ‘Pathé KOK Frères’”. Fuente: *Mundo Gráfico*, año V, n. 172, 10 de febrero de 1915, p. 22.

<sup>54</sup> “El Rey y el cinematógrafo KOK”, *La Esfera*, Madrid, año, II, n. 59, de 13 de febrero de 1915, p. 29 y “Asuntos varios de actualidad”, *Mundo Gráfico*, Madrid, año V, n. 172, miércoles 10 de febrero de 1915, p. 22.

<sup>55</sup> Se asegura que encargó varias películas pornográficas (*El Ministro*, *El confesor* y *Consultorio de señoras*) a Ricardo Baños por medio del Conde de Romanones, actualmente conservadas en la Filmoteca Valenciana. “Las tres películas porno de Alfonso XIII que hallaron en un convento”, *El Español*, 16 de enero de 2019. Disponible en: <[https://www.lespanol.com/cultura/20190116/peliculas-porno-alfonso-xiii-hallaron-convento/368964093\\_0.html?utm\\_source=whatsapp&utm\\_medium=social&utm\\_campaign=fixedbar](https://www.lespanol.com/cultura/20190116/peliculas-porno-alfonso-xiii-hallaron-convento/368964093_0.html?utm_source=whatsapp&utm_medium=social&utm_campaign=fixedbar)> [Acceso: 30 de julio de 2024] y *Interfilms*, España, año VIII, n. 97, octubre de 1996, p. 113.



“S. M. el Rey Don Alfonso XIII viendo funcionar el aparato de impresionar películas del cinematógrafo de familia ‘Pathé KOK Frères’ durante la cacería de Láchar”. Fuente: *La Esfera*, año II, n. 59, 13 de febrero de 1915.

La Reina Cristina y sus altezas los infantes don Carlos y Doña Luisa, sí adquirieron proyectores para sus nietos e hijos, respectivamente.<sup>56</sup> Los pies de foto en ambas publicaciones expresan la promesa de que pronto se podrían ver las escenas de la cacería real por quienes tuviesen el equipo apropiado, lo que sugiere que las imágenes

<sup>56</sup> “De Palacio”, *El Imparcial*, Madrid, España, año. L, n. 17, 916, 31 de diciembre de 1916, p. 3.

corresponden a inserciones pagadas como publicidad, pero que encontraron su materialización cuando Vilaseca comparte lo filmado en la cacería Real, en el “Salón de cinematógrafo” ante el rey y su familia.<sup>57</sup> Al respecto, la prensa de la época nos muestra ejemplos de las campañas emprendidas en los medios para promocionar la venta de cámaras y proyectores KOK, con leyendas sugerentes de evidente promoción, publicadas tanto en *Mundo Gráfico*<sup>58</sup> y en *La Esfera*,<sup>59</sup> ambos medios de Madrid, con un par de días de diferencia. El ejemplo de promoción de ambos equipos lo tenemos en *Mundo Gráfico* que, tras una descripción más o menos pormenorizada, sugiere que la dupla de cámara y proyector permitirán a los poseedores el registro y reproducción de escenas familiares, por lo que considera que el equipo es “el mejor regalo de Pascuas”.<sup>60</sup>



“Aparato KOK, para tomar vistas, que, por su sencillez, puede ser manejado por un niño, bastando sólo accionar la manivela. De las demás operaciones, hasta conseguir la película para la proyección, se encarga la casa Vilaseca y Ledesma, Mayor, 18, entresuelos, pídanse catálogos.” (*Mundo Gráfico*, año IV, no. 151, 8 de julio de 1914, p. 25).

<sup>57</sup> “Noticias generales”, *La Época*, Madrid, España, año LXVII, n. 23,109, 22 de febrero de 1915, p. 3. En la colección NO-DO (filmoteca Española), del Archivo Real “Alfonso XIII”, se cuenta con películas del Rey, cuya etiqueta menciona la cacería real en Láchar, fechada en 1906, Alejandro Navarro Pérez, comunicación personal. Eran frecuentes las cacerías del Rey Alfonso XIII, en Granada.

<sup>58</sup> “Miscelánea gráfica”, *Mundo Gráfico*, Madrid, año IV, n. 151, 8 de julio de 1914, p. 25.

<sup>59</sup> “Maravillosa aplicación del cinematógrafo”, *La Esfera*. Madrid, año, I, n. 28, 11 de julio de 1914, p. 32.

<sup>60</sup> “El mejor regalo de Pascuas”, *Mundo Gráfico*, Madrid, año IV, n. 163, 9 de diciembre de 1914, p. 26.



“La popularísima artista *La Fornarina* con su precioso aparato de proyección KOK, nueva y maravillosa creación de la casa Pathé Frères, utilísimo para la distracción de las familias durante las veladas de verano. Pídanse catálogos á Vilaseca y Ledesma, Mayor, 18.” Fuente: *Mundo Gráfico*, año IV, n. 151, 8 de julio de 1914, p. 25.

El otro caso a referenciar, es el de la cogida del torero mexicano Luis Freg, en Madrid, la tarde del 23 de mayo de 1915. Sobre el acontecimiento, la publicación *The Kon Leche* expone:

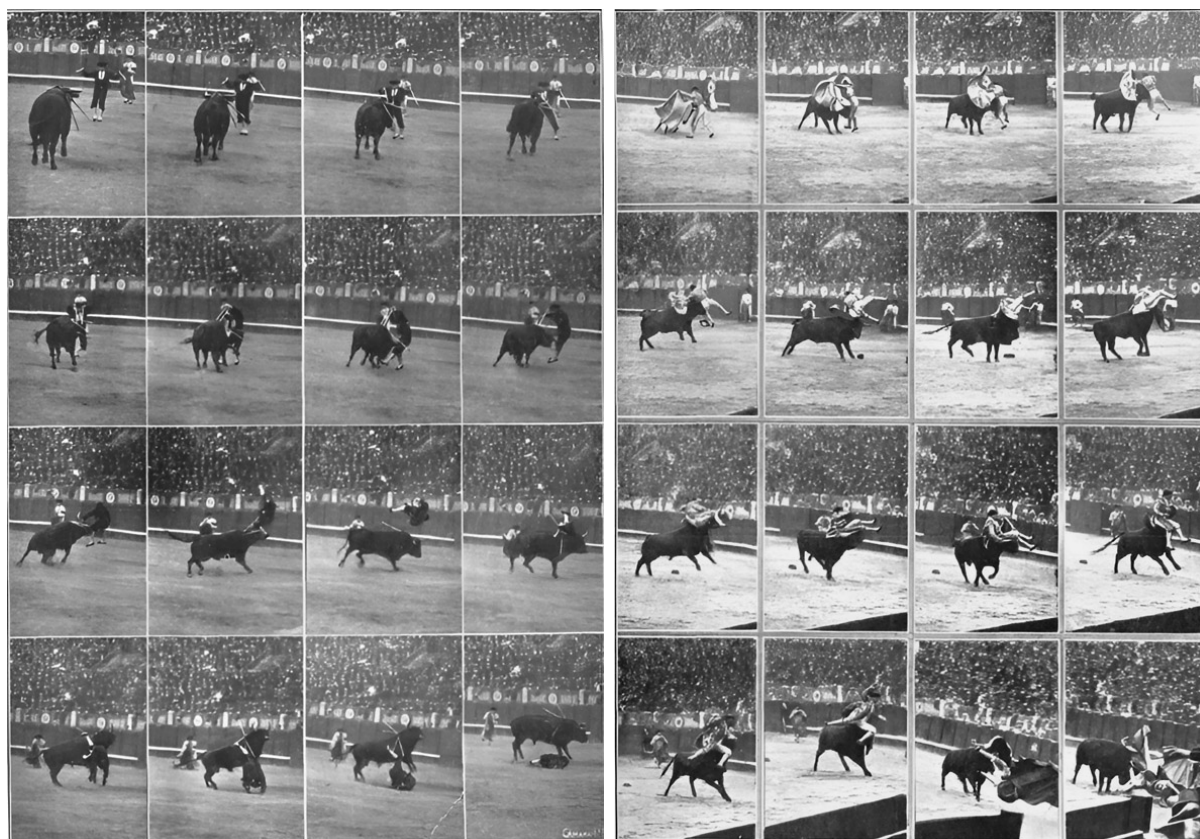
El de México, que viene con ganas, toma los palos y coloca un par al cambio, aguantando una enormidad, repite en la misma forma, enganchándole el toro y volteándole aparatosamente. En medio de grandes aplausos es retirado á la enfermería, al parecer herido en una pierna.<sup>61</sup>

La descripción del cronista de *The Kon Leche* puede ilustrarse con una serie de 16 imágenes publicadas por *Nuevo Mundo*<sup>62</sup> y extraídas de una película tomada por el empresario Vilaseca, el día de la corrida, con una cámara KOK. Destaca el hecho de

<sup>61</sup> CASTAÑARES, Curro. “Urcola manda seis toros”, *The Kon Leche*, Madrid, año IV, n. 164, 24 de mayo de 1915, pp. 2-3.

<sup>62</sup> “La cogida de Freg en Madrid”, *Nuevo Mundo*, Madrid, año XXII, n. 1,116, sábado 29 de mayo de 1915, p. 21.

que, tal vez, el empresario además de mostrar con ejemplos objetivos las propiedades de los equipos que vendía, exploró la toma de imágenes. La alusión a estos dos sucesos en particular, da cuenta, como ejemplo, de que la producción fílmica no se limitó a ellos, sino que había una intencionalidad, amateur, si se quiere, de captar imágenes en movimiento. Respecto a las vistas tomadas al rey en la cacería real, es fácil especular que se pensaba en un interés pecuniario de venta de equipo, pero en la corrida se hace más evidente que Vilaseca no acudió a la plaza porque sabía lo que iba a ocurrir, sino que fue preparado con la plena intención de registrar las peripecias de la corrida en sí, con la suerte que se ha descrito. Ya antes había filmado una cogida de Juan Belmonte.<sup>63</sup>



Der: “Varios momentos de la emocionante cogida sufrida por el diestro mejicano Freg, al poner un par al sexto toro de la corrida del domingo último” (De una película cinematográfica obtenida por nuestro compañero Vilaseca con el aparato “Kok»). Fuente: *Nuevo Mundo*, 29 de mayo de 1915, p. 21. Izq: “Varios momentos de la emocionante cogida que tuvo el diestro Belmonte al intentar torear de capa al segundo toro de la corrida del lunes último en Madrid. (De una película cinematográfica obtenida por nuestro compañero Vilaseca, con el aparato “Kok”) Fuente: *Nuevo Mundo*, 15 de mayo de 1915, p. 22.

<sup>63</sup> “La cogida de Belmonte en Madrid”, *Nuevo Mundo*, Madrid, año XXII, n. 1,114, 15 de mayo de 1915, p. 22.

De acuerdo con Laurent Mannoni y otros, el inicio de la que después sería llamada Primera Guerra Mundial o La Gran Guerra, afectó severamente a la industria cinematográfica en general, tanto en la producción como en el consumo, e indudablemente contribuyó al declive de la Casa Pathé, que había perdido parte de su hegemonía internacional.<sup>64</sup> Al dividir la empresa en Pathé Cinéma y Pathé Consortium, asegura Mannoni, Charles Pathé, enfermo, renuncia a su poderío y Pathé Cinéma incursiona con éxito en el mercado del cine amateur con Pathé Baby y Pathé Rural.<sup>65</sup> Estas circunstancias fueron marcando el declive del formato Pathé KOK, aunado a que costaba casi igual una película de 28 que de 35mm, es decir, no era un producto económico. Además, con el antecedente de que, desde la aparición del formato en 1905, los usuarios no tenían confianza en el acetato, prefiriendo el nitrato.<sup>66</sup> Otro elemento que jugó en contra de la película Pathé KOK fue la introducción, en 1923, del formato de 16mm de Kodak, que tenía varias ventajas respecto al formato de 28mm, entre ellos, que, a pesar de la reducción de la superficie del fotograma, lograba ofrecer una imagen en pantalla bastante aceptable, siendo más ligero, versátil y económico. De acuerdo con Katelle, la aceptación de la película de 16mm fue tan rápida, que pronto se encontraban distribuidos por los Estados Unidos, muchos establecimientos que procesaban las películas, cuando éstas eran expuestas por personas aficionadas.<sup>67</sup>

En México, la Compañía Exportadora Cinematográfica de los señores P. Aveline y A. Delalande ofrecieron, a través de la prensa, proyectores KOK y otros artículos de cine, en la calle 1a. de Bolívar No. 12, en México, D. F.<sup>68</sup> y, aunque no se han encontrado referencias

<sup>64</sup> MANNONI, Laurent. "Pathé, à la conquête du cinéma (1896-1929)", *Journal of Film Preservation*, n. 91, 2014, pp. 120-122.

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

<sup>66</sup> KATELLE, Alan. "Películas caseras: una historia de la industria estadounidense, 1897-1979", En: *Northeast Historic Film*. Disponible en: <[https://web.archive.org/web/20051104223116/http://www.oldfilm.org/nhfWeb/ed/o3Symp/o3Symp\\_Kattelle.htm](https://web.archive.org/web/20051104223116/http://www.oldfilm.org/nhfWeb/ed/o3Symp/o3Symp_Kattelle.htm)> [Acceso: 30 de julio de 2024].

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> *El Mundo Ilustrado*, México, 14 de julio de 1912, p. 23.

sobre la compra-venta al público, es sabido que la empresa se instaló en México desde 1906, siendo la primera representante de la casa Pathé Frères en nuestro país.<sup>69</sup>

### Pathé Baby



Logotipo Pathé Baby.

Si bien la Gran Guerra había influido de manera importante para que el formato de 28mm perdiera aceptación entre el público, la respuesta de Pathé Frères fue el desarrollo de una película mucho más portátil que su antecesora, más accesible económicamente y con una película de 9.5mm. A esta opción de cine no profesional se le denominó Pathé Baby, que fue el formato más pequeño hasta la introducción del 8mm en la década de 1930, por Kodak.

En la Navidad de 1922, Pathé Frères sacó al mercado un proyector compacto con la idea de posicionarlo como la mejor opción para consumir películas en el hogar, registrando la marca como “un dibujo de un gallo y la inscripción Pathé Baby”.<sup>70</sup> Aunque en efecto el gallo, prototípico de Francia, se incluyó en algunas películas de

<sup>69</sup> RUIZ OJEDA, Tania Celina. “P. Aveline & A. Delalande. Orígenes de la distribución fílmica en México”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 71-91. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/115>> [Acceso: 30 de julio de 2024].

<sup>70</sup> *Boletín Oficial de la Propiedad Industrial*, no. 889, del 16 de septiembre de 1923, p. 20.

Pathé, un pollo saliendo del huevo apareció en Pathé Baby. Sobre el nacimiento de este formato el propio Charles Pathé en sus memorias escribió:

[The Pathé-Baby] nació en 1922. Fue un gran éxito cuando lo lanzó mi sobrino Jacques Pathé. En 1924 se lo dejó a mi otro sobrino, Roger Pathé, para que pudiera centrarse en una nueva máquina, la “Pathé-Rural” de 17,5mm. En 1929, el año en que me fui, la división Pathé-Baby obtenía un beneficio neto de 5 millones de francos al año. Tendría muchas más si los países europeos no hubieran sufrido tanto con la crisis.<sup>71</sup>

Para 1922, Ferdinand Zecca había dejado la producción y dirección de películas en Pathé Frères, para formar parte del personal administrativo y comercial de la firma, encargado de la construcción de los estudios en Berlín y Jersey City y responsable de Pathé-Baby, que llegó a ser una de las divisiones más rentables de la compañía.<sup>72</sup> El éxito económico de Pathé-Baby se debió a que el proyector, y más adelante la cámara, fueron adoptados por las familias burguesas de Francia y de todos aquellos rincones a donde llegó, sustituyendo, dice Rubén Gallo, la linterna mágica por el proyector Pathé que lo mismo proyectaba, ya no imágenes fijas, sino películas y dibujos animados.<sup>73</sup>

En este sentido, desde la época de Pathé KOK, las personas tuvieron acceso a películas para proyectar en sus hogares, logrando acervos fílmicos en colecciones privadas que ahora se están revalorando como fuentes de información para la revisión historiográfica de la cinematografía mundial.<sup>74</sup> Pero no solamente las colecciones particulares sino también los organismos públicos como las cinematecas y filmotecas del mundo –en el caso de México la Cineteca Nacional y la Filmoteca de la UNAM– poseen colecciones que les han sido donadas o puestas en custodia, en donde se

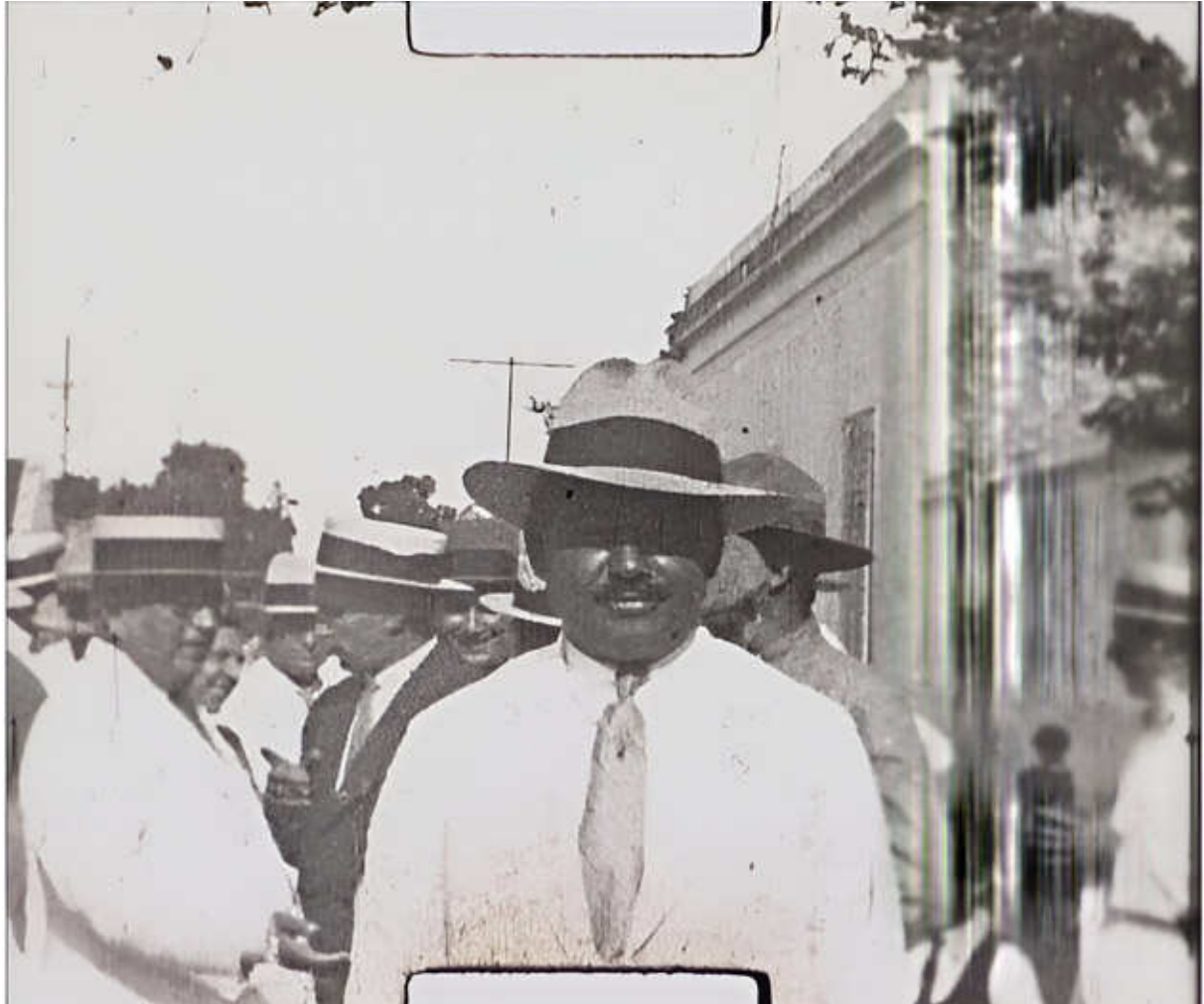
<sup>71</sup> Citado por GALLO, Rubén. “Pathé-Baby de Princeton: una reliquia de la Belle époque”, *La crónica de la biblioteca de la Universidad de Princeton*, vol. 70, n. 2, invierno de 2009, pp. 343-347. DOI: <https://doi.org/10.25290/prinunivlibrchro.70.2.0343>.

<sup>72</sup> GUBERN, Román. *Historia del Cine*, Vol. I, Barcelona: Editorial Lumen, 1979, p. 68.

<sup>73</sup> GALLO, Rubén, *op. cit.*

<sup>74</sup> SCHNEIDER, Alexandra. “Viaje en el tiempo con Pathé Baby: la colección de películas de pequeño formato como archivo histórico”, *Historia del cine: una revista internacional*, vol. 19, n. 4, 2007, pp. 353-360. DOI: 10.2979/fil.2007.19.4.353.

pueden encontrar tanto reducciones de películas comerciales, como de aquellas que fueron filmadas por personas particulares en eventos del ámbito familiar.<sup>75</sup>



Fotograma de película casera de 9.5mm, realizada en Yucatán, México, en 1924. Colección Armando Pous (con autorización de la Cineteca Nacional con propósitos de difusión cultural).

El cineasta francés Jean-Pierre Melville recuerda que, cuando tenía escasos seis años, tuvo una cámara Pathé Baby y su primera película la realizó en ese formato en enero de 1924. Era una vista de la calle Chaussé d'Antin, dice, en la que estaba la casa paterna, desde la ventana se veían los carros que circulaban por ella y el perro de la

<sup>75</sup> En la Cineteca Nacional de México se ha conformado un acervo al que se ha llamado “Archivo Memoria”, con material de Armando Pous con películas tomadas en Yucatán y Cuernavaca. Por su parte la Filmoteca de la UNAM cuenta con una colección aún sin calificar.

vecina de enfrente, aunque no le gustó el formato, nunca dejó de ver películas en su proyector Pathé Baby porque ahí podía “ver en casa todas las películas del mundo”.<sup>76</sup>

Desde luego, no se puede sobredimensionar el hecho de que un niño que llegaría a ser profesional de la cinematografía haya tenido una cámara y que su película fuera “el arranque”, digámoslo así, de su carrera. A esa edad no hay la concepción cabal de lo que es el arte y en particular el cine, lo que sí ocurrió años más tarde en que valora el acervo de las películas de Pathé Baby.

En este momento podemos recordar que, en 1910, Charles Pathé llegó a Londres para presentar un producto novedoso que eran las noticias filmadas, creando así los noticieros cinematográficos y con ello, el periodismo cinematográfico, combinando el entretenimiento con conflictos armados, crisis políticas, sismos y aspectos de la vida de los ciudadanos comunes.<sup>77</sup> Aunque con los hermanos Lumière y sus emisarios pudimos ver hechos históricos como la coronación del zar Nicolás II de Rusia, la entonces naciente empresa de British Pathé pudo documentar las épocas victoriana y eduardiana de entre siglos, teniendo una gran aceptación gracias a la credibilidad de la imagen cinematográfica. Se creó pues primero *Pathé-Faits Divers* y más tarde *Pathé Journal*, que se reflejó en los Estados Unidos en *Pathe News* y, bajo la marca del Reino Unido, *Pathé's Animated Gazette*, se pudieron intercambiar imágenes del mundo,<sup>78</sup> acción que pronto tuvo que enfrentar la competencia de la casa Gaumont, con *Gaumont Actualités*.<sup>79</sup> Al respecto, recuperamos la información de *Mundo Gráfico* que refiere cómo Pathé Frères envió 5 cámaras a cubrir el conflicto de los Balcanes, dos del lado turco y tres para seguir al ejército contrario.<sup>80</sup> Se intuye, con lo anterior, que las salas de cine

<sup>76</sup> AGUILAR, Carlos. “Jean-Pierre Melville por Jean-Pierre Melville”, *NOSFERATU. Revista de cine*, n. 13, 1993, pp. 64-69.

<sup>77</sup> “History of British Pathé”. En: *British Pathé*. Disponible en: <[www.britishpathe.com/pages/history/](http://www.britishpathe.com/pages/history/)> [Acceso: 30 de julio de 2024].

<sup>78</sup> *Ibid.*.

<sup>79</sup> PRAT, Pilar, et al. “Education Represented in Spanish Propaganda Documentaries (1914-1939)”, *Catalan Social Sciences Review*, Barcelona, n. 11, 2021, pp. 21-38. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8178299>> [Acceso: 30 de julio de 2024].

<sup>80</sup> “La guerra de los Balcanes y Pathé Frères”, *Mundo Gráfico*, 23 de octubre de 1912.

en el Reino Unido, pero también en otras partes del mundo a donde llegaban los productos Pathé, conocieron los noticieros. El catálogo de películas Pathé se redujo al formato de 28mm para su distribución masiva y podemos identificar tres conceptos de venta a través del formato de 9.5mm o Pathé-Baby: Pathé-Gazette, Pathé-Magazine (ambas con material noticioso) y películas de entretenimiento identificadas por un número progresivo y el nombre de la película o contenido. En esta colección, el catálogo era amplísimo pudiendo encontrar lo mismo *L'assassinat du duc de Guise* (*El asesinato del Duque de Guisa*, André Calmettes y Charles Le Bargy, 1908) (en varios carretes) que *L'Annonciation* (*La anunciación*, Ferdinand Zecca, 1903) de la serie de cortos sobre la vida y pasión de Jesucristo o *Aventures de Don Quichotte* (*Idem*, Lucien Nonguet y Ferdinand Zecca, 1903).

Además del sentido noticioso de Pathé Gazette y Magazine, también se produjeron lo que actualmente son los reportajes en extenso como *Le tremblement de terre au Japon* (*El temblor de tierra en Japón*, 1923), referido al terremoto ocurrido en septiembre de ese año. De la misma manera, se incluían noticias del mundo como la toma de posesión del presidente de México, Plutarco Elías Calles el 1 de diciembre de 1924, aparecido en Pathé-Gazette no. 1, del 8 de enero de 1925. Esta cercanía entre el acontecimiento filmado y su publicación, nos habla de que ya había un “criterio periodístico de selección de temas y una organización con ese objetivo, a través de una amplia red de corresponsales”,<sup>81</sup> lo que en aquel momento llegó a definirse como “periodismo moderno”.<sup>82</sup>

El catálogo de Pathé Baby clasificaba las películas por temas: viajes, hábitos y costumbres, caza, pesca, agricultura e industria, historia natural, vulgarización científica, comedia y dramas, historias reconstruidas y cinenovelas, películas religiosas

---

<sup>81</sup> PAZ, María Antonia e Inmaculada Sánchez. “La historia filmada: los noticieros cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica”, *Film-Historia*, Universidad de Barcelona, vol. IX, n.1, 1999, pp. 17-33. Disponible en: <<https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12366>> [Acceso: 30 de julio de 2024].

<sup>82</sup> MIRAT, Ernesto. “El periodismo moderno”, *Mundo Gráfico*, Madrid, año II, n. 51, 16 de octubre de 1912, pp.6-7.

y bíblicas, edición buena prensa, deportes y cultura física, dibujos animados y cómic, fábulas y escenas infantiles,<sup>83</sup> además de los referidos productos noticiosos y de revista.

Las razones por las que Pathé KOK resultó, finalmente, incosteable de mantener, seguramente no fueron impedimento para que Pathé Frères pudiera capitalizar la experiencia comercial acumulada en todas las ramas en las que la empresa tenía intereses. La introducción de la línea Pathé-Baby en el mercado internacional quizás se haya facilitado con la estructura de distribución que se había logrado para el mercado doméstico en diversos países como en Alemania, Estados Unidos y desde luego en Francia, Argentina, Chile y México.<sup>84</sup> En Sudamérica, por ejemplo, la concesión que en su momento Max Glücksmann tenía para Pathé-KOK en Argentina (Buenos Aires y Rosario), Montevideo, Uruguay<sup>85</sup> y Santiago, en Chile,<sup>86</sup> ofrecía el proyector, la cámara y películas.



**HAGA VD. MISMA SUS PELICULAS!  
CON LA CAMARA  
PATHÉ-BABY**

**PERMITE A  
GUALQUIERA REGISTRAR SUS  
RECUERDOS EN CINEMATOGRAFIA**

Un rollo de film "PATHÉ-BABY", tiene 1.200 imágenes y equivale a 60 metros de película Universal.

**NO EXIJE CONOCIMIENTOS ESPECIALES**

SE REVELAN LAS PELICULAS EN LA CASA

**Precio: \$ 155.— m/n**

Pida prospectos GRATIS al Único Concesionario:

**MAX GLÜCKSMANN**  
CALLAO Y B. MITRE — FLORIDA Y LAVALLE — BUENOS AIRES  
ROSARIO: Córdoba 1043 — MONTEVIDEO: 18 de Julio 966 — SANTIAGO (Chile): Ahumada 91.



**El Cine en Casa**

Toda la alegría, la cultura, el placer del cinematógrafo en las santas veladas del hogar

LO PROPORCIONA EL  
**PATHÉ - BABY**

Es la última palabra en proyectores cinematográficos.

**MAS PERFECTO, MAS SOLIDO, COMODO,  
PRACTICO Y SIMPLE QUE LOS GRANDES**

Precio: \$ 125.— m/n.

**EL REPERTORIO MAS COMPLETO  
Y SELECCIONADO DE FILMS**

Donde no hay luz eléctrica, funciona con una simple batería.

UNICO CONCESIONARIO:  
**Max Glücksmann**

Callao y B. Mitre — Florida y Lavalle  
BUENOS AIRES  
18 de Julio, 966 - Montevideo. — Córdoba, 1043 - Rosario.

Pídase Catálogo.  
Se suvian gratis.

Anuncios de Pathé Baby, en Buenos Aires. Fuente: *Caras y Caretas*, 17 de noviembre de 1923 y 25 de octubre de 1924.

<sup>83</sup> *Filmatlteque Pathé Baby*. <https://archive.org/details/filmathequeopath/mode/zup?view=theater>

<sup>84</sup> LÓPEZ ESPINAL, Tania. "El acervo y sus demonios: Indicios del pasado: Los misterios del Pathé Baby en México", *Corre Cámara*, México, 3 de julio de 2020, Disponible en: <[http://www.correcamara.com/inicio/int.php?mod=noticias\\_detalle&id\\_noticia=7780](http://www.correcamara.com/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=7780)> [Acceso: 30 de julio de 2024].

<sup>85</sup> *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina, año XXVI, n. 1311, 17 de noviembre de 1923

<sup>86</sup> *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Argentina, año XXVII, n. 1360, 25 de octubre de 1924,

En el caso de España, a pesar de que se conoce una larga historia de la empresa Vilaseca y Ledesma, referida párrafos arriba, parecería ser que dejaron de lado la oportunidad de hacer negocios con Pathé-Baby, o por lo menos no hay registro que nos informe lo contrario. La prensa, sin embargo, nos da cuenta de la incursión de Don Bautista Zato, en la Casa Fadas de la calle de Peligros 14 y 16, de Madrid, anunciándose de esta manera:

El aparato “Pathé-Baby es como tener en cine en casa, esa gran atracción de los niños, y al mismo tiempo es el único medio para guardar en precioso archivo los acontecimientos de la vida y los recuerdos maravillosos que tanto agradecería volver a vivir.”<sup>87</sup>

La inserción periodística completa su oferta ponderando las facilidades de adquirirlo a plazos, así como la extensa variedad de películas de Chaplin y de Harol Lloyd, logrando el objetivo de “tener el cine en casa”. También en Madrid, Vicente Martínez, vendía equipos Pathé Baby en las calles Mayor y Fuencarral,<sup>88</sup> lo mismo ocurría en San Sebastián, en la negociación *Crédito S. Loinaz*<sup>89</sup> y en Barcelona, a través de Pathé-Baby, S.A.E.<sup>90</sup> y Electra,<sup>91</sup> entre otras.

El caso de México es un tanto sorprendente, pues se empezó a vender a escasos dos meses de su lanzamiento en la tienda departamental *Las Fábricas de Francia*. Para febrero de 1923, el establecimiento anunciaba como quinto premio de un sorteo para sus clientes,<sup>92</sup> un “Cine Pathé-Baby” con pantalla y 12 películas, valuado en \$125.00, cuyo sorteo se verificó el 15 de marzo de ese mismo año, en combinación con los resultados de la Lotería Nacional. Para el 30 de abril, *El Informador* anunciaba la inminente llegada de proyectores y vistas, provenientes de Francia, para la negociación comercial.

---

<sup>87</sup> “El mundo cinematográfico”, *La acción*, Madrid, año IX, n. 2648, 10 de enero de 1924, p. 3.

<sup>88</sup> *La Libertad*, Madrid, España, año VII, n. 1783, 10 de diciembre de 1925, p. 8.

<sup>89</sup> *La unión ilustrada*, Madrid, España, año XVII, n. 846, 22 de noviembre de 1925, p. 27.

<sup>90</sup> *Nuevo Mundo*, Madrid, España, año XXXII, n. 1615, 2 de enero de 1925, p. 2.

<sup>91</sup> *Mundo Gráfico*, Madrid, España, año XIV, n. 658, 11 de junio de 1924, p. 26.

<sup>92</sup> *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, año VI, tomo XX, n. 1945, 2 de febrero de 1923, p. 3.



**Cine PATHE BABY de venta en "Las Fábricas de Francia"  
Próximamente Aparato de Toma de Vistas.**

Anuncio de Las Fábricas de Francia anunciando envío de Pathé Baby. Fuente: *El Informador*, Guadalajara, 30 de abril de 1923.

*Las Fábricas de Francia* fue fundada por inmigrantes franceses que llegaron a la ciudad de Guadalajara a mediados del siglo XIX, como expendio de telas. Aunque fue un proceso largo, en 1923 ya era un centro de comercio acreditado y pujante que, además del giro de las telas que habían originado la empresa, diversificó su oferta comercial, teniendo incluso una sucursal en París. Esta división explica, de alguna manera, la oportunidad con la que la tienda de Guadalajara vendía novedades, pues León Fortul, uno de los fundadores, enviaba desde París “toda la gran variedad de productos que expenderían sus socios en la tienda situada en Guadalajara”,<sup>93</sup> entre los que es probable que hayan estado los productos de Pathé Baby. De manera paralela, la tienda ofrecía

<sup>93</sup> VALERIO ULLOA, Sergio. "Cambio y consolidación". En: *Las Fábricas de Francia. Historia de un almacén comercial en Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1a. edición, 2010, p. 24

exhibiciones en el hogar<sup>94</sup> y publicitaba los productos bajo el atractivo de “verse uno mismo en pantalla”<sup>95</sup> o de “perfeccionamiento de la inteligencia de sus niños”.<sup>96</sup>

Además de *Las Fábricas de Francia*, en México existieron otros agentes de venta y promoción de los equipos de Pathé Baby: *Foto estudio* y *Laboratorios Julio*,<sup>97</sup> quien además ofrecía servicios de reparación y se ostentaba como distribuidor exclusivo de equipo Kodak,<sup>98</sup> otro distribuidor, hacia 1927, que se presentaba como “agente exclusivo para la República [Mexicana]”, de equipo Pathé Baby, era *El Globo de Latapí y Bert*, en la ciudad de México.<sup>99</sup>

Tanto en México como en el resto del mundo, Pathé Baby floreció gracias a la aceptación del público y su producción se prolongó hasta 1960 en que cerró la casa Pathé.<sup>100</sup> De diciembre de 1922 a 1960, Pathé Baby hubo de irse adecuando a los distintos avances que técnicamente sufrió la cinematografía, produciendo películas con sonido óptico desde 1938, y en color después de la Segunda Guerra Mundial.<sup>101</sup> Hacia el final de su etapa comercial, tuvo que enfrentarse a la competencia que la Kodak le presentaba con su formato de 8mm, que se empezó a producir desde 1930, lo que de alguna manera contribuyó a su desaparición.

## Conclusiones

Retomemos uno de los planteamientos iniciales de este ensayo: el cine, desde sus inicios fue valorado como un recurso tecnológico que permitía la captura, a voluntad, de los acontecimientos íntimos de la ciudadanía y su vida cotidiana y no sólo la

<sup>94</sup> *El Informador*, Guadalajara, Jal., año VI, tomo XXII, 3 de octubre de 1923, p. 1.

<sup>95</sup> *El Informador*, Guadalajara, Jal., año VII, tomo XXV, n. 2493, 21 de septiembre de 1924, p. 4.

<sup>96</sup> *El Informador*, Guadalajara, Jal., año VIII, tomo XXVI, n. 2536, 3 de noviembre de 1924, p. 5.

<sup>97</sup> LÓPEZ ESPINAL, Tania, *op. cit.* y *El Informador*, Guadalajara, Jal., año XII, tomo XLI, n. 4039, 15 de diciembre de 1928, p. 5

<sup>98</sup> *El Informador*, Guadalajara, Jal., año XI, tomo XXIX, n. 3843, 2 de junio de 1928, p. 2.

<sup>99</sup> *Revista de Revistas*, México, D.F., 14 de julio de 1927, p. 6.

<sup>100</sup> “Película de 9,5mm (1922 – 1960)”. En: *Museum of obsolete media*. Disponible en: <<https://obsoletemedia.org/9-5mm-film/>> [Acceso: 30 de julio de 2024].

<sup>101</sup> *Ibid.*

posibilidad de la creación de películas de mayor o menor calidad narrativa para su explotación industrial o empresarial.

Durante los primeros años del fenómeno cinematográfico, los consorcios Edison y Pathé supieron aprovechar esta oportunidad de mercado y sacaron a la venta equipos de uso en los hogares como el *Kinetoscopio de Familia* (Edison) y Pathé KOK y Pathé Baby, por la casa francesa.

La prensa de la época da cuenta de la promoción y publicidad de estos aparatos (cámaras, proyectores y película virgen) no sólo en México, sino en otras latitudes como España, Argentina y Bolivia, entre otros. Su impacto ha trascendido y los mismos medios de comunicación impresos, dieron cuenta de cómo personalidades del arte y la política (el rey de España, por ejemplo) se acercaron al recurso tecnológico, pero sobre todo, debemos destacar las imágenes de la vida cotidiana que, en el caso de México, se conservan en la Cineteca Nacional, sobre todo de filmaciones en Pathé Baby, por ciudadanos que quisieron guardar momentos de sus vidas.

### Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Carlos. “Jean-Pierre Melville por Jean-Pierre Melville”, *NOSFERATU. Revista de cine*, n. 13, 1993, pp. 64-69.
- ARTAUD, Antonin. *El cine*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- BASABE, Miguel Ángel. “Cámaras de cinematografía ‘amateur’”, *Cine experimental*, n. 8, 1946, pp. 82-83.
- \_\_\_\_\_. “La película en la cinematografía amateur”, *Cine experimental*, n.10, 1946, pp.174-175.
- BOVA, George. “28mm film”, *FIAF Information Bulletin*, abril de 1983.
- BROTONS, M. Magdalena. “La imagen de las islas Baleares en el cine anterior a 1936”, *Rassegna iberistica*, vol. 43, n. 113, junio de 2020, pp. 119-146, 2020. DOI: 10.30687/Ri/2037-6588/2020/113/008.
- CAMACHO MORFÍN, Thelma. “La historieta, mirilla de la vida cotidiana en la ciudad de México. Espectáculos”. En: *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V.*

- Siglo XX. La imagen ¿espejo de la vida?* México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2006.
- CAPPA, Carolina. “Cine familiar, casero o doméstico”. En: IDIS. Disponible en: <<https://proyectoidis.org/cine-familiar-casero-o-domestico/>> [Acceso: 30 de julio de 2024].
- CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén. “Sombras reflejadas. Apropiaciones del cine doméstico español en el cine documental”. En: Vicente, Pedro y José Gómez-Isla (eds.). *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación General de Huesca, 2018, pp. 129-137.
- DE LA TORRE RENDÓN, Judith. “La ciudad de México en los albores del siglo XX. Las diversiones públicas”. En: *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V. Siglo XX. La imagen ¿espejo de la vida?* México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2006.
- GALLO, Rubén. “Pathé-Baby de Princeton: una reliquia de la Belle époque”, *La crónica de la biblioteca de la Universidad de Princeton*, vol. 70, n. 2, invierno de 2009, pp. 343-347. DOI: <https://doi.org/10.25290/prinunivlibrchro.70.2.0343>.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*. México: Ed. MAPA/ CONACULTA-IMCINE/ Canal 22/ Universidad de Guadalajara, 1999.
- GUBERN, Román. *Historia del Cine*, Vol. I. Barcelona: Editorial Lumen, 1979.
- KATELLE, Alan. “Películas caseras: una historia de la industria estadounidense, 1897-1979”. En: *Northeast Historic Film*. Disponible en: <[https://web.archive.org/web/20051104223116/http://www.oldfilm.org/nhfWeb/ed/03Symp/03Symp\\_Kattelle.htm](https://web.archive.org/web/20051104223116/http://www.oldfilm.org/nhfWeb/ed/03Symp/03Symp_Kattelle.htm)> [Acceso: 30 de julio de 2024].
- KEELER, Amanda. “John Collier, Thomas Edison and the Educational Promotion of Moving Pictures”. En: Braun, Marta et al. (eds) *Beyond the Screen : Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2012, pp. 117-125.
- KELDJIAN, Julieta. “Las proyecciones de Cine Casero desde la perspectiva semiopragmática”, *Dixit*, n. 23, pp. 16–25, 2015. DOI: <https://doi.org/10.22235/d.voi23.682> [Acceso: 30 de julio de 2024].

- LEAL, Juan Felipe y Eduardo y Barraza. “La competencia en los inicios del cine”. En: *Anales del Cine en México, 1895-1911*. Vol. 4, 1898, primera parte. México: Juan Pablos Editores-Voyeur-UNAM, 2016, pp. 35.
- LEAL, Juan Felipe., Carlos Flores, y Eduardo Barraza. “1896: El vitascopio y el cinematógrafo en México”. En: *Anales del Cine en México, 1895-1911*. México: Juan Pablos Editores-Voyeur, 2a. edición, 2006, pp. 25 y 27.
- LINS, Consuelo y Thais Blank. “Films de familia, cine amateur y la memoria del mundo”, *Arkadin*, n. 6, agosto de 2017, pp. 45-62. Disponible en: <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/article/view/439/806>> [Acceso: 30 de julio de 2024].
- LITTLE, Diana. “Digitizing Giant Trees of California, a 22mm Edison Home Kinetoscope Film”, *Archival Products*, vol. 19, n. 3, 2015. Disponible en: <<https://issuu.com/archivalproducts/docs/apnewsvol19no3>> [Acceso: 30 de julio de 2024].
- LÓPEZ ESPINAL, Tania. “El acervo y sus demonios: Indicios del pasado: Los misterios del Pathé Baby en México”, *Corre Cámara*, México, 3 de julio de 2020, Disponible en: <[http://www.correcamara.com/inicio/int.php?mod=noticias\\_detalle&id\\_noticia=7780](http://www.correcamara.com/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=7780)> [Acceso: 30 de julio de 2024].
- MANNONI, Laurent. “Pathé, à la conquête du cinéma (1896-1929)”, *Journal of Film Preservation*, n. 91, 2014, pp. 120-122.
- MIRANDA SILVA, Francisca. “Empresa Nacional Mexicana de Autómatas Hermanos Rosete Aranda (1835-1942): Teatro Carpa, Rosete Aranda, Empresa Carlos V. Espinal e Hijos (1900-1961)”, *Teokikixtli: Revista mexicana del arte de los títulos*, segunda época, agosto de 2010, pp. 77-78. Disponible en: <<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/2706/1/383pubartespi.pdf>> [Acceso: 30 de julio de 2024].
- OLIVARES JANSANA, Diego, et al. “Cine amateur: delimitaciones conceptuales y técnicas de su primer ciclo”, *Cine documental*, n. 19, 2019. Disponible en: <<http://revista.cinedocumental.com.ar/cine-amateur-delimitaciones-conceptuales-y-tecnicas-de-su-primer-ciclo/>> [Acceso: 30 de julio de 2024].

- ORTIZ GAYTÁN, Julieta. “Casa vestido y sustento. Cultura material en anuncios de la prensa ilustrada (1894-1939)”. En: *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V. Siglo XX. La imagen ¿espejo de la vida?* México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2006.
- PAZ, María Antonia e Inmaculada Sánchez. “La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica”, *Film-Historia*, vol. IX, n. 1, 1999, pp. 17-33. Disponible en: <<https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12366>> [Acceso: 30 de julio de 2024].
- PRAT, Pilar, et al. “Education Represented in Spanish Propaganda Documentaries (1914-1939)”, *Catalan Social Sciences Review*, Barcelona, n. 11, 2021, pp. 21-38. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8178299>> [Acceso: 30 de julio de 2024].
- ROMAGUERA, Joaquim (dir). *Diccionari del Cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopedia Catalana/ Filmoteca de Catalunya, 2005.
- RUIZ OJEDA, Tania Celina. “P. Aveline & A. Delalande. Orígenes de la distribución filmica en México”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 71-91. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/115>> [Acceso: 30 de julio de 2024].
- \_\_\_\_\_. *La llegada del cinematógrafo y el surgimiento, evolución y desaparición de la primera sala cinematográfica en la ciudad de Morelia, 1896-1914*. Tesis de maestría. Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2007.
- SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI Editores, 1972.
- SCHNEIDER, Alexandra. “Viaje en el tiempo con Pathé Baby: la colección de películas de pequeño formato como archivo histórico”, *Historia del cine: una revista internacional*, vol. 19, n. 4, 2007, pp. 353-360. DOI: 10.2979/fil.2007.19.4.353.

VALERIO ULLOA, Sergio. "Cambio y consolidación". En: *Las Fábricas de Francia. Historia de un almacén comercial en Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1a. edición, 2010, p. 24

WEISSMAN, Ken y O'Farrell, William. "Restoring 22mm Edison Kinetoscope films", *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 2, n. 2, 2002, pp. 137–41. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/41167088>> [Acceso: 30 de julio de 2024].

### Referencias hemerográficas consultadas en:

Hemeroteca Nacional Digital de México

Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Hemeroteca Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

---

**Fecha de recepción:** 25 de abril de 2024

**Fecha de aceptación:** 5 de diciembre de 2024

**ARK CAICYT:**

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/by688abxj>

**Para citar este artículo:**

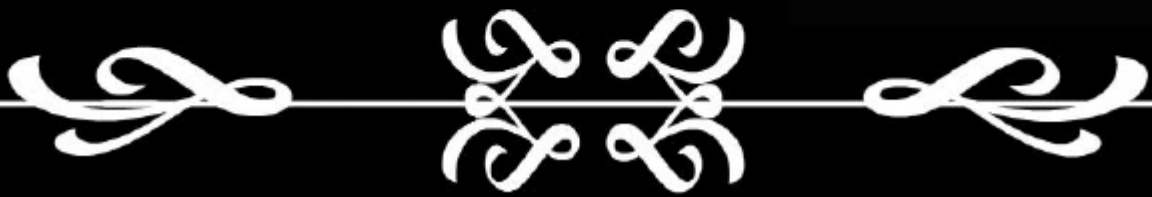
OROZCO FLORES, Rafael. "El cine en los hogares durante la época silente", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 273-312. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/483>> [Acceso dd.mm.aa]

---

\* **Rafael Orozco Flores** obtuvo el grado de maestría en comunicación con la tesis "Cineteca de Michoacán, proyecto de creación". En el año 2008, se formalizó la creación de la institución y ha sido su director. Actualmente trabaja en la Coordinación de la Investigación Científica de una universidad pública local en México. Es coautor del libro *La radio y la televisión en México ante los retos del nuevo siglo* (UMSNH- UVAQ). Ha sido profesor de asignatura en universidades locales en materias de comunicación y entre sus escritos están: *Miguel Contreras Torres. Las ilusiones patrias* (Creadores de utopías, México, 2008), *Apuntes para una historia de la exhibición de cinematógrafo en Morelia* (México), 1890-1910 (*Vivomatografías*, n. 5, 2019), *La migración en el cine mexicano. Un acercamiento taxonómico y La Revolución mexicana vista por el cine extranjero*, entre otros. E-mail: [rafael.orozco@umich.mx](mailto:rafael.orozco@umich.mx).



# RESCATES



# *Agradable despertar*

## (Mateo Bonnin, 1924, Argentina)

Miguel Monforte\*

**Resumen:** El presente artículo se centra en el hallazgo de tres latas de la película *Agradable despertar*, (Mateo Bonnin, 1924, Argentina), una producción de cinco actos que se considera el primer largometraje argumental realizado en Mar del Plata, con producción, dirección y actores de la ciudad. Varios años atrás se había encontrado un primer rollo de este film, en el mismo lugar, el Archivo Museo Histórico Municipal "Roberto T. Barili". El estado del nitrato de las cuatro latas es preocupante. En este artículo se describen algunas características de esta película, de su autor y del proyecto de crear un protocolo en la ciudad para proteger esta y otras películas, tanto del período silente como del sonoro.

**Palabras clave:** hallazgo, *Agradable despertar*, Mateo Bonnin, protocolo, Mar del Plata.

---

### *Agradable despertar* (Mateo Bonnin, 1924, Argentina)

**Abstract:** This paper focuses on the discovery of three cans of the film *Agradable Despertar* (Mateo Bonnin, 1924, Argentina), a five-act production that is considered the first feature-length fiction film made in Mar del Plata, with production, direction and actors from the city. Several years ago, a first roll of this film had been found, in the same place, the Municipal Archive and History Museum *Roberto T. Barili*. The condition of the nitrate in the four cans is worrying. The article describes some characteristics of this film, its author, and the project to create a city protocol to protect this and other films, both from the silent and sound periods.

**Keywords:** finding, *Agradable Despertar*, Mateo Bonnin, protocol, Mar del Plata.

---

### *Agradable despertar* (Mateo Bonnin, 1924, Argentina)

**Resumo:** Este artigo tem como foco a descoberta de três latas do filme *Agradable despertar*, (Mateo Bonnin, 1924, Argentina), uma produção em cinco atos que é considerada o primeiro longa-metragem de ficção feito em Mar del Plata, com produção, direção e atores da cidade. Há vários anos, foi encontrado um primeiro rolo deste filme, no mesmo local, o Arquivo do Museu Histórico Municipal "Roberto T. Barili". O estado de nitrato das quatro latas é preocupante. Este artigo descreve algumas características deste filme, do seu autor e do projeto de criação de um protocolo na cidade para proteger este e outros filmes, tanto do período mudo como do sonoro.

**Palavras chave:** descoberta, *Agradable despertar*, Mateo Bonnin, protocolo, Mar del Plata.

Poco antes del comienzo de la pandemia de COVID-19, exactamente el 2 de marzo de 2020, con la anuencia de las autoridades de la Secretaría de Cultura de Gral. Pueyrredon y la colaboración de Rubén Viaro, un cinéfilo empleado del Archivo Museo Histórico Municipal “Roberto T. Barili” de Mar del Plata, realicé un relevamiento de latas de películas que se encuentran en el mencionado acervo. En esa primera inspección, se encontraron alrededor de cuarenta, de diferentes épocas, muchas sin identificación y con cintas en mal estado de conservación. Ese relevamiento, que pensaba profundizar y el aislamiento social obligatorio por la pandemia impidió, arrojó un gran hallazgo: entre las latas había tres del film mudo de Mateo Bonnin *Agradable despertar*, considerada la primera película argumental de largometraje producida, dirigida y protagonizada por marplatenses. Si bien Mar del Plata es la segunda ciudad más filmada del país, detrás de Buenos Aires, la mayor parte de la producción que la tiene como protagonista o locación, es foránea. En este sentido, *Agradable despertar* demuestra el interés de los lugareños por contar sus propias historias desde el período silente.

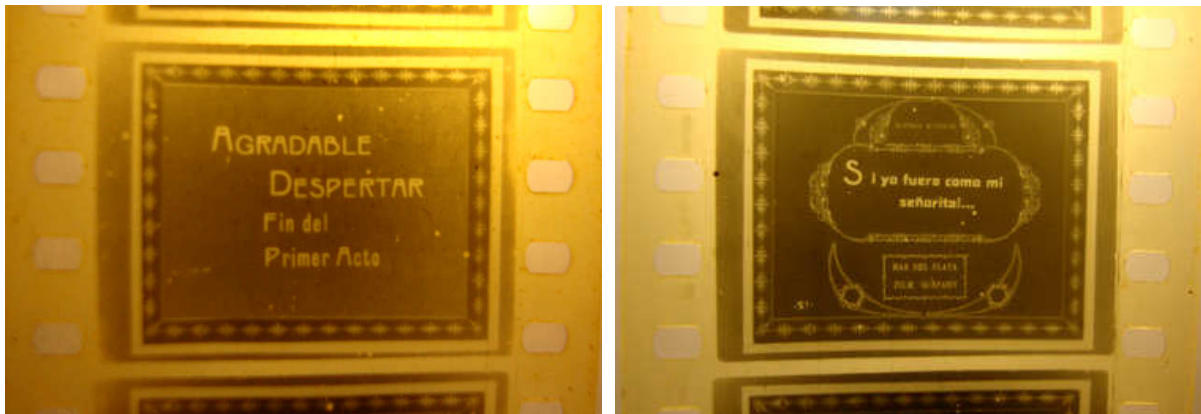


Izq: Algunas de las latas relevadas en el Archivo Museo Histórico Municipal “Roberto T. Barili”. Der: Segundo acto de *Agradable despertar*. Fotos de Miguel Monforte.

Las cintas de las tres latas halladas del film se encuentran en mal estado, aunque no “avinagradas”, lo cual permite mantener alguna esperanza de rescate y digitalización. De esta misma obra ya se había hallado otra cinta años atrás. Aquel descubrimiento

fue hecho por el mencionado empleado del archivo municipal Rubén Viaro, quien en aquel momento se comunicó con una persona del entorno familiar de Mateo Bonnin, Mercedes Monteverde, investigadora que se dedica a preservar, catalogar y difundir la obra fotográfica de este inmigrante balear, un reconocido chasirete que registró la vida social y recreativa de las clases sociales adineradas que pasaban largas temporadas en Mar del Plata a principios del siglo XX. Con el tiempo, Bonnin adquirió una cámara de cine y comenzó a hacer registros en filmico, y posteriormente su espíritu inquieto lo llevó a encarar producciones argumentales. *Agradable despertar* es su primer trabajo de largo aliento hasta donde tenemos hoy noticias.

Mercedes Monteverde intentó hacer digitalizar en un laboratorio de Buenos Aires aquella primera cinta hallada de esta obra, pero dada la condición del soporte, en esa oportunidad solo se pudieron rescatar breves fragmentos o fotogramas, ya que al tratar de procesarla, la cinta no resistía el arrastre y se cortaba. De todos modos, esos fotogramas rescatados permitieron identificar de un simple modo denotativo que se trataba del film de Mateo Bonnin por los créditos y los intertítulos con el nombre de su productora, Mar del Plata Film Company (que también utilizaba para otras producciones suyas de registro de actualidades), posiblemente la primera compañía productora local de cine. Desde lo connotativo, entre las pocas imágenes fijas recuperadas, algunas son intertítulos a través de los cuales se puede comenzar a reconstruir la parte dramática, la historia narrada en el film. En algunos de estos rótulos se puede leer: “Ese es el motivo por el cual se ha inspirado esta comedia. Una doncella de rica casa llega con sus patronos al Balneario, donde se queda extaciada (sic) al mirar sus panoramas. Y el hermoso Parque General Paz, donde en cada banco hay un idilio, la hace pensar, “yo también vendré aquí con él a ensanchar los pulmones y a encoger el corazón”.



Fotogramas de dos intertítulos de *Agradable despertar* con el título del film y el nombre de la productora de Mateo Bonnin, Mar del Plata Film Company. Foto gentileza de Mercedes Monteverde

Vale decir aquí que el Parque General Paz al cual se hace referencia en la película era un enorme y paradisíaco jardín frente al mar diseñado por el arquitecto y paisajista francés Carlos Thays, espacio público del cual solo quedan documentos fotográficos de la época, ya que fue demolido junto a la Rambla Francesa para dar paso al actual complejo Casino, Hotel Provincial y Rambla de Mar del Plata, otro monumental proyecto concretado en la ciudad, en este caso llevado adelante por el reconocido arquitecto Alejandro Bustillo a fines de los años 30 para el gobierno provincial.



Los protagonistas de *Agradable despertar* en el desaparecido Paseo General Paz de Mar del Plata. Foto gentileza de Mercedes Monteverde

En otros fotogramas, se explica la secuencia que se verá a continuación, algo característico en esa época: “Aquí damos comienzo. En un lujoso chalet de la avenida Peralta Ramos está de mucama Ana Grasi donde es querida por sus buenas cualidades. Es de día y Ana espera a su novio. Raúl no tarda en llegar en su busca. Pero como siempre, el hombre propone y Dios dispone llega Aníbal primo de Ana a desbaratar sus planes”.



Los protagonistas de *Agradable despertar* saliendo del lujoso chalet en la costa marplatense. Foto gentileza de Mercedes Monteverde

Desde el punto de vista histórico, los fotogramas recuperados de *Agradable despertar* son un testimonio visual de lugares de Mar del Plata que han cambiado totalmente su fisonomía. Las imágenes plasmadas por Bonnín “hablan” del pasado de una ciudad de estilo *Belle Époque* arrasada por la piqueta en diferentes proyectos de desarrollo urbano.

Pero además, este escaso material digitalizado por fracciones permite ver la intervención de Bonnín para remarcar determinados momentos a través del coloreado de algunos fotogramas, posiblemente influenciado por trabajos extranjeros, ya que el

mismo director era dueño (y originalmente operador) de una las primeras salas de exhibición de cinematógrafo en la ciudad, inaugurada a fines de 1906.



Fotogramas coloreados de *Agradable despertar*. Fotos gentileza de Mercedes Monteverde

Esas imágenes, ya sea en movimiento o en fotogramas fijos, también manifiestan la pasión de Mateo Bonnin por contar una historia de ficción con sabor local, protagonizada por actores vocacionales, y además nos permite deducir sus prácticas no estandarizadas de producción y distribución de su material, acordes al tiempo que vivió. De alguna manera podemos “volver a mirar con sus ojos” a través de ese presente eterno que nos muestra el cine, y “sentir” su pulsión por filmar una ficción que evidentemente pone de manifiesto ciertos comportamientos representados en sus personajes tomados de la realidad, como la doncella que llega a la ciudad idealizada por todos los argentinos, y desea enamorarse en esos paisajes de una Mar del Plata que no sólo es locación en el film, sino también espacio dramático. Es decir, la ciudad participa activamente de la historia, el carácter significativo de sus espacios tienen peso en la trama, que no tendría el mismo sentido si transcurriera en otro lugar.



Fotograma de la protagonista Ana Grasi durmiendo en la costa de Mar del Plata. Foto gentileza Mercedes Monteverde

Estudiar el cine a través de imágenes fijas (fotogramas) implica evidentemente la suspensión del tiempo, como también esa misma fijeza promueve una observación

diferencial del espacio. Tiempo y espacio son elementos fundamentales del relato cinematográfico. Ante esta posibilidad, aparecen aquellos detalles que no podrían percibirse bien con la cadencia habitual del movimiento a través de un proyector, como el reconocimiento de determinados efectos. Por ejemplo, un fundido encadenado que permite ver en pantalla la convivencia del rostro de la protagonista con una flor, o inclusive observar mejor la intervención de Bonnin (hoy sería post producción), al colorear algunos fotogramas de *Agradable despertar* –aportes técnicos y estéticos que hablan de la mano narrativa del director. Desde ese punto de vista, el film silente de Mateo Bonnin nos invita a vincularnos con la dimensión táctil de la película. Dentro de esta misma dimensión tangible está incorporada la investigación que, en paralelo, hice a través de los diarios locales de la época, *La Capital* y *El Trabajo*, almacenados también en la hemeroteca del Archivo Museo Histórico Municipal “Roberto T. Barili”, a pocos metros del lugar donde yacen los rollos del film que atrae nuestra atención. En esas hojas gastadas por el tiempo, el investigador Lucio Mafud halló en 2021 la fecha del estreno del film: 10 de agosto de 1924. Ante esta evidencia, comencé a consultar los periódicos previos, allí se hace referencia a la proyección de cintas de actualidades (mencionadas como “naturales”) por parte de Mateo Bonnin en el Palace Theatre de Mar del Plata, sala que funcionaba en la aristocrática Rambla Francesa y era propiedad del poderoso empresario cinematográfico Max Glücksmann. A partir del 6 de agosto de 1924, los diarios comienzan a hacer mención del film, luego de una proyección privada. Poco después, se informa el estreno oficial de *Agradable despertar*, el domingo 10 agosto de 1924 por la noche en el Palace Theatre de Mar del Plata. Esas letras de molde también otorgan la información acerca de la duración de cinco actos que tenía originalmente el film, “interpretado por aficionados de la localidad”. Además, en el desarrollo de la nota se mencionan otros trabajos de Bonnin a ser proyectados esa misma noche: *Temporal 2 de abril de 1924*, natural en un acto (sic), *Boxeo entre Battocoli y Arpe*, natural en un acto, y *Zorro viejo...burlado*, cómica en un acto. La programación habitual de producciones foráneas en el Palace Theatre, hace lugar a esa proyección especial de obras filmicas originadas en la ciudad.

LA CAPITAL — Domingo 10 de agosto de 1924

**ESPECTACULOS**

**PALACE THEATRE**  
Dirección Max Glücksmann

DOMINGO 10 DE AGOSTO

Noche solamente

Estreno de las primeras películas editadas en Mar del Plata:

**Agradable despertar**  
Comedia en 5 actos, interpretada por aficionados de la localidad

**Zorro viejo... Burlado**

MATCHES DE BOX ENTRE LOS AFICIONADOS:  
BATTOCOLI v. CATTALDI  
BATTOCOLI v. ARPE

**SPLENDID THEATRE**

DOMINGO 10 DE AGOSTO  
Tarde y noche  
Notable Estreno Arte Especial:

**Embusteras adorables**

Protagonistas:  
Constancia Talmadge y Kenneth Harlan  
7 grandes actos

Gran estreno de actualidad:  
**Visitas regias**  
El viaje del Rey de España a Italia, y el Rey de Italia a España, en 3 grandes actos

En este cinema de la Rambla hoy domingo, tarde y noche, se exhibirán las notables películas que detallamos a continuación:  
Matinée a las 16 y 15:  
"Quince minutos de descanso" cómica en 2 actos.  
"Pathé Journal 18 y 19", informaciones mundiales.  
"Enamorado sin suerte", de risa, en 2 actos.  
"Robo por virtud", comedia dramática por Enid Bennet, en 5 actos.  
"La voz de Almiar", cine-drama en 7 grandes actos, por Norma Talmadge y Eugene O'Brien.  
En la función de la noche, además de estas cintas, excepto "Robo por virtud" se pasarán las

Anuncio con films de Mateo Bonnin, *La Capital*. 10 de agosto 1924. Foto Miguel Monforte

El contacto con estos materiales, que a su vez son testimonios, nos permite entender la pasión que dio luz a estas obras, sentando las bases de nuestra cinematografía: estas películas de nitrato que aún sobreviven no solo conservan imágenes del pasado, su estudio nos permite comprender mejor el espíritu emprendedor de Mateo Bonnin, un inmigrante de las Islas Baleares que antes de asentarse en Mar del Plata había pasado por Perú, Chile y Brasil. En la ciudad balnearia desarrolló varias actividades, principalmente su oficio de fotógrafo, convirtiéndose en uno de los profesionales más destacados de su época: fue corresponsal gráfico local de diarios como *La Razón* y *La Prensa*, y de las revistas *Fray Mocho* y *Caras y Caretas*. En 1915, se convirtió en el fotógrafo oficial del exclusivo Mar del Plata Golf Club y, en invierno, hacía temporada en el lujoso hotel Termas de Rosario de la Frontera, en la provincia de Salta. Además de la sala de cine en Mar del Plata, abrió otra en Bahía Blanca, junto a un cuñado suyo. Se asegura que en la sala marplatense llevó adelante intentos de sonorizar con discos algunos pasajes de films silentes, otra demostración de su espíritu inquieto. Además, fue representante de compañías de zarzuela y empresario hotelero, junto a un hijo. Como camarógrafo, registró importantes acontecimientos transcurridos en Mar del Plata que

fueron exhibidos en la ciudad y en salas de Buenos Aires. En su afán incansable de experimentar nuevos desafíos, incursionó en la producción de los primeros films argumentales hechos en la ciudad balnearia más importante del país (por la fecha, podemos decir que Bonnín fue también uno de los productores pioneros a nivel nacional). La comedia romántica *Agradable despertar* y el corto cómico *Zorro viejo...burlado* fueron estrenados el domingo 10 de agosto de 1924, pero además el diario *El Trabajo* referencia dos días después: “Palace Theatre. Numeroso público concurrió el domingo último a la noche a este cine, a fin de poder apreciar las películas filmadas en la localidad, pues como cosa local, había gran interés de conocerlas. Nos ha manifestado el señor Bonnín que en la actualidad se está filmando otra cinta titulada *La hija del arroyo*, de cuatro actos, y que en la corriente semana se comenzará una nueva titulada *Don Carmelo o la casa del talento*”. Más allá de estas menciones, no hay otro material fílmico ni gráfico que a la fecha nos indique si estos trabajos fueron finalizados y exhibidos, aunque no pierdo la esperanza de hallar alguna evidencia de su existencia, teniendo en cuenta que Bonnín era una persona de concretar sus proyectos.



Cinematografía y Fotografía Bonnín. Local en la Rambla de Mar del Plata. Foto gentileza Mercedes Monteverde

**Rescatar, proteger y dar a conocer.**

Descubrir que hoy existen tres cintas más del film *Agradable despertar*, completando un grupo de cuatro actos con el rollo hallado varios años atrás, y pensar en almacenarlas en mejores condiciones de las que tuvieron hasta ahora, con la expectativa de recuperar este film, vuelve a poner sobre el tapete el incumplimiento en Mar del Plata de dos Ordenanzas Municipales ya promulgadas, que han dispuesto oportunamente la creación de un Archivo Audiovisual, la Ordenanza N° 12749 (2006) y la Ordenanza N° 24181 (2019).

En ambas tuve participación en su redacción. Lamentablemente, las autoridades de las distintas gestiones municipales pasaron y con ninguna, hasta el momento, se ha podido poner en marcha el necesario Archivo Audiovisual. Tampoco los funcionarios se han puesto en acción al ser anoticiados de la peligrosidad de mantener en un espacio municipal, sin ningún tipo de control, latas de nitrato, aun habiéndoles explicado por escrito que se trata de un polímero altamente inflamable, inclusive capaz de producir combustión espontánea, con el agravante de que estas latas se encuentran almacenadas junto a otros elementos inflamables (maderas, cartones), en un cuarto a pocos metros de la hemeroteca de la ciudad, dentro del archivo municipal.

Al no tener respuestas concretas por parte de los responsables de las distintas gestiones municipales, averigüé por mi cuenta si Defensa Civil o la Jefatura de Bomberos de la ciudad conoce algún protocolo para el manejo y conservación de nitrato, en ambos casos la respuesta fue que no cuentan con ninguna información al respecto. Recurrí entonces a una concejala del municipio de Mar del Plata, Verónica Lagos, quien me escuchó con suma atención y se interesó verdaderamente por el tema. Como primera medida, propuso declarar de Interés Municipal al film, en concordancia con el siglo de su estreno. Este acto oficial se llevó a cabo el 23 de agosto de 2024 a través de la Resolución N° 5.135/24 del Honorable Concejo Deliberante del

Partido de General Pueyrredon. En segundo término, y más importante, se planteó la creación de un protocolo que permita la preservación adecuada de estas cintas, teniendo en cuenta la Norma ISO 10356 y la Norma NFPA40, para luego pensar en su manipulación y traslado, con las precauciones correspondientes, a laboratorios en Buenos Aires donde se las pueda examinar, y en caso de ser posible, digitalizarlas y generar un proyecto de acceso público al film *Agradable despertar*, de Mateo Bonnin, un documento histórico que está cumpliendo 100 años de su estreno, justamente en el 150 aniversario de la ciudad de Mar del Plata.

### **Ficha técnica.**

Nombre: *Agradable despertar*

Año de estreno: 1924

País: Argentina

Formato: fílmico

Director: Mateo Bonnin

Productor: Mar del Plata Film Co. Mateo Bonnin

Distribuidor: Mateo Bonnin

Intérpretes: Ana Grasi

Las cuatro latas encontradas de esta película se encuentran en el Archivo Museo Histórico Municipal “Roberto T. Barili” de Mar del Plata.

### **Referencias bibliográficas:**

CAPPA, Carolina (comp.). *Nitrato Argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos.*

Buenos Aires: Museo del Cine “Pablo C. Ducrós Hicken”, 2019.

CABREJAS, Gabriel. “Mar del Plata en Caras y Caretas: alta sociedad sobre Biarritz al sur”, *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n. 17, 2005/2006, pp. 11-38.

Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/585/590>  
[Acceso: 31 de julio de 2024].

*Diario La Capital*, julio y agosto de 1924. Hemeroteca del Archivo Museo Histórico Municipal “Roberto T. Barili” de Mar del Plata.

*Diario El Trabajo*, julio y agosto de 1924. Hemeroteca del Archivo Museo Histórico Municipal “Roberto T. Barili” de Mar del Plata.

MONTEVERDE, Mercedes. *Mateo Bonnin. Pionero de la cinematografía argentina. Mar del Plata (1904-1935)*. Mar del Plata: edición de la autora, 2015.

Los fotogramas que acompañan este artículo fueron cedidos por la investigadora Mercedes Monteverde.

---

**Fecha de recepción:** 1 de agosto de 2024

**Fecha de aceptación:** 12 de septiembre de 2024

**ARK CAICYT:**

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/bj521ur6p>

**Para citar este artículo:**

MONFORTE, Miguel. “Agradable despertar (Mateo Bonnin, 1924, Argentina)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 313-325. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/488>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Miguel Monforte** es realizador, docente e investigador audiovisual. Se desempeña como Profesor en la Tecnicatura Universitaria en Comunicación Audiovisual dependiente de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Mar del Plata y como empleado del Ente Municipal de Turismo y Cultura de Mar del Plata. Es coautor de los libros *Mar del Plata. 100 años de cine. 1908-2008* (Corregidor, 2008), junto a Julio Neveleff; *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Vol. I. Primera época: 1954-1970. De la epopeya a la resignación* (Corregidor, 2014), junto a Julio Neveleff y Alejandra Ponce de León; *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Vol. II. Segunda época: 1996-2010. De los tacos altos a las zapatillas* (Corregidor, 2015), también junto a Julio Neveleff y Ponce de León y *Mar del Plata es cine. De los pioneros a 2024* (Gogol Ediciones, 2023), junto a Neveleff. E-mail: [migmonforte@gmail.com](mailto:migmonforte@gmail.com).



# TRADUCCIONES



# Un cuarto de siglo más tarde: ¿Sigue siendo temprano el cine temprano?<sup>1</sup>

Tom Gunning<sup>\*</sup>

Traducción de Ignacio Albornoz Fariña<sup>\*\*</sup>

**A**hora que estamos en 2003, ¿celebrará alguien el centenario de *The Great Train Robbery* de Edwin S. Porter? Aún no he oído planes de ninguna conferencia o número especial de revista, y si bien no me molestaría enterarme de alguna (sobre todo si se me invita a participar), creo que el relativo silencio que parece estar rodeando este centenario puede ser significativo.<sup>2</sup> Tras el considerable revuelo y la relativa controversia que marcó el “centenario del cine” hace más o menos una década, es posible que los estudiosos estén algo cansados y recelosos ya de señalar la historia con el más redondo de los números. El centenario del nacimiento del cine se vio enfrentado a la dificultad de decidir qué era exactamente lo que estaba siendo conmemorando (salvo, según pareció, en Francia, donde eran claramente los hermanos Lumière quienes estaban siendo celebrados, aunque como una sinécdoque de toda la historia del cine). ¿Estábamos conmemorando el centenario de las primeras imágenes en movimiento sobre celuloide (el Kinetoscopio de Edison, su proyección experimental, o las *pantomimes lumineuses* de Reynayd)? ¿Conmemorábamos acaso la primera comercialización de películas (la inauguración de los salones de Kinetoscopios)? ¿O se trataba más bien de la primera proyección de imágenes fotográficas móviles (Armat y Jenkins, los Skladanowsky, los hermanos Lumière)? Una

---

<sup>1</sup> Este artículo fue originalmente publicado en inglés con el título “A Quarter of a Century Later. Is Early Cinema Still Early” en *KINtop*, n. 12, 2003, pp. 17-31. Agradecemos a su autor, Tom Gunning, y a Frank Kessler, de la mencionada revista por autorizar su traducción para *Vivomatografías*. Las imágenes incluidas en la presente traducción no forman parte del artículo original y fueron especialmente seleccionadas para ilustrar este texto.

<sup>2</sup> Después de escribir esto, *Il Cinema Ritrovato*, de Bolonia, anunció una retrospectiva en torno al año 1903, que yo mismo comisarié. El hecho de que la retrospectiva marcase un año, antes que una película en particular, es no obstante significativo.

celebración de esta clase podía fácilmente degenerar (y así ocurrió por momentos) en el alarde de rivalidades nacionales o héroes vernáculos, o bien en el privilegio desmedido de un dispositivo de imágenes en movimiento por sobre otro. Aunque me parece que a los estudiosos y aficionados al cine temprano les resultaba agradable la atención que se le estaba prestando a los orígenes del medio, un centenario también parecía curiosamente superficial y literal en demasía. Ya he aplaudido en otra oportunidad la iniciativa de mi colega André Gaudreault, cuando sostuvo que el cine no fue inventado en realidad sino hacia 1905, fecha en que por primera vez podría decirse que se comienza a reconocer amplia e internacionalmente el cine como una forma comercial independiente, con sus propias instituciones (distribución, pero también exhibición).<sup>3</sup>

Por lo demás, si los centenarios se miran hoy con una pizca de acritud, el papel de *The Great Train Robbery*, si bien sigue siendo indudablemente una película clave para el cine temprano, ha dejado ya de ocupar esa posición un tanto única de la que alguna vez gozó cuando era reivindicada como la “primera película con historia”. El historiador más dedicado y original de Porter, Charles Musser, se esforzó ya hace varias décadas por situar la película en relación con otras cintas anteriores del mismo Porter, como *Jack and the Beanstalk* (1902),<sup>4</sup> quitándole así la exclusividad total a *The Great Train Robbery*. Por supuesto, fueron los minuciosos análisis de *The Life of an American Fireman* (1903) que realizaron Musser, Gaudreault y Noël Burch los que volvieron posible, de varias maneras, el examen de las diferencias estilísticas del cine temprano, en lugar de pensarlo simplemente como un punto de partida para la gran tradición del cine narrativo.<sup>5</sup> Si bien *The Great Train Robbery*, junto con *Le voyage dans la lune* de Méliès (1902), sigue siendo quizás la película temprana de ficción que más

---

<sup>3</sup> GAUDREAULT, André. “Les vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d’avoir tort (même si c’est surtout Deslandes qu’il faut lire et relire ...)”. En: Malthête, Jacques y Michel Marie (dirs.). *Georges Méliès, l’illusionniste fin de siècle?* París: Presses de la Sorbonne Nouvelle / Colloque de Cerisy, 1997, pp. 111-131.

<sup>4</sup> MUSSER, Charles. “The Early Cinema of Edwin S. Porter”, *Cinema Journal*, n. 19, otoño de 1979, pp. 1-38.

<sup>5</sup> *Ibid.*; GAUDREAULT, André. “Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting”, *Cinema Journal*, n. 19, otoño de 1979, pp. 35-59; BURCH, Noël. “Porter, or Ambivalence”, *Screen*, n. 19, invierno de 1978, pp. 91-105.

se conoce y ve, incluso los cursos introductorios de historia del cine admiten hoy de buen grado que el cine temprano fue un campo de prácticas variopintas y objetivos diversos, y no un mero jardín de infantes para el cine narrativo.

Comienzo con esta consideración de una celebración (hasta ahora) inexistente para indicar cómo el estudio de la historia del cine posee siempre en sí su propia historia y las prácticas y acontecimientos que la componen. Y si bien la última década marcó claramente un enorme desarrollo en el estudio del cine temprano en lo que se refiere a sofisticación teórica, determinación indagativa y creciente disponibilidad de nuevo material archivístico (tanto cinemático como escrito), este sigue estando sujeto a los vaivenes de la contingencia. En vez de componer un panorama de las últimas décadas de desarrollo, una síntesis de hallazgos o un compendio de controversias, ofrezco en este ensayo un recorrido por los perímetros y parámetros que moldean nuestros procesos y por tanto nuestras ideas. Rara vez llego a las cimas de abstracción que permiten una verdadera visión panorámica. Mis instintos, en cualquier caso, son más ctónicos que aéreos. Se me da mejor la excavación que el sobrevuelo. Por lo tanto, no ofreceré una síntesis detallada de la investigación reciente, ni citaré los muchísimos artículos y libros de importancia publicados en el casi cuarto de siglo que ha transcurrido desde el Simposio de Brighton. Lo que quisiera, más bien, es rastrear ciertos patrones de flujo y reflujo que han energizado, en mi opinión, el estudio en las últimas décadas y meditar un poco sobre cómo la historia del cine va encontrando sus temas.

Parte de la contingencia de la historia radica en el hecho de que las cosas suceden repentinamente, sin atenerse demasiado a la lógica. Son gatilladas de un momento a otro por acontecimientos que cumplen una función mayéutica, aun cuando el nacimiento pueda parecer a veces prematuro o largamente aplazado. Así pues, el nuevo estudio del cine temprano, que tuvo fuertes repercusiones académicas y editoriales, fue gatillado, como convendrá la mayoría de los estudiosos, por el simposio de la FIAF celebrado en Brighton, Inglaterra, en 1978. Hace algún tiempo, encontré en una gaveta de mi escritorio una fotografía en la que aparecen muchos de

los participantes estadounidenses que más adelante publicarían sobre cine temprano: yo mismo, André Gaudreault, Charles Musser, Jon Gartenberg, posando afuera de un restaurante en Brighton. Lo que me llama la atención hoy, ahora que me voy acomodando (o resistiéndome a acomodarme) en la adultez, es que todos éramos, en el fondo, niños, todavía cursando nuestros estudios de posgrado. Quiero añadir de inmediato que estábamos acompañados (en el congreso, que no en la fotografía) por mentores de más edad (a veces apenas mayores) y sabiduría: Eileen Bowser, Paul Spehr y David Francis (los gestores y colaboradores del congreso), Noël Burch, Barry Salt y Michael Chanan (tres personas que nos inspiraron, nos intimidaron a veces y otras discreparon con nosotros), los hermanos Barnes (que habían mantenida viva la memoria de la escuela de Brighton) y muchos otros.

Esta incursión acaso autoindulgente en la nostalgia servirá, espero, no para engrandecer el evento, sino al contrario para relativizarlo. Los principios básicos y aparentemente obvios del coloquio —a saber, que el cine temprano necesitaba volver a considerarse con una mirada renovada— dominaron la primera ola de publicaciones. Los historiadores estudiaron detenidamente películas como *The Great Train Robbery* y *The Life of an American Fireman*, a menudo con ojos aguzados gracias a las nuevas disciplinas de la semiótica, el análisis formal y narrativo, y vieron también películas que hasta entonces habían sido rara vez vistas o comentadas, algunas de las cuales resultan hoy bien conocidas (o por lo menos mejor): *What Happened on Twenty Third Street* (1901), *The Life of Charles Peace* (William Haggar, 1905), *Le Royaume des fées* (Méliès, 1903), *The Teddy Bears* (Porter, 1907). Ahora bien, en varios sentidos el congreso de Brighton marcó la pauta de la evolución reciente de los estudios sobre cine al establecer categorías, o delimitar perímetros temáticos, barreras que desde entonces han sido ya traspasadas o ignoradas.

Cabe recordar que el tema del congreso no era el “cine temprano”, como ha podido decirse a veces, sino uno aún más delimitado: las películas de ficción de 1900 a 1906. Consideremos por un momento los límites de este tema, que reflejan algunas de las tensiones ya presentes en el estudio de la historia del cine, así como las consideraciones

prácticas del archivamiento de películas. A mi entender, la fecha de partida del congreso, 1900, si bien refleja en parte, sin duda, aquel amor por los números redondos que parece perseguir a los historiadores, reflejaba sobre todo un deseo de evitar las controversias acerca de los orígenes del cine. Al rehuir precisamente el chovinismo, las polémicas y reivindicaciones y contra-reivindicaciones que resurgieron con el centenario del cine (como quién era el “inventor” del cine y qué país podía pues atribuírselo), los organizadores escogieron saltarse el prólogo decimonónico del cine y abordarlo específicamente como un fenómeno del siglo XX.

La segunda decisión parece haber sido una reflexión posterior, aunque me parece que encaja con la elección de 1900 como fecha de partida. David Francis lo atribuye precisamente a la pragmática de las proyecciones de archivos:

En un inicio, intentamos considerar todas las películas producidas entre 1900 y 1906 y analizar la interrelación entre hecho y ficción. Sin embargo, cuando descubrimos cuántas películas de ficción habían sobrevivido en las colecciones de los miembros y cuántas estarían disponibles para su proyección en Brighton, decidimos limitar nuestras investigaciones a este aspecto del periodo.<sup>6</sup>

Si bien es cierto que hay películas ficcionales (o escenificadas, actuadas o “artificialmente armadas”) antes de 1900, la inmensa mayoría de las películas de la década de 1890 encajaría mejor en la categoría de “no ficción”, de modo que, pese a la intención original de incluir todos los modos fílmicos, la selección de la fecha y la restricción a un solo tipo de cine eran mutuamente complementarias.

Traigo a colación estos perímetros a menudo desatendidos del congreso de Brighton precisamente para mostrar cómo, con el paso del tiempo, incentivaron a los estudiosos a sobrepasarlos. Algo de esto ocurrió de inmediato. Como observa David Francis en el volumen de la FIAF dedicado al evento de 1978 (publicado tan solo en 1982), inmediatamente después del congreso, en 1979, Eileen Bowser, una de las arquitectas del evento, emprendió un sondeo de las películas estadounidenses de 1907

---

<sup>6</sup> FRANCIS, David. “Introduction”. En: Holman Roger (dir.), *Cinema 1900-1906. An Analytical Study*. Bruselas: FIAF, 1982, p. 1.

y 1908 en el Museum of Modern Art, incluyendo a muchos de los participantes originales del evento de Brighton. El año 1906 fue reconocido entonces como una frontera un tanto arbitraria, muy pronto transgredida. El problema de las fronteras que delimitan el periodo del “cine temprano”, sin embargo, sigue siendo hoy un tema vital, al que ya volveré un poco más adelante en este ensayo. Primero, me gustaría explorar cómo la exclusión de la no-ficción, una decisión aparentemente tardía y pragmática, influyó inicialmente el tipo de trabajo sobre cine temprano que surgió tras Brighton, y ocasionó más tarde algo que, me parece, es una revisión mayor de nuestra concepción de la historia del cine temprano.

Primero, analicemos el resultado de haberse concentrado en el cine de ficción. Los ensayos de Gaudreault, Musser, Burch y yo incluidos en el volumen que la FIAF publicó en 1982 a partir del congreso, la mayoría de los cuales habían sido escritos para la conferencia de 1978 (mientras otros habían sido publicados en otros lugares, antes del volumen de la FIAF), se concentraban en la narratología del cine temprano. Para dar una idea de la esencia de esa nueva narratología del cine temprano, si bien existían algunas ligeras diferencias en los enfoques de cada ensayo, todas esas contribuciones podrían reunirse alrededor de *The Life of an American Fireman* de Porter. La historia es hartamente conocida y cabe en unas pocas líneas. Por décadas, el Museum of Modern Art había distribuido una copia de la película en la que el rescate final de la mujer y el niño desde una casa en llamas era alternado, cambiando la focalización narrativa mediante el montaje desde una vista interior a una exterior, a medida que los bomberos llegaban, colocaban una escalera para subir a la ventana, regaban la casa, entraban en ella y rescataban a los moradores. Sin embargo, entre los papeles de la Library of Paper Prints Collection fue descubierta en algún momento una versión de la película en que la acción entera estaba comprendida básicamente en dos planos, uno interior y otro exterior. Como si fuera poco, las dos perspectivas espaciales se sucedían, sin importar que la acción representada fuese simultánea. Esto daba la impresión de un balbuceo o solapamiento temporal, pues la acción se repetía en uno y otro plano, primero desde fuera y después desde dentro.

Estas dos copias habían sido comentadas ya durante algún tiempo antes de Brighton. Muchos (incluyéndome) asumíamos que la copia original era la del Museum of Modern Art y que la versión en papel correspondía sencillamente a los *rushes* sin editar para esa sección de la película. Otros se tornaban en cambio hacia la copia de la Library of Congress, llegando a describirla incluso como un experimento temporal a lo Alain Resnais.<sup>7</sup> Pero en realidad fue solo en y tras el coloquio de Brighton que Gaudreault, Musser y Burch defendieron a través de sus ensayos la autenticidad de la copia en papel, describiendo coherentemente la lógica temporal y narrativa que representaba aquel estilo de montaje. Como escribió Musser en su ensayo: “La polémica es más que un simple detalle en la historia del cine, puesto que afecta la manera en que abordamos todo el cine temprano”.<sup>8</sup> Musser enmarcó su argumento a favor de la versión de montaje de superposición temporal dentro de una investigación detallada de las películas que Porter había dirigido hasta ese momento. Para Musser, una regularidad estilística indicaba que la copia en papel era la versión correcta, ya que, como decía, la película era “internamente coherente, pero también coherente con el desarrollo del propio Porter y con el del cine internacional durante el periodo 1901-1903”.<sup>9</sup> Porter ya había hecho uso con anterioridad de ese tipo de montaje con acciones superpuestas en *How They do Things on the Bowery* (1902). Por lo demás, argumentaba Musser, Porter estaba en deuda con los patrones narrativos del relato de linterna mágica, en donde los planos eran tratados como unidades autónomas, antes que como fragmentos de una acción. Así, concluía Musser, *The Life of an American Fireman* “presenta un estilo anómalo, un camino que el cine narrativo exploró brevemente para luego descartarlo”.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> GESSNER, Robert. “Porter and the Creation of Cinematic Motion”, *Journal of The Society of Cinematologists [Film Journal]*, vol. 2, 1962.

<sup>8</sup> MUSSER, Charles. “Early Cinema of Edwin Porter”. En: Holman, Roger *Cinema 1900-1906, op.cit.*, p. 275.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 279.



*The Life of an American Fireman* (1904), Edwin Porter

En Brighton, se investigó el estilo narrativo del cine temprano, pero, en sentido inverso a los historiadores previos, ese estilo no fue contemplado como una fuente para una práctica posterior, sino más bien como una anomalía, a veces incluso usada y desechada. El alegato de Noël Burch en favor de una historia materialista del cine, reacia a la idea de un “idioma cinematográfico natural” que habría evolucionado gradualmente a partir de una teatralidad ramplona ya había sido proclamado antes de Brighton, con una amplia influencia (por lo menos, como puedo atestiguar, en mi propia persona, por haber asistido a los cursos que impartió en la NYU a mediados de los setenta). Burch veía el cine temprano como una práctica alternativa respecto al estilo narrativo que se desarrolló después, y atribuía esa diferencia principalmente a su naturaleza popular, su desarrollo al margen de la cultura burguesa, recogiendo enfoques de una surtida gama de formas populares: melodrama, figuras de cera, teatro de vodevil, circo y linterna mágica. Burch afirma:

Durante los primeros diez años de vida del cine, la linealidad, el espacio pantallístico háptico y la individualización de los personajes son rasgos de aparición esporádica y apenas secundaria. Todavía figuran, en su mayoría, como elementos dominados sobre todo por otros orígenes populares.<sup>11</sup>

La secuencia con acción repetida de *The Life of an American Fireman* ejemplifica para Burch el aspecto no-lineal del cine temprano.

Al igual que Musser, Gaudreault era partidario de la autenticidad de la versión de acción repetida. También él basaba sus argumentos en la coherencia de la que daba cuenta esta versión en relación con el resto del trabajo de Porter, lo que ejemplificaba mediante una comparación con *The Great Train Robbery* y ya no con películas previas. Demostrando la tesis de Musser de que esta secuencia era coherente con una práctica extendida en aquella época (e incluso después, para Gaudreault), rastrea montajes con repetición de acción o superposiciones temporales en distintas películas

---

<sup>11</sup> BURCH, *op. cit.*, p. 102.

europas o norteamericanas realizadas antes de 1906. Gaudreault y yo vinculamos este estilo con lo que entonces llamé “el estilo no-continuo” del cine temprano, una propensión a ver las películas de planos múltiples como una acumulación de elementos semi-independientes, antes que como elementos sucesivos de una acción continua, como sucede con los estilos posteriores de montaje. Si bien había visiones bastante distintas entre los participantes acerca de cuán diferente de las formas posteriores era el estilo narrativo del cine temprano, todos los ensayos del coloquio de Brighton descubrían desvíos o discrepancias con respecto a las prácticas futuras, más que las semillas de un estilo posterior (aunque, para Burch, esas semillas están ahí, y el cine temprano da muestras claras del impulso hacia una ficción inmersiva que caracterizará después al cine –una tesis que yo, en particular, cuestioné).

Todos estos ensayos estaban centrados en una narratología histórica. Ciertamente, su énfasis común en la manera en que estas películas contaban historias venía determinado por lo menos en parte por la decisión de última hora de excluir las películas de no-ficción. Tras replantearme algún tiempo después las bases de mi ponencia para el congreso, pasé del contraste dicotómico entre lo no-continuo y lo continuo como un aspecto definitorio de la alteridad del cine temprano a un concepto correspondiente a lo que André Gaudreault y yo llamamos cine de atracciones: es decir, trozos no-continuos de espectáculo visual.<sup>12</sup> En última instancia propuse, pues, que la narración podría no constituir, tal vez, el centro del cine temprano, un punto que Charles Musser resistió tenazmente.<sup>13</sup> Y si bien el argumento de Musser para la creciente importancia de la película con historia desde 1903 en adelante es de lo más

---

<sup>12</sup> GUNNING, Tom. “The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde”. En: Elsaesser, Thomas (ed.). *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Londres, British Film Institute, 1990, pp. 56-62. . [N. del T.] Existe una traducción castellana del artículo de Gunning: “El cine de atracciones: Las primeras películas, su público y la vanguardia”. Traducción al español de Ignacio Albornoz, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 417-431. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/268>>.

<sup>13</sup> MUSSER, Charles, “Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity”, *Yale Journal of Criticism*, vol. 7, n. 2, otoño de 1994, pp. 203-232.

válido, el hecho de que tantas películas de la primera década del cine (una vasta mayoría, de hecho) sean de no-ficción sigue siendo, a mi entender, algo que los historiadores del cine no han digerido del todo. La reevaluación de las películas tempranas de no-ficción, liderada por investigadores como Stephen Bottomore,<sup>14</sup> constituyó uno de los mayores logros del coloquio de Brighton y sigue siendo aún un tema rico, que la historia del cine no ha explorado en toda su extensión.

Los talleres organizados en el Museo del cine de Holanda en 1994, dedicados a las películas de no-ficción de los años diez, aunque salía del periodo cubierto por el coloquio de Brighton, contribuyeron a darle visibilidad al tema del cine temprano de no-ficción. Ben Brewster, uno de los participantes, señaló que mientras las películas de ficción de los años diez contrastaban fuertemente con las cintas de ficción de la primera década del cine, las de no-ficción, en cambio, daban muestras de una estabilidad mucho mayor en cuanto al estilo y la forma.<sup>15</sup> La afinidad entre ciertos elementos que marcaron el cine previo a 1907, como el énfasis en la ostensión, el uso de una interpelación directa a la cámara, la relativa no-continuidad de los elementos, aspectos todos que yo había relacionado con el “cine de atracciones”, parecían tanto o más aplicables al cine de no-ficción, y continuaron siendo dominantes en el periodo posterior.

La riqueza del cine temprano de no-ficción está todavía por explorarse. Mientras que el cine temprano de ficción ha ocupado siempre un lugar destacado en los relatos de la historia del cine, desde Méliès a Porter y Griffith, la no-ficción, tras el reconocimiento de las primeras películas de los Lumière, parecía desaparecer de la mayoría de las historias sinópticas del cine, por lo menos hasta *Nanook of the North* de Flaherty (1922). Aunque el privilegio del cine narrativo en la industria comercial del cine podría explicar en parte este descuido, lo que llamó mi atención al abordar tanto

---

<sup>14</sup> BOTTOMORE, Stephen. “Shots in the Dark: The Real Origins of Film Editing”. En: Elsaesser Thomas (ed.). *Early Cinema: Space Frame Narrative*. Londres: British Film Institute, 1990, pp. 104-113.

<sup>15</sup> Ben Brewster, en HERTOGS, Daan y Nico de Klerk (dirs.). *Nonfiction from the Teens: the 1994 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Nederlands Filmmuseum, 1994, p. 32.

las películas tempranas como las historias estándar del documental, es que estos films eran dejados de lado en la mayoría de las historias del documental también. Este sorprendente agujero en la historia del cine (o quizás habría que hablar de represión) fue ocasionado, al menos en parte, por la tradición de Grierson, que luchó no tanto por diferenciar el documental de la ficción como por definir un nuevo documental —poético, político y narrativizado—, tipificado por *Nanook of the North* y el trabajo de los documentalistas soviéticos y británicos, parcialmente mediante el contraste con los noticiarios, films de viaje y “de interés”, que caracterizaron no solamente el documental de los años diez, sino también las prácticas filmicas de la primera década del cine.<sup>16</sup> Como ya he dicho antes, es un escándalo para la historia del cine de no-ficción que la era en la que la no-ficción domina la producción de la mayoría de los estudios en términos cuantitativos sea precisamente el periodo menos explorado por los historiadores del documental.<sup>17</sup>

En la polémica que lo enfrentó a Robert C. Allen, Charles Musser mostró de forma convincente que las películas de ficción ganaron cada vez más popularidad, especialmente con el auge de las películas con historia, como *The Great Train Robbery* de Porter o las *féeries* de Méliès y Pathé.<sup>18</sup> Sin embargo, la recepción de las películas de no-ficción, incluyendo su papel en los primeros programas cinematográficos, hasta bien entrada ya la segunda década del cine, así como su rol en la identificación del cine con una nueva conciencia global a través del género de viaje, y la inspiración que la forma ofreció a una generación posterior de cineastas experimentales (que habrían acudido al cine por primera vez durante este periodo temprano de intensa producción de no-ficción), siguen siendo áreas riquísimas con miras a

---

<sup>16</sup> GRIERSON, John. “First Principles on Documentary”. En: Forsythe, Hardy (dir.). *Grierson on Documentary*. Nueva York: Harcourt Brace, 1947, p. 100.

<sup>17</sup> GUNNING, Tom. “Before Documentary: Early Non-Fiction Films and the ‘View’ Aesthetic”. En: HERTOGENS, Daan y Nico de Klerk (dirs.). *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film*. Amsterdam: Nederlands Filmmuseum, 1996, pp. 9-24.

<sup>18</sup> MUSSER, Charles. “Another Look at the Chaser Theory”, *Studies in Visual Communication*, n. 10, otoño de 1984, pp. 24-44, y 51-52.

investigaciones futuras. Esto indica también otro aspecto del estudio del cine temprano que se volvió importante tras Brighton: la constatación de la necesidad no sólo de analizar las películas en sí mismas, sino también su modo de exhibición y presentación, así como sus contextos de recepción.

Como dije antes, uno de los principales propósitos del congreso de Brighton, y ciertamente uno de sus logros más valiosos, consistió en crear nuevos puntos de contacto entre los estudiosos del cine y los archivos. Para decirlo sin ambages, el congreso quería asegurarse de que las películas que descansaban en sus bóvedas fueran desempolvadas y mostradas al público fuera del archivo. Hoy puede parecer difícil de creer que tan simple principio, que todos los investigadores y archivistas espero den hoy por sentado, representara entonces una innovación, por no decir una revolución, en las actitudes de los archivos e incluso en los métodos de investigación de los historiadores del cine. Pero mientras algunos historiadores del cine estaban haciendo uso del nuevo material disponible en los archivos, había una recia tradición que veía el visionado de películas como un aspecto secundario frente a la investigación basada en material impreso, incluso a la hora de escribir sobre las películas. Por ejemplo, Robert Henderson, bibliotecario especialista de las artes escénicas, publicó en 1970 un libro titulado *D. W. Griffith: The Years at Biograph*. Aunque por entonces entre la colección de películas en papel de la Library of Congress y el Museum of Modern Art ya se habían restaurado y puesto a disposición para el visionado más de cuatrocientas de las películas que Griffith hizo para la Biograph (es decir, prácticamente todas), Henderson estimó suficiente ver tan solo unas sesenta películas de la etapa de la Biograph. De vez en cuando citaba algunas descripciones de varias décadas atrás (por lo general inexactas), en lugar de examinar las películas mismas, fácilmente disponibles en los archivos.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> HENDERSON, Robert. *D. W. Griffith: The Years at Biograph*. Nueva York: Farrar Straus and Giroux, 1970. Las notas que Henderson tomó durante el visionado de las películas se encuentran en la Library of Fine Performing Arts, en la colección del teatro Billy Rose, en el Lincoln Center de Nueva York.

Así pues, la primerísima polémica de Brighton fue un llamamiento a los estudiosos para que dejaran de reciclar las historias tradicionales del cine y se ocuparan de las películas en sí mismas. Como ya he mencionado, las nuevas herramientas de análisis de la semiótica y la narrativa, así como el uso generalizado de mesas de visionado para el análisis, hicieron de esta reivindicación algo realizable. Ahora bien, también se comenzó a cuestionar la suficiencia de tales visionados para una comprensión cabal de la historia del cine. Musser (junto a Martin Sopocy) ya había indicado en su trabajo que las prácticas de exhibición de la época tenían que ser tomadas en cuenta a la hora de ver estas películas. El papel del explicador (*lecturer*), quien proporcionaba un comentario en vivo sobre las películas mientras estas eran proyectadas, práctica de exhibición muy generalizada por aquel entonces, nos ayudó a entender la manera en que las imágenes no-continuas de películas como *Uncle Tom's Cabin* (1903) de Porter podían enlazarse a una narración comprensible y relativamente coherente para un público a través de un acompañamiento hablado. Otros trabajos acerca de los “suplementos” que formaban parte de los primeros shows cinematográficos —prácticas como la animación, el acompañamiento musical (o su ausencia), el teñido o el coloreado de la imagen e incluso la lógica que se seguía al programar una película junto a otra— contribuyeron a moldear la experiencia de visionado y de recepción de las películas tempranas. Despojadas de estos elementos, y vistas en solitario por el académico sobre una mesa de visionado, las películas tempranas pueden parecer en efecto objetos extraños y alienantes. Si bien algunos estudiosos alertaron, con razón, contra el impulso historicista de buscar una recreación total del pasado, una nueva conciencia de las películas tempranas como componente de una práctica social más amplia del visionado de películas vino, de todas formas, a complementar el llamamiento de Brighton en favor de “las películas en sí mismas”. Al darse cuenta, sobre todo, de la naturaleza proteica y hasta elástica del cine temprano, los estudiosos del cine tuvieron que admitir que no existe un único texto filmico esencial subyacente a la historia del cine. Antes bien, las películas deben ser abordadas como textos cuyo significado deriva no solamente de la intención de su creador o de la forma inmanente de la propia película, sino a través de un complejo

proceso de creación de significado, de la interacción de las películas con espectadores e instituciones.

El horizonte de contextos significativos para el cine temprano podría, desde luego, ser constantemente ampliado. El enfoque de la historia del cine se amplió para englobar no solo la exhibición, sino todos los aspectos de la industria cinematográfica y del papel del cine en relación con otras instituciones culturales —cuestiones que se convirtieron, todas, en el tema de buena parte de la investigación sobre cine temprano tras Brighton. Aunque los investigadores encontraron con frecuencia una penuria de material por un lado y por otro tuvieron que combatir contra la ilusión de la reconstrucción total como meta, el público del cine temprano se volvió cada vez más un objeto de atención. Dejando su foco en las copias de archivos, muchos historiadores del cine temprano aprendieron una lección de los historiadores de la exhibición, tales como Douglas Gomery y comenzaron a examinar los planos de seguros de los barrios urbanos para determinar la naturaleza de las salas de cine, y los registros del censo para determinar la composición étnica y de clase en relación con la cantidad de salas de cine que tenían.<sup>20</sup> Como mi foco en este ensayo es la metodología, no intentaré resumir aquí los debates acerca de los tipos de públicos que acudían al cine temprano. Los especialistas comentaron la transformación del público de cine, desde la constitución socioeconómica del teatro de vodevil de clase alta en que se estrenó el cine en la década de 1890, hasta los clientes de los *nickelodeons* de las zonas comerciales urbanas alrededor de 1906, o la diferencia entre los públicos de las distintas ciudades, barrios, o en zonas rurales. De una manera detallada y teórica, los investigadores intentaron determinar las condiciones de recepción del cine temprano, así como sus muchos y variados aspectos.

---

<sup>20</sup> Los escritos de Douglas GOMERY sobre la historia de la exhibición de películas son voluminosos y se encuentran resumidos y citados en su libro *Shared Pleasures: a History of Movie Presentation in the United States*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992. Los debates que sostuvieron Robert C. Allen, Ben Singer y otros acerca de la naturaleza de la exhibición temprana tuvieron lugar en los números 34 y 35 de *Cinema Journal*.

Evidentemente, el paso desde el texto fílmico hacia un contexto social más amplio implicaba métodos diferentes a los del análisis fílmico en detalle. La geografía urbana, la historia y la teoría culturales, los estudios de recepción, los medios de masa e incluso la historia comercial e industrial —a todos estos ámbitos se recurrió en la búsqueda de nuevos modelos para estudiar el papel del cine temprano dentro de la cultura más amplia. Las problemáticas de género, etnicidad, raza y clase precisaban de una teorización para este periodo y su medio emergente. Para muchos, entre los que me incluyo, el papel específico que desempeñó el cine al interior de las condiciones de la modernidad, en particular de acuerdo a la descripción de teóricos y sociólogos tales como Max Weber, Georg Lukács y Walter Benjamin, ofrecía un nuevo y apasionante horizonte para estas investigaciones. La creciente urbanización, el público y la producción en masa, el auge del entretenimiento popular de corte comercial, la proliferación de la cultura visual, las nuevas reivindicaciones de igualdad racial y de género, las nuevas tecnologías de la comunicación y transporte, los nuevos modelos de percepción y conciencia, la creciente secularización e influencia de la ciencia: todas estas cuestiones culturales de ancho impacto podrían ser abordados desde la lente del cine temprano. Al mismo tiempo, algunos investigadores expresaron su alarma ante esta expansión y criticaron su falta de una base teórica clara (aunque a menudo no fuera claro en tales críticas si la queja consistía en afirmar que esas investigaciones podrían hacerse de mejor manera o si, por el contrario, no valía la pena siquiera emprenderlas).<sup>21</sup>

De ciertas maneras, esta expansión más allá de la simple pero esencial exigencia de Brighton de un retorno a las películas en sí mismas, independientemente de si se le considere como una expansión dinámica de los estudios cinematográficos hacia la historia cultural o como una hemorragia flatulenta hacia consignas vaporosas, nos

---

<sup>21</sup> BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997, pp. 139-157; KEIL, Charlie. *Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907-1913*. Madison: University of Wisconsin Press, 2001, pp. 139-157.

devuelve al otro perímetro original del congreso: la periodización. Como ya mencioné, ese periodo de seis años fue reconocido desde un inicio como una demarcación pragmática y un tanto arbitraria. La tercera conferencia internacional de la DOMITOR, la organización internacional para el estudio del cine temprano, celebrada en Nueva York en 1999 adoptó como tema, precisamente, las películas de la década de 1890 que Brighton había excluido. Las películas que fueron proyectadas en esta ocasión, en el Museum of Modern Art y en los Anthology Film Archives, eran principalmente de no-ficción, especialmente las obras de Edison, Lumière y las compañías Mutoscope y Biograph (si bien los trabajos más gloriosos de ambas, por estar en negativos de 68 mm, tuvieron que aguardar una restauración posterior, una colaboración entre el British Film Institute y el Nederlands Filmmuseum, cuyo resultado fue proyectado en las Giornate del Cinema Muto del año 2000, en todo su esplendor). La proyección de estas películas estimuló un interés renovado por el cine de no-ficción y sus técnicas, al tiempo que demostró la necesidad de una consideración más profunda de los contextos en que estas imágenes, a menudo aparentemente enigmáticas, fueron comprendidas. Como muchas de las películas consistían en planos únicos, su forma resultaba menos auto-explicativa incluso que las formas a menudo desconcertantes del cine narrativo temprano. Además, André Gaudreault y sus equipos de investigadores comenzaron a analizar sistemáticamente el patrón consistente en detener la cámara y otras elipses previamente ignoradas de las primerísimas películas. Estas investigaciones descubrieron una suerte de proto-montaje con películas que parecían estar compuestas con un plano único. Conservando el encuadre, los cineastas tempranos comprimían con frecuencia el tiempo interrumpiendo el rodaje, cortando en realidad pequeños trocitos de la tira, o combinando ambas prácticas.<sup>22</sup> Así, el análisis minucioso de las películas seguía proporcionando nuevos descubrimientos.

---

<sup>22</sup> GAUDREULT, André. "Fragmentation and assemblage in the Lumiere animated pictures", *Film History*, vol. 13, n. 1, 2001, pp. 76-88.

La periodización del cine temprano se ensanchó, por lo tanto, en ambos sentidos, antes y después del lapso de seis años que comprendía el congreso de Brighton. Pero lo que está en juego, aquí, va más allá del mero ensanchamiento del perímetro de un proyecto investigativo. La arbitrariedad de cualquier declaración de inicios y finales de periodos en la historia siempre ha de cotejarse con las ventajas de un enfoque nítido que permita la demarcación de periodos específicos. Así pues, DOMITOR trató de evitar desde sus inicios erigir un sentido demasiado tajante del periodo y optó, en cambio, por términos más bien flexibles, en lugar de fechas concretas para definir su era de especialización: el “cine temprano”. Se declaró entonces que el periodo del “cine temprano” se extendía desde “los orígenes del cine hasta la Primera Guerra Mundial”. Desde luego, la fecha del origen del cine solo podrá ser determinada por el proyecto de cada investigador. El abanico investigativo de *The Great Art of Light and Shadow* de Laurent Mannoni, por ejemplo, incluye un estudio minucioso de las imágenes proyectadas en el siglo XVI.<sup>23</sup> Con ello, el cine agranda de algunos siglos su periodo. Nuestra última parada, la Primera Guerra Mundial, sin embargo, parecería ser una fecha más fija. Aquí, no obstante, los fundadores de DOMITOR sacaron partido del hecho de que la fecha de inicio de la Gran Guerra cambia según el lado del Atlántico en que uno se encuentre: 1914 para Europa, pero 1917 para los Estados Unidos. Esa diferencia de tres años tuvo un papel crucial para el desarrollo de cosas como el largometraje, el *star system*, el refinamiento del montaje clásico y la dominación estadounidense de los mercados mundiales.

Ahora bien, los periodos resultan completamente arbitrarios si, al usarlos, no se logra cartografiar un determinado relato. Como indica mi evocación de ciertas instituciones de lo que ha dado en llamarse el cine hollywoodense clásico, el periodo del cine temprano, antes que una fracción algo arbitraria de tiempo —como 1900-

---

<sup>23</sup> MANNONI, Laurent. *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema*. Exeter: University of Exeter Press, 2000.

1906—, se ha teorizado como un periodo anterior al surgimiento del cine clásico dominante (y bien podría uno añadir que el mismo periodo 1914-1917 ve los primeros atisbos de un cine alternativo de vanguardia, con los experimentos tempranos de los futuristas en Italia y Rusia, los primeros rudimentos de la escuela alemana que absorbería la energía de los expresionistas, y los más tempranos intentos de animación abstracta). En cualquier caso, el periodo conocido como “cine temprano” abarca varios tramos distinguibles de la historia del cine, en los que podrían reconocerse sub-períodos sucesivos: un periodo de invención e innovación, que Musser llama el periodo de la novedad; un periodo que, sostendría yo, estuvo dominado por una estética de ostensión y atracciones, tanto ficcionales (*gags*, trucos de magia, números de vodevil) como no-ficcionales; un periodo de dominio acrecentado de las películas de contenido cómico; un periodo que suele conocerse como “transicional”, en que las películas dramáticas y los dispositivos para la expresión de la coherencia narrativa y de los personajes comenzó a dominar (lo que yo llamo la era de la integración narrativa); y el periodo de los primeros largometrajes, que introducían una variedad de enfoques narrativos y géneros (donde las series y las películas en serie cumplían un papel importante). Este bosquejo es peligrosamente esquemático y, quizás de forma más peligrosa aún, parece describir un arco de progreso conducente al paradigma clásico (una teleología que el término “transicional” parece plasmar especialmente).

El relato de la historia del cine como un “arco de progreso” puede ser fácilmente criticado desde los parámetros propuestos en Brighton. En general, los ensayos de Burch, Gaudreault, Musser y míos coincidían en que el cine temprano no era una forma “primitiva” e inmadura de desarrollo cinematográfico, aún en vías de perfeccionamiento mediante un proceso de ensayo y error y de desarrollo tecnológico (el supuesto subyacente en muchos relatos de la historia del cine como progreso que avanza hacia la forma clásica), sino que constituía un modo diferente de narración y creación cinematográfica. La antigua forma lineal de la historia del cine se encontró

así con discontinuidades repentinas. Al proponer el cine de atracciones como preponderante en la primera década del cine, cuestioné la meta teleológica del narrar como el propósito dominante que guiaba este periodo. Pero la teleología y el relato del progreso pueden muy fácilmente volver a entrometerse en la descripción de la historia del cine, y creo que los recientes intentos por explicar la forma fílmica temprana en términos de una combinación cinemática —por ensayo y error— entre predilecciones cognitivas básicas y dispositivos que incrementaban la claridad narrativa y suministraban personajes reconocibles —enfoque adoptado en el trabajo reciente de David Bordwell y Charles Keil, aunque brillante en lo que se refiere al análisis y más que sugerente en cuanto a sus críticas— tiende a reinstaurar también un modelo natural basado en el logro progresivo de metas predeterminadas.<sup>24</sup>

Es así como el concepto de “intermedialidad”, especialmente explorado por André Gaudreault, nos ayuda a tener en mente no solo la problemática de la periodización, sino a cuestionar también cualquier concepción de la historia del cine como un tema claramente delimitado, con metas constantes y bien articuladas. Esto nos devuelve a la cuestión de los centenarios y a la afirmación de Gaudreault, según la cual el cine habría sido “inventado” en 1905 (no en 1889, 1894, 1895 o 1896). A través de esta provocadora aseveración, Gaudreault no solo señala la importancia del establecimiento de ciertas instituciones y modos discursivos para la creación del cine como una entidad diferenciada, de la que podría decirse que adquirió una identidad estable alrededor de 1905, sino que recuerda también la naturaleza proteica e indefinida del cine en su “origen”. Los orígenes son siempre retrospectivos, lo que no quiere decir por supuesto que sean ilusorios, sino más bien que sirven principalmente para fundar una tradición ya existente mediante el establecimiento de antecedentes.

Si nos fijamos en las actitudes que despertaba el cine durante sus primeros cinco años, nos encontramos con que prácticamente todos quienes estaban implicados en él creían

---

<sup>24</sup> BORDWELL, David, *On the History of Film Style*, *op. cit.*; KEIL, Charlie *Early American Cinema in Transition*, *op. cit.*

estar simplemente continuando un medio previo a través de mejoramientos técnicos. Para la compañía de los Lumière, el cine se desarrolló a partir de su negocio fotográfico y fue un resultado natural de sus experimentos con la fotografía instantánea. Para Méliès, el cine era una extensión del reino de las ilusiones visuales, una forma de entretenimiento que, en su vertiente teatral, había sacado provecho ya de una gran cantidad de dispositivos tecnológicos (como la luz eléctrica) para crear efectos asombrosos. Thomas Edison veía el kinetoscopio como un suplemento para el fonógrafo, lo que puede explicar en parte su respuesta tardía a la proyección sobre una pantalla. Los inversionistas de la Mutoscope británica y la compañía Biograph promocionaron sobre todo la idea del cine como un periódico viviente, un concepto que fue importante para muchas productoras tempranas. La escuela de cineastas británicos pioneros de Brighton veía el cine como el complemento natural de la linterna mágica, algo en lo que coincidía también Burton Holmes, el conferencista expedicionario que hacía películas basadas en modelos lintéricos y mezclaba los dos medios en sus presentaciones.

Estos orígenes heterogéneos nos enseñan no solo que el cine fue estableciendo gradualmente su propia identidad, sino que la historia del cine, si bien siempre implica un discurso acerca de cómo el cine difiere de otros medios, mantiene de hecho este discurso precisamente porque sus vínculos con los demás medios son tan estrechos. Rastrear ese *pas de deux* de interacción y diferenciación sigue siendo una de las preocupaciones principales no solo de la historia del cine temprano, sino de la historia del cine en su totalidad. Tras el periodo temprano, el cine conserva muchas de esas conexiones tempranas; de manera más evidente, la relación con el fonógrafo, combinada a una relación con la radio, determinó el surgimiento del cine sonoro. El trabajo reciente de William Uricchio ha mostrado la manera en que la televisión interactúa con el medio fílmico, no simplemente en los Estados Unidos de la

posguerra, sino desde sus orígenes mismos.<sup>25</sup> Claramente, la relación actual del cine con el video y con otras formas de imaginería electrónica por pantalla indica que es necesario un modelo abierto de intermedialidad para que la historia del cine pueda comprometerse plenamente con un objeto.

Si empecé, pues, este comentario con una descripción de los perímetros que fijó el congreso de Brighton y la manera en que el campo que contribuyó a fundar —el estudio del cine temprano— fue impulsado rápidamente a ir más allá de ellos, quiero concluirlo considerando tanto las fronteras actuales que identifican este campo como su naturaleza abierta y permeable. El cine “temprano” denota un sentido de un periodo en el tiempo, y sin embargo el *terminus a quo* de los orígenes del medio es precisamente un campo de debate, no una fecha estipulada. Los orígenes del cine no solo pueden remontarse siglos atrás, sino que la naturaleza del medio que estamos estudiando es proteica, un producto de procesos históricos, antes que el despliegue de una naturaleza esencial. Si bien el *terminus ad quem* parece más claro, hay que considerar que esto está basado en un contraste con el cine hollywoodense clásico (el volumen de Bordwell, Staiger y Thompson fija sus orígenes en 1917<sup>26</sup>), y que, por tanto, preguntas acerca del establecimiento de ese paradigma también podrían hacer tambalear un sentido firme de la fecha para el final del cine temprano.

Aunque puede haber debates acerca de la fecha precisa en que el paradigma clásico toma la delantera (¿sería tal vez 1915, con *The Birth of a Nation*? ¿O un poco más tarde quizás, en 1923, por los años en que DeMille lanzaba largometrajes como *The Ten Commandments*, película tan plenamente clásica en comparación con *Intolerance* de Griffith, estrenada en 1917?), me parece que 1917 funciona bastante bien como fecha.

---

<sup>25</sup> URICCHIO, William. “There’s More to the Camera’s Obscure Than Meets the Eye”. En: Albera, François; Marta Braun y André Gaudreault (dirs.). *Arrêt sur image, fragmentation du temps / Stop Motion, Fragmentation of Time*. Lausana: Payot Lausanne, 2002, pp. 103-117.

<sup>26</sup> BORDWELL, David; Janet Staiger y Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1986.

En realidad, el debate acerca del *terminus ad quem* aparece, según creo, menos como una pregunta por las fechas exactas que como una pregunta acerca de la hegemonía monolítica del paradigma clásico. ¿Qué define al fin a las películas de los años diez? ¿Los largometrajes de prestigio y presupuestos holgados de los grandes estudios y autores o más bien los géneros supuestamente menores del *slapstick* o del melodrama en serie, los cuales evitaban de distintas maneras el formato de larga duración y la centralidad del cine hollywoodense clásico (para no mencionar la coherencia narrativa y la homogeneidad clásica)? ¿Los *gags* y *thrills* de estos géneros actúan simplemente como elementos subsidiarios dentro de un patrón de dominación narrativa, o se trata más bien de avatares de las atracciones previas, más decisivos tanto para el atractivo como para la estructura de las películas silentes de los diez que los principios clásicos de causalidad, caracterización y homogeneidad espacio-temporal?

Esta pregunta ha sido planteada quizás de manera más radical y polémica por Jennifer M. Bean en su introducción a la reciente antología *A Feminist Reader in Early Cinema*, que reivindica el calificativo de “cine temprano” para los primeros treinta y cinco años del cine (vale decir, en la práctica, toda la época del cine silente). Semejante canibalización de la era silente en su totalidad por el término “temprano” (un término que los estudiosos de la era de Brighton sustituimos con alguna dificultad al término previo, “primitivo”) podría provocar una lamentable pérdida de periodización específica. Con todo, la polémica de Bean plantea cuestiones vitales que podrían vigorizar un enfoque post-brightoniano del cine “temprano”. “El asunto”, sostiene Bean, “no es reemplazar una fecha por otra y desplazar el momento de transición de 1917 a 1922, por decir algo, o a 1927 o 1934”. Bean hace hincapié en la importancia de la “longevidad de los modos heterogéneos aleatorios de *address* a lo largo de todas las partes del cine silente”.<sup>27</sup> El problema de la apelación conlleva una

---

<sup>27</sup> BEAN, Jennifer M. “Introduction: Toward a Feminist Historiography of Early Cinema”. En: Bean, Jennifer M. y Diane Negra (dirs.). *A Feminist Reader in Early Cinema*. Durham: Duke University Press, 2002, p. 8.

significación crucial para una historiografía feminista que complica la cuestión de la espectadorialidad en el cine temprano, al hacer hincapié en un espectador concebido como un ser con un género, además de una clase particular y una etnicidad. En la tradición de enfatizar la alteridad del cine temprano, el enfoque de Bean busca seguir el hilo de la diferencia hasta la era supuestamente clásica. Por lo tanto, su extensión del término “cine temprano” como marcador de una energía heterogénea respecto al paradigma clásico sube las apuestas que implica la periodización.

¿Pero por qué restringir esa heterogeneidad al cine silente? ¿No muestra en verdad todo el cine, de forma recurrente y en circunstancias específicas, la misma energía que Bean asocia con el cine temprano? Existe el peligro, por supuesto, de que los contornos de nuestra área de estudio terminen evaporándose, como sucede cuando el cine temprano es identificado sin más con una actitud anárquica hacia la coherencia narrativa, como si encarnara exclusivamente el *shock* y la fascinación del cine de atracciones. En lo que me atañe, siempre abogaré por un enfoque dialéctico, en que el cine temprano conlleve una interacción entre las atracciones y las fuerzas de integración narrativa. Sin embargo, creo cada vez con más fuerza que los términos de esa integración narrativa han de ser descritos de forma más específica para cada era y en especial para cada género. Como nos lo han recordado Linda Williams y Miriam Hansen, el rol de lo clásico en el cine hollywoodense clásico ha sido acaso sobredimensionado.<sup>28</sup> El cine, en cuanto forma de “modernismo vernacular”, para usar el provocativo término de Hansen, puede emplear la narración de maneras francamente no-clásicas, elaborando así un cine cuya energía permanece fresca a lo largo de toda la época de su popularidad —fresca y nueva, y, en ese sentido, “temprana” también.

---

<sup>28</sup> Ver, por ejemplo: HANSEN, Miriam. “The Mass Production of the Senses: Cinema as Vernacular Modernism” y WILLIAMS, Linda, “Discipline and Fun: *Psycho* as Post-Modernist Fun”, ambos en Gledhill, Christine y Linda Williams (dirs.). *Re-inventing Film Studies*. Londres: Arnold, 2000. [N. del T.] Existe una traducción castellana del artículo de Hansen: “La producción masiva de los sentidos. Cine clásico como modernismo vernacular”. Traducción de Agustín Jaluf y Pablo Lanza, *LaFuga*, n. 27, primavera de 2023. Disponible en: <<https://lafuga.cl/la-produccion-masiva-de-los-sentidos/1152>>.

A finales de los setenta, impulsado por el congreso de Brighton, el estudio del cine temprano fue emprendido como una investigación cuidadosa de una era descuidada de la historia del cine. Al aceptar ese desafío, lanzado a una nueva generación de historiadores del cine por un clarividente grupo de archivistas, se emplearon, probaron y reformularon los nuevos métodos de la historia del cine. El cine temprano en los años ochenta proporcionó un modelo y un campo de prueba para nuevas maneras de hacer la historia del cine, en la estela del trabajo que la teoría del cine había realizado ya en los años setenta estableciendo los estudios sobre cine con una nueva seriedad. Es de esperar, sin embargo, que la atención de la que disfrutó el cine temprano no haya sido una mera ocupación acotada, que ahora parece estar llegando a su fin tras décadas de investigaciones y debates. Creo más bien, para parafrasear el título de un ensayo que escribí junto a André Gaudreault (y que parafraseaba a su vez el título de un ensayo de Hans Robert Jauss), que el estudio del cine temprano siempre ha de servir como un desafío para la historia del cine, no simplemente el estudio de un periodo específico, sino un desafío que constantemente nos lleva a reexaminar los términos de la historia del cine: la naturaleza del cine y de la periodización misma.<sup>29</sup>

### Referencias bibliográficas

- BEAN, Jennifer M. "Introduction: Toward a Feminist Historiography of Early Cinema". En: Bean, Jennifer M. y Diane Negra (dirs.). *A Feminist Reader in Early Cinema*. Durham: Duke University Press, 2002.
- BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- BORDWELL, David; Janet Staiger y Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1986.

---

<sup>29</sup> GAUDREULT, André y Tom Gunning. "Le cinema des premiers temps, un defi a l'histoire du cinema?" En: Aumont, Jacques; Andre Gaudreault y Michel Marie (eds.). *Histoire du Cinema: Nouvelles Approches*, Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1989, pp. 49-63. El ensayo de JAUSS al que hago referencia es: "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria", *La historia de la literatura como provocación*. Traducción de Juan Godo Costa. Madrid: Gredos, 2013, pp. 151-208.

- BOTTOMORE, Stephen. "Shots in the Dark: The Real Origins of Film Editing". En: Elsaesser Thomas (ed.). *Early Cinema: Space Frame Narrative*. Londres: British Film Institute, 1990, pp. 104-113.
- BURCH, Noël. "Porter, or Ambivalence", *Screen*, n. 19, invierno de 1978, pp. 91-105.
- FRANCIS, David. "Introduction". En: Holman Roger (dir.), *Cinema 1900-1906. An Analytical Study*. Bruselas: FIAF, 1982.
- GAUDREAU, André y Tom Gunning. "Le cinema des premiers temps, un défi a l'histoire du cinema?" En: Aumont, Jacques; Andre Gaudreault y Michel Marie (eds.). *Histoire du Cinema: Nouvelles Approches*, Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1989, pp. 49-63.
- GAUDREAU, André. "Les vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire ...)". En: Malthête, Jacques y Michel Marie (dirs.). *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?* Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle / Colloque de Cerisy, 1997, pp. 111-131.
- \_\_\_\_\_. "Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting", *Cinema Journal*, n. 19, otoño de 1979, pp. 35-59.
- \_\_\_\_\_. "Fragmentation and assemblage in the Lumiere animated pictures", *Film History*, vol. 13, n. 1, 2001, pp. 76-88.
- GESSNER, Robert. "Porter and the Creation of Cinematic Motion", *Journal of The Society of Cinematologists [Film Journal]*, vol. 2, 1962.
- GOMERY, Douglas. *Shared Pleasures: a History of Movie Presentation in the United States*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- GRIERSON, John. "First Principles on Documentary". En: Forsythe, Hardy (dir.). *Grierson on Documentary*. Nueva York: Harcourt Brace, 1947.
- GUNNING, Tom. "Before Documentary: Early Non-Fiction Films and the 'View' Aesthetic". En: HERTOGS, Daan y Nico de Klerk (dirs.). *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film*. Amsterdam: Nederlands Filmmuseum, 1996, pp. 9-24.
- \_\_\_\_\_. "The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde". En: Elsaesser, Thomas (ed.). *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Londres, British Film Institute, 1990, pp. 56-62.

- \_\_\_\_\_. “El cine de atracciones: Las primeras películas, su público y la vanguardia”. Traducción al español de Ignacio Albornoz, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 417-431. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/268>>.
- HANSEN, Miriam, “The Mass Production of the Senses: Cinema as Vernacular Modernism”. En: Gledhill, Christine y Linda Williams (dirs.). *Re-inventing Film Studies*. Londres: Arnold, 2000.
- \_\_\_\_\_. “La producción masiva de los sentidos. Cine clásico como modernismo vernacular”. Traducción de Agustín Jaluf y Pablo Lanza, *LaFuga*, n. 27, primavera de 2023. Disponible en: <<https://lafuga.cl/la-produccion-masiva-de-los-sentidos/1152>>.
- HENDERSON, Robert. *D. W. Griffith: The Years at Biograph*. Nueva York: Farrar Straus and Giroux, 1970.
- HERTOGS, Daan y Nico de Klerk (dirs.). *Nonfiction from the Teens: the 1994 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Nederlands Filmmuseum, 1994.
- JAUSS, Hans Robert. “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”. En: *La historia de la literatura como provocación*. Traducción de Juan Godo Costa. Madrid: Gredos, 2013, pp. 151-208.
- KEIL, Charlie. *Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907-1913*. Madison: University of Wisconsin Press, 2001.
- MANNONI, Laurent. *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema*. Exeter: University of Exeter Press, 2000.
- MUSSER, Charles, “Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity”, *Yale Journal of Criticism*, vol. 7, n. 2, otoño de 1994, pp. 203-232.
- \_\_\_\_\_. “Another Look at the Chaser Theory”, *Studies in Visual Communication*, n. 10, otoño de 1984, pp. 24-44, y 51-52.
- \_\_\_\_\_. “The Early Cinema of Edwin S. Porter”, *Cinema Journal*, n. 19, otoño de 1979, pp. 1-38.
- \_\_\_\_\_. “Early Cinema of Edwin Porter”. En: Holman Roger (dir.), *Cinema 1900-1906. An Analytical Study*. Bruselas: FIAF, 1982, pp. 261-280.
- URICCHIO, William. “There's More to the Camera's Obscura Than Meets the Eye”. En: Albera, François; Marta Braun y André Gaudreault (dirs.). *Arrêt sur image*,

*fragmentation du temps / Stop Motion, Fragmentation of Time*. Lausana: Payot Lausanne, 2002, pp. 103-117.

WILLIAMS, Linda, “Discipline and Fun: *Psycho* as Post-Modernist Fun”. En: Christine y Linda Williams (dirs.). *Re-inventing Film Studies*. Londres: Arnold, 2000.

---

**Fecha de recepción:** 10 de noviembre de 2024

**Fecha de aceptación:** 11 de diciembre de 2024

**ARK CAICYT:**

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/lm8ajjpfu>

**Para citar este artículo:**

GUNNING, Tom. “Un cuarto de siglo más tarde: ¿Segue siendo temprano el cine temprano?”. Traducción al español de Ignacio Albornoz Fariña, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 326-353. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/502>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Tom Gunning** es Profesor del Departamento de Historia del Arte y de Estudios Cinematográficos y Mediáticos de la Universidad de Chicago. Ha consagrado sus investigaciones y escritos a la historia del cine temprano y a los cruces entre interpretación, cultura cinematográfica y estilo. Mediante el concepto de “cine de atracciones”, con el que hizo escuela, logró durante los años ochenta ligar la evolución del cine a fuerzas distintas a las de la narratividad. En el ámbito editorial, ha publicado, entre otros, los libros *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film* (1994) y *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity* (2000). Ha participado además, como colaborador o editor, en incontables volúmenes colectivos, entre los que cabe notar: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative* (1990) y *The Image in Early Cinema: Form and Material* (2018). E-mail: [tgunning@uchicago.edu](mailto:tgunning@uchicago.edu).

\*\* **Ignacio Albornoz Fariña** es Doctor en estudios fílmicos por la Universidad París VIII. Es autor de más de una docena de artículos en torno, entre otros, a 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. Recientemente, ha editado los libros *Raúl Ruiz: potencias de lo múltiple* (Metales Pesados, 2023) y *Ruiz de lejos. 27 artefactos críticos* (Bastante, 2024) E-mail: [ignacio.n.albornoz@gmail.com](mailto:ignacio.n.albornoz@gmail.com).



# ENTREVISTAS



# Entre el pasado y el presente. Tras los pasos de María Bistoni de Celestini

## Entrevista a Julia Elena Zárate

María Constanza Grela Reina\*



**U**na fotografía del rodaje de la película *Mi derecho* (1920) presenta a una mujer de espaldas. Esa mujer sin rostro, esa incógnita, enciende un fuego inextinguible en el alma y el pensamiento de Julia Elena Zárate y Julieta Ledesma, quienes se lanzan a descifrar su biografía, su historia, su obra y su destino, a través de un film que se encuentra en pleno estado de producción. El

nombre de esta misteriosa mujer es María Bistoni de Celestini, y, para estas realizadoras, en su figura se alza –nada menos que– la primera directora feminista ítalo-argentina del periodo silente. Charlamos con Julia Elena Zárate para conocer sobre este fascinante proyecto que busca poner en valor y acercar a los públicos populares la actuación histórica de esta pionera del cine argentino.

Julia nació en la provincia de Neuquén y se graduó en cinematografía en la Ciudad de Buenos Aires por la Universidad del Cine (FUC). Se desempeña activamente como guionista, productora y realizadora audiovisual dedicándose especialmente a trabajar en contenidos con perspectiva de género. Su compromiso social y político la llevó a consagrarse más allá de la labor técnica, abocando gran parte de su trayectoria a generar espacios de diálogo, intercambio y discusión. Es cofundadora de la Asociación Civil Mujeres Audiovisuales (MUA), que entre sus logros fundó la primera red laboral para mujeres, lesbianas, travestis y no binarixs. Su mirada apasionante sobre el mundo audiovisual es lo que sigue a continuación.

**María Constanza Grela Reina: La Asociación Civil Mujeres Audiovisuales es la primera red laboral argentina con perspectiva de género en la industria del cine y audiovisual, ¿Cómo nació la necesidad de conformar la asociación? ¿Qué tareas desempeñan?**

**Julia Elena Zárate:** Mujeres Audiovisuales (de aquí en adelante MUA) se formó en un marco muy particular, siempre lo repetimos: nosotras somos hijas de las Madres y de las Abuelas de Plaza de Mayo, de las feministas que militan desde la llegada de la democracia (incluso antes), de los Encuentros Nacionales de Mujeres, de las políticas de Estado, de la Ley de Medios, de la Ley de Identidad de Género. Nacimos al calor de todas esas discusiones. Sobre todo, los Encuentros de Mujeres para mí fueron muy importantes, me formaron. Yo soy realizadora audiovisual, camarógrafa, productora, feminista y peronista. Todo ese marco es lo que hace que nos demos cuenta de que la batalla cultural se da en el plano de lo simbólico, a través de la comunicación, de cómo

nos narramos, cómo contamos, de las historias, del punto de vista, de cómo elegimos contar la historia.

Junto a un grupo de compañeras empezamos a militar, a ocupar espacios y a llevar cámaras donde no las había: a los Encuentros de Mujeres. Éramos una o dos camaritas buscando contar historias, empezando a divulgar todo lo que pasaba ahí, eso que es inmenso –se me pone la piel de gallina, lo que pasa ahí es único, no se puede transmitir– y no llegaba a los medios. Esos encuentros a nosotras nos dieron un marco y nos dotaron de un espíritu de lucha, nos ayudaron a entender cuál es la línea que teníamos que seguir desde la comunicación, desde lo audiovisual. A partir de esto, hice un experimento que se llamó Manifiesta Comunicación, que fue una cooperativa audiovisual a través de la que empezamos a hacer un registro de todo lo que estaba pasando, cerca del 2010, empezamos a querer contar, a salir a buscar. Entre los años 2016 y 2017, después de que asume la presidencia Mauricio Macri, se reabrieron discusiones. Por ejemplo, se empezaron a debatir leyes en relación con el cine. Eso trajo muchas tensiones, luchas y discusiones. En ese momento hago un posteo en Facebook pidiendo camarógrafas mujeres para trabajar y ese posteo explota, de repente aparecen 200 millones de comentarios de mujeres. Empecé a ver que había camarógrafas por todo el país. Fue tan grande lo que pasó con ese posteo que armamos un grupo en el que comenzamos a incluir compañeras. Rápidamente se empezaron a sumar productoras, directoras, guionistas. Así se armó un grupo de miles de mujeres, de todo el país, que se llamó y llama Mujeres Audiovisuales. Es un grupo cerrado de Facebook. Ahí surgió genuinamente el espíritu de compartir trabajos, de empezar a darnos trabajos entre nosotras, y todo comenzó a girar alrededor de eso. Este espacio se convirtió, primero, en una bolsa de trabajo para compartir lo que hacíamos y, segundo, en un medio para buscar lo que necesitábamos para nuestras producciones, en una época en que había bastante más trabajo que ahora. Además, a través del Facebook, se generaron muchas discusiones. Al calor de ese grupo hicimos una serie de reuniones. La primera fue en Canal Encuentro, en la ex ESMA. Fue una convocatoria de aproximadamente 400 mujeres,

hicimos una asamblea y nos dividimos en comisiones. A raíz de estas discusiones nos encontramos con frentes variados, desde una denuncia en un set de filmación hasta la que quería producir algo y no podía. A través de los debates empezamos poner en tensión todo: los festivales; quiénes elegían las películas; nos metimos en el INCAA a ver los porcentajes de cuántas mujeres habían dirigido películas ese año; cuántas mujeres trabajaron detrás de cámara en roles masculinizados como dirección, cámara, sonido, fotografía. Nos encontramos diciendo: ¡Ah, mira 20 por ciento nada más! (o menos). Yo vengo de la formación técnica, entonces siempre trabajé rodeada de varones. En la parte de cámara costaba mucho ver mujeres y, cuando las veías trabajando, se generaba una alianza inmediata. Ese movimiento cristalizó en algo que ya existía, una necesidad que ya tenía lugar entre las mujeres: aglutinarnos, encontrarnos, conocernos. Entre las discusiones en torno a ese primer encuentro, se debatió también el nombre de la agrupación. La disyuntiva era si incluir o no el término “mujeres”. Se decantó por el sí como estrategia de comunicación. Se pensó que llamar “mujeres” era lo correcto, porque la palabra representaba un sujeto que en ese momento estaba abriendo discusiones. Las mujeres cuestionamos el patriarcado, los contenidos, empezamos a ver y analizar las películas. Nos interesaba ver qué pasaba con las historias, quién las contaba, qué pasaba con los personajes, cómo se representaba las mujeres, a las lesbianas, a las trans, a las niñas. Nos dimos cuenta de que, en realidad, todo era resultado de un marco de producción. ¿Cuál era ese marco de producción? Muy pocas mujeres o muy pocas feministas, podría decir, trabajando detrás de cámara. Entonces, todo lo que se producía quedaba en manos de una mirada patriarcal, no solamente en manos de los varones, había una mirada patriarcal detrás de la construcción audiovisual en general. El cine es elitista, es muy difícil hacer películas, es carísimo. Además, generalmente corresponde a las clases altas, que son las que pueden y se ocupan de hacer películas. Es diferente cuando ves el cine comunitario, ahí sí hay un montón de mujeres realizadoras, pero en el cine comercial, no. En el cine comunitario, donde hay menos plata, hay muchas mujeres haciendo documentales, produciendo películas, historias, nuevos de puntos de vista. Nos dimos cuenta de que había varias cosas en ese punto para trabajar. En primer

lugar, hacer un diagnóstico, que no se había hecho nunca. Después, empezar a ver por dónde abordar el problema. Observamos que la representación de las mujeres era siempre desde el lugar de la víctima, el de la *femme fatale*, el de la madre. Esas mujeres no tenían nombres, no tenían amigas, no avanzaban en las historias, no accionaban, siempre esperaban a los varones, eran objeto, una pausa placentera, pero no hacían avanzar la acción. En ese tránsito conocimos el Test de Bechdel,<sup>1</sup> con el que empezamos a analizar los contenidos y nos dimos cuenta de que todo era un desastre total, que estábamos paradas en la peor de las situaciones.

En las comisiones que se armaron se atacaron distintos frentes: algunas se dedicaron a la cuestión de cómo se narra y se representaban los géneros en los medios audiovisuales, otras pensaron el tema de la maternidad y los derechos de las mujeres (porque nosotras obviamente trabajamos todas *freelance*, y cuando estás embarazada, no trabajás), compañeras del SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina) crearon un fondo de maternidad, las que trabajaban en el INCAA se metieron de lleno en los debates sobre la ley de cine y los concursos. Logramos colectivamente que, por ejemplo, a la hora de elegir los proyectos ganadores que iban a ser financiados por el INCAA se tuviera en cuenta a las provincias. Para mí, que soy de Neuquén, es muy importante romper con el centralismo de Buenos Aires y darles lugar a las provincias. Se alcanzó, también, a poner un cupo mínimo de proyectos dirigidos por mujeres para fomentar –por la fuerza– a los productores a presentar planes con cabezas de equipo mujeres, ya que, si cumplían con ese requisito, se les descontaba un impuesto o se les otorgaba más dinero. Esto fue lo que el INCAA nos dio, claro, no lo que nosotras queríamos. Con la agrupación incluso estuvimos durante los debates relacionados a la legislación cinematográfica en el Congreso. Sobre los festivales, se analizó cuántas películas dirigidas por mujeres se proyectaban, quiénes eran los jurados, y nos dimos cuenta de que prácticamente no había mujeres. Hicimos programas de radio, y yo hice mi tesis sobre MUA.

---

<sup>1</sup> El test de Bechdel es un método para evaluar la brecha de género en las películas y piezas audiovisuales en general.

Discutimos que el director de la primera película sobre la lucha del aborto sea un varón, heterosexual, de clase alta, que vive en París. Esto nos molestó y fue un punto de inflexión. Salimos con los tapones de punta y se armó un lío tremendo. Entendimos que nos teníamos que radicalizar, porque no podíamos seguir pidiendo permiso. En realidad, no es un tema de ser mujer/varón, es ver quién encarna determinadas ideas. Nadie encarnaba ideas transfeministas, ni ideas que sean de apertura a las provincias y de defensa desde ese lugar a las directoras y productoras que estaban trabajando en las regiones. En resumen, lo que pasó con MUA fue que generó un movimiento, una apertura a todas las discusiones, pusimos todo en debate, fue muy hermoso. Lo mismo que sucedía en los Encuentros de Mujeres, pasó con MUA, fue un semillero. Nosotras nos juntábamos, nos poníamos de acuerdo, nos escuchábamos y después cada una iba a su espacio de trabajo y llevaba las ideas y trataba de construir un terreno de apertura y de inclusión.

En paralelo, se formaron otros grupos como Actrices Argentinas, las comisiones de género en los sindicatos, en el SICA, en otras asociaciones, en los canales de televisión. Fuimos punta de lanza de un movimiento que ya estaba instalado. En Estados Unidos sucedió el *Me Too*, y acá en Argentina, lo que fue un antes y un después para masificar el reclamo fue el *Ni una menos*, en 2015. A partir de ese momento se vuelve popular el feminismo, se llenan las calles de pibas y, en ese marco, lo que planteaba la asociación cobró una fuerza enorme. Al ser tan grande y variopinto (el movimiento) lo que sucedió fue que se empezaron a armar grupos, se juntaron las montajistas, las guionistas, etc. En ese contexto decidimos formalizar la asociación, que antes era un colectivo, y en el 2019 logramos la personería jurídica. A partir de ahí, empezó otro proceso, donde la idea era tener una herramienta que nos permita hacer fuerza desde otro lado, conseguir financiamiento, porque estábamos haciendo algo que tenía que hacer el Estado. La verdad es que necesitamos plata, todo sale carísimo, por ejemplo, las plataformas que armamos. Entonces, se hizo muy necesario crear esto para poder conseguir financiamiento.

Lamentablemente, con la pandemia y todo el furor y fulgor de la llegada de Alberto Fernández a la presidencia (terminar con el macrismo), lo que creíamos que era el comienzo, en realidad terminó desinflando todo. La gente empezó a perder la esperanza, las ganas de militar, y hoy hay una crisis total en la militancia y el activismo. Hay falta de esperanza, la gente está atrás del mango. Hoy es muy difícil soñar un mundo nuevo, sostener una utopía, creer que las cosas pueden cambiar, es difícil convencer a las otras de que es posible. Ahora está de moda ser de derecha y ser cruel. Nosotras seguimos, obviamente, decidimos sostener la asociación, que es lo que nos quedó de todo ese proceso. Estamos en un momento de reorganización, de cambio de autoridades, de compañeras nuevas que entran, otras que se van, pero lo que nosotras queremos es usarla como herramienta para financiar proyectos culturales, proyectos audiovisuales, formación, experimentación. Ahora estamos explorando todo lo que es Inteligencia Artificial, formándonos para poder conocer la herramienta y poder usarla a nuestro favor. Ahora podés construir universos sabiendo usar una herramienta. Entonces creemos que la batalla cultural tenemos que seguir dándola, no está perdida y sabemos que tenemos razón, así que la vamos a ganar. Pero somos conscientes de que necesitamos entender el nuevo código de construcción y de comunicación, porque nosotras somos políticamente correctas, garantistas, transfeministas, y de repente todo eso lo patearon por el aire, entonces estamos viendo cómo nos pensamos a nosotras en ese marco, cómo nos representamos. La pregunta que nos hacemos es: ¿cómo me narro a mí misma y cómo nos narramos a nosotras mismas? ¿Qué acciones podemos hacer, que se puedan sostener en el tiempo, que puedan llevar adelante nuestras ideas, que puedan construir un poco de conciencia social, de conciencia de clase?

**MCGR: Parte de estas discusiones, el trabajo de las comisiones, y, sobre todo lo que tiene que ver con el diagnóstico y las estadísticas, ¿quedó sistematizado y/o disponibilizado?**

**JEZ:** Nosotras trabajamos de manera conjunta con las compañeras del INCAA, que lanzaron un observatorio en el 2017 donde, por primera vez en la historia, se hizo un

desglose por género para analizar cómo estaba dividido el trabajo en la institución. Se revisó todo lo que tenía que ver con el otorgamiento de financiamientos y de créditos, y cómo estaban conformados los equipos de las películas que se estrenaban. Estaba en discusión el mérito, circulaba el cuestionamiento sobre elegir 50 por ciento y 50 por ciento, dependiendo el género. Se decía que las películas dirigidas por mujeres eran malas. Acá entra en juego el tema de las oportunidades y todas esas variables que hacen que tengamos menos oportunidades. Son discusiones del medioevo que tenemos que seguir dando. Eso lo hicieron las compañeras del INCAA, que tenían la estructura, nosotras acompañamos, tenemos nuestros límites. Nuestro logro fue crear un caldo de cultivo para que otras compañeras se empoderen y puedan crear, en sus rubros, sus propias herramientas, que luego nos servirían a todas. El observatorio salió un par de años formalmente desde el INCAA, seguramente en este contexto no este saliendo.

**MCGR: ¿Cómo están hoy y cómo se encuentran afectadas por las políticas actuales?**

**JEZ:** Fue un año de duelo, pasamos por todas las etapas: frustración, enojo, depresión, muerte y destrucción, y ahora estamos volviendo a pensar cómo narrarnos a nosotras mismas, qué queremos, a dónde vamos a ir, qué vamos a hacer. Luego de discusiones y de un año de proceso nos dimos cuenta de que habíamos perseguido mucho la agenda política y no es lo que queremos ahora. En este momento queremos proponer nuestra propia agenda y sobre todo queremos producir, experimentar con los contenidos audiovisuales, crear. Personalmente yo ya no estoy para meterme a discutir con cien personas el artículo de una ley, sino que estoy para producir, narrar, filmar, crear nuevos puntos de vista, hacer cosas creativas. En definitiva, dar la batalla cultural desde otro lugar. Hoy la necesidad es correr de la agenda política destructiva. Yo soy realizadora audiovisual y, de pronto, me encontré sacando un comunicado por semana defendiendo determinada cosa, peleándome con personas, fue muy agotador, una etapa complicada. Este es nuestro arco dramático. Ahora una de las preguntas que nos hacemos es: ¿cómo disputar masividad? Y, ¿cómo crear masa crítica y belleza? Nosotras queremos crear belleza. La belleza es política, pone en tensión. Pensamos que la belleza

es cómo creamos ficción, cómo creamos nuestros personajes, los espacios, qué dicen esos personajes, cómo hacemos el montaje, el sonido. Estamos buscando convertir la asociación en un espacio de producción de miradas transfeministas. Entendemos, luego del proceso, que se agotó una forma de hacer política cultural y estamos pariendo una nueva forma –que no es pura y dura–, sino que buscamos ser más creativas, más disruptivas. Nos damos cuenta de que hay espacio para ser incorrectas y para discutir desde otro lado. En este momento con MUA estamos en esa transición.

**MCGR: Están desarrollando una investigación para dar visibilidad y divulgar el trabajo de las guionistas y realizadoras argentinas, especialmente se centran en el cine silente argentino, lo cual resulta un área apenas explorada, por historiadores como Moira Fradinger,<sup>2</sup> precursora en revisar la figura de Emilia Saleny, y Lucio Mafud,<sup>3</sup> que publicó un trabajo sobre directoras y guionistas en el cine mudo argentino. ¿De dónde surge esta motivación? ¿Con qué materiales están trabajando? ¿Qué hallazgos alcanzaron? ¿En qué estado de avance se encuentra la investigación?**

**JEZ:** Junto a Julieta Ledesma somos buscadoras de historias y vamos tras lo que nos apasiona. Dimos con el libro de Lucio Mafud, que aborda sistemáticamente el trabajo de las mujeres en el periodo mudo, y eso para nosotras fue un hallazgo. Lo llamamos y comenzamos a tener charlas con él. También tengo una amiga y referente que es historiadora e investigadora, Cecilia Allemandi, y a través de mis intercambios con ella valoro mucho el trabajo de las historiadoras. Nosotras no somos investigadoras, ni tenemos método, no sabemos dónde ir a buscar, somos realizadoras, imaginamos una película sobre María Bistoni de Celestini, guionista y directora de la primera película realizada por una mujer estrenada comercialmente en Argentina en el periodo mudo.

---

<sup>2</sup> FRADINGER, Moira. “Huellas de archivo al rescate de una pionera del cine sudamericano. Josefina Emilia Saleny (1874-1978)”, *Cinémas d’Amérique Latine*, n. 22, 2014, pp. 12-23. Disponible en: <https://journals.openedition.org/cinelatino/731> [Acceso: 10 de junio de 2024].

<sup>3</sup> MAFUD, Lucio. *Preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo argentino (1915-1933)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales - INCAA, 2021.

ESCRITA Y DIRIGIDA POR  
JULIETA LEDESMA & JULIA ELENA ZÁRATE



# LA MUJER DE ESPALDAS

APUNTES PARA RESOLVER EL MISTERIO  
DE LA PRIMERA DIRECTORA FEMINISTA  
DEL CINE SILENTE ARGENTINO

Encontramos una fotografía de María, la única fotografía que está circulando, en la que se la ve de espaldas. Lucio nos contó que hay más fotos de la realizadora, pero que están en una colección privada de una gente que no abre sus archivos. Entonces, tenemos solo a la mujer de espaldas. Eso, simbólicamente, para nosotras es muy fuerte. Investigamos una mujer que está de espaldas y no nos muestra su rostro. Esa foto es nuestro disparador, que, para nosotras que trabajamos con imágenes, es muy potente. Lucio es el que nos abre el mundo, además de ser un apasionado, trabaja en la biblioteca de la ENERC. Recién en ese momento nosotras, que somos mujeres y trabajamos de realizadoras, nos enteramos de que hubo directoras y guionistas en el periodo mudo. Descubrimos que mientras que el cine no se había industrializado había un montón de mujeres que con la llegada del sonido y la industrialización son desplazadas. Estas mujeres pertenecían a las sociedades de beneficencia y hacían documentales en esos marcos. Esta información nos enloqueció. Rastreamos las entradas a Argentina de María Bistoni de Celestini, vimos que venía desde Italia y que fue anotada como soltera y campesina, luego se casa. Rápidamente pensamos que hacer películas no era para una campesina, ¿cómo hizo películas? Creemos que quizá a través del marido, que tenía roce con la aristocracia, ella consiguió a filmar. Según las investigaciones de Lucio, su película *Mi derecho* pone en tensión lo referido a la patria potestad. Las mujeres no tenían patria potestad sobre sus hijos. Los hijos que nacían por fuera del matrimonio eran arrojados a la calle, que estaba repleta de niños que habían nacido en esta condición. Nos metimos en ese mundo y nos pareció muy revelador que justo en este momento, donde nosotras estamos luchando por nuestro derecho a no ser madres, en 1920 las mujeres estaban discutiendo el derecho a serlo. Querían la patria potestad sobre sus hijos, aunque hubieran nacido por fuera del matrimonio. La sinopsis reconstruida por Lucio es muy poderosa. Esta película se estrenó en cines, llenó las salas, se realizaron varias proyecciones. Lo triste es que no existen copias, solo quedan algunas reseñas, algunos materiales complementarios, afiches, fotografías.



*Mi derecho* (Maria Celestini, 1920)

Con Julieta Ledesma nos preguntamos, entonces, ¿qué hacemos con esta información? Las posibilidades eran hacer una ficción, un documental, un documental apócrifo donde pudiéramos permitirnos ciertas licencias para hacer avanzar la acción, o una película muda, como si fuera de la época, contando las andanzas de María, de la que no sabemos mucho, no sabemos qué pasó con ella, ni con la película. De su biografía pudimos saber que en 1950 (aproximadamente) tiene otra entrada al puerto de Buenos Aires, salió y no quedó registro. Como no somos historiadoras, donde no tenemos información la imaginamos, inventamos historias. El proyecto de la película incluye dar a conocer a la primera directora de cine argentino, nacida en italiana, campesina y feminista. Creemos que su película habrá puesto de los pelos a todas las mujeres de la aristocracia. Las películas de la época reforzaban el mandato patriarcal, las clases sociales, y ella rompió eso y su nombre es prácticamente desconocido. En este sentido

también nos gustaría hablar de la desidia de la sociedad, cuestionar que hay instituciones a las que no les importa su historia y la historia de las mujeres.

**MCGR: ¿Poseen algún tipo de financiamiento o tendieron redes con alguna organización?**

**JEZ:** Nosotras escribimos y producimos proyectos y estamos pidiendo plata que a veces conseguimos y a veces no. Este proyecto se llama *La mujer de espaldas* y a lo largo de la película nos proponemos dar vuelta a esta mujer y mirarla a los ojos. Ese es el movimiento simbólico al que apuntamos. A partir de su historia la idea es poder contar la historia de las mujeres que hacían películas. Yo soy peronista, entonces, sé que cuando llega Eva, le saca el poder a las mujeres de beneficencia que hacían caridad y se pone a hacer otro tipo de política. Para mí las mujeres de las sociedades de beneficencia eran lo peor, gracias a Cecilia Allemandi entendí que a esas mujeres había que entenderlas en contexto, que las mujeres hacían política en esos espacios porque no tenían otro margen. Además, estos espacios les permitían tener acceso a una caja, a dinero, y tener eso les posibilitaba, por ejemplo, hacer sus películas. Ahora me estoy amigando con estas mujeres, las miro con otros ojos y me interesa mucho esa historia. La década del veinte nos interesa especialmente porque fue una época de ebullición, un momento de crisis de clases donde los plebeyos empezaron a acceder a lugares de poder y comenzaron a tener otra visibilización. También se organizan las feministas y las obreras. En las artes pasa de todo, las vanguardias artísticas, el cine, etc.

Volviendo a la película, ahora estamos pensando cómo armar el personaje. El problema para nosotras siempre es el mismo, el punto de vista, quién cuenta la historia, la cuenta María en una voz en off o es una investigadora del presente que viaja al pasado, lo que nos permite hacer una mezcla de mundos, ir y volver, podría ser una directora, o una nieta o bisnieta que va en su búsqueda. El tema es que para todo esto necesitamos mucha plata, hacer una película es muy costoso, entonces la tenemos que vender. Tenemos que convencer a un productor de que lo que estamos haciendo

está muy bueno. Debería ser alguien que le interese la historia de las mujeres, la historia del cine, pero que además vea algo comercial. En este momento, nosotras no queremos hacer nada con el INCAA, es una decisión política, porque creemos que están destruyendo y vaciando la industria. Hoy día, los pocos fondos que hay, y a los que estamos apuntando, no suelen interesarse por cuestiones históricas, biografías del pasado, entonces necesitamos crear algo que apunte a tener impacto comercial. Nos interesa disputar masividad. Aunque las hice, no quiero ahora hacer películas de nicho. Nosotras queremos hacer algo popular, algo que llegue a todo el mundo. Creemos que la batalla cultural es disputar masividad y para eso nosotras tenemos que hablar como habla y como le gusta a señora que ve la telenovela de la tarde en la televisión. A modo de anécdota, te cuento, yo trabajé militando en la Villa 31, donde hay un canal de televisión que se llama Urbana TV. En ese contexto, hablaba mucho con la gente de ahí, nosotras llegamos con nuestras ideas acerca de la revolución, el feminismo, etc., pero la gente nos decía que no tenían ganas de ver un documental sobre las zapatistas, querían ver la novela. Eso hizo que me cuestionara a quién le estaba escribiendo yo. Escribirle a las que son como yo me parece un embole, entonces nos dimos cuenta de que tenemos que hacer telenovelas con perspectiva de género, que reflejen luchas de clases, a la gente le gustan las historias de amor. Una vez que superamos esa contradicción y decidimos que lo que queremos es disputar masividad, entendemos que tenemos que hacer contenidos populares. Entonces, queremos contar la historia de María Bistoni de Celestini, una realizadora de 1920, en esa clave. Necesitamos emoción, necesitamos un punto de vista que nos muestre esa historia con mucha pasión y que atrape. Julieta Ledesma ahora está con el proyecto en Ventana Sur, que es un mercado que antes se hacía en Argentina y ahora en Uruguay. Ahí se encontró con un productor italiano. Ese mercado es una posibilidad. La historia hay que venderla, contarla, mandar carpetas, es un gran trabajo. La idea es poder juntar fuerzas, no podemos contar las historias de todas las mujeres, pero sí contar una. El caso de María es muy contundente, no se sabe qué pasó con ella, ni con su película, son 100 años de silencio, de desaparición. ¡Es increíble! No podemos creer que estas

historias no circulen, tampoco podemos creer lo que sucede con las colecciones privadas y su inaccesibilidad. Queremos aportar nuestro granito de arena. Deseamos llegar a alguien que le interese esta propuesta para poder concretarla. Nosotras necesitamos seguir investigando y para eso necesitamos financiación. También necesitamos financiar el guion y por supuesto la producción, lo que significa miles de dólares. Vamos consiguiendo apoyos económicos por etapas, conseguimos en principio financiar la etapa de desarrollo. Estos procesos duran años.



**Mi Derecho**  
(en 6 actos)

Drama Cinematográfico de  
MARIA B. de CELESTINI.

El Teatro Argentino del Silencio ha alcanzado con esta primer producción de la "ANDES FILM" el más hermoso de los triunfos.

Arte - Emoción - Vida

**ESTRENO** Jueves 5 de Agosto y días siguientes, en el **Teatro Florida** Pasaje: Güemes

Exclusividad: A. COPPERI y Cía. (Arco Film) - Maipú 768, U. T. 84, Avda. - Bs. Aires

**MCGR:** Mencionaste un tema nodal para quienes investigamos el cine del pasado que son los archivos y su disponibilidad. Esto habla de la falta de políticas de cuidado y preservación de nuestra memoria audiovisual a lo largo de toda la historia argentina. ¿Pudieron acceder a algún archivo o realizar entrevistas?

**JEZ:** Resulta increíble que el material esté ahí y no se pueda acceder. Nosotras algunas cosas robamos de internet, otras se las pedimos a Lucio Mafud. Como trabajamos en

conjunto con Lucio, él es nuestro investigador y contamos con su apoyo y su archivo. A nosotras no nos preocupa ser apócrifas con el material con el que trabajamos, entonces tomamos lo que encontramos de la época, como los noticieros. Luego tendremos que ver qué usar en la película y cómo gestionar sus derechos. Hicimos un *teaser* montando filmaciones mías, que vengo registrando la lucha feminista hace muchos años y lo cruzamos con material que encontramos sobre las mujeres y la época de Celestini. Hicimos un montaje paralelo. El *teaser* está contado en primera persona por María y para eso le pedimos a una actriz que hiciera la voz a partir de un texto que nosotras escribimos. Allí, María Bistoni de Celestini cuenta cómo llegó de Italia y cómo desapareció en un momento.

Sobre la rigurosidad de la historia y sus vacíos, nosotras buscamos llenarlos de contenido. Aunque esto pueda no ser lo adecuado a juicio de los historiadores, a nosotras nos interesa, lo importante es generar sentido. Lógicamente buscamos los puntos verídicos, corroborados, y, cuantos mas sean mejor, pero lo que no tenemos, lo imaginamos y nos tomamos licencias. Una de las cosas que me interesa es el cruce entre la verdad y la Verdad, entre la ficción y la realidad. Lo que existió resignificado. El desafío hoy es encontrar un personaje protagonista, que creemos que no puede ser María, porque ella está de espaldas y necesitamos emocionarnos, que se confunda, que se contradiga, que sufra, que se ría, que cambie... entonces, ¿quién es la protagonista? Apuntamos a que la incógnita que significa María Bistoni de Celestini, nos ayude a desarmar otras cosas relacionadas a la producción audiovisual, la perspectiva de género, la desidia, la batalla cultural. Son muchos desafíos, muy hermosos.

**MCGR: Más allá de estar apuntando a María Bistoni de Celestini, ¿fueron tras otras pioneras, realizadoras, directoras, guionistas?**

**JEZ:** María Bistoni de Celestini es nuestro foco, pero la idea es, a partir de ella, contar el ecosistema de otras mujeres que hicieron películas, las mujeres que estaban

luchando por sus derechos civiles, las que buscaban el derecho sobre sus hijos, las que no podían votar. El feminismo de la época fue muy importante, también fue muy influyente el marxismo, las ideas que venían de Europa y la Revolución Rusa. Por otro lado, nos interesa explorar a otras realizadoras como una que viajaba por Argentina e iba realizando documentales. Pensamos cómo serían vistas esas realizadoras, camarógrafas... Seguramente como “medio locas”, imaginemos la época. Nos preguntamos cómo viajaban, cómo operaban, cómo montaban, si recibían ayuda, qué información tenían de la tarea, de la narración, y por supuesto, cómo pensaban el mundo, cómo recrearían un espacio-tiempo a través de imágenes y del montaje... ¿Qué discutían? Creemos que hay mucho que está ahí, en algún lado, a la espera ser encontrado. En MUA nos dimos cuenta de que esto era algo que no interesa mucho y que para lograrlo necesitamos establecer alianzas con historiadoras. Para nosotras fue importante llegar a la revista y descubrir que había un montón de personas trabajando sobre el periodo, lo que nos pareció muy motivador.

**MCGR: ¿Por qué crees que la mayoría de estas historias se invisibilizaron? ¿Podrías dejarnos alguna reflexión final en torno al valor de esta apuesta, que, sin dudas, apunta a preservar la memoria audiovisual nacional y rescatar el trabajo de las mujeres de la industria?**

**JEZ:** Lo que yo veo es el patriarcado en su máxima expresión y a nosotras con nuestro barquito de vela surfeando en el océano. Nuestra tarea no se termina nunca, es una manera de estar vivas. Pensar la historia del arte es pensar la historia del patriarcado, porque la mujer siempre estuvo delante de cámara como objeto de la mirada, pocas veces como sujeto de la mirada. Es un objeto de estudio, no es la que estudia el objeto. Creo que llegamos hasta acá producto del patriarcado y de la desidia. Las sociedades no han sabido, o no han querido mirar su historia, cuidar su memoria. Esto se replica en el mundo del arte, de la fotografía, del cine y pasa en todos los mundos. Entonces, hoy en Argentina, gracias a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, a las mujeres de

los Encuentros de Mujeres, a los feminismos populares que impusieron a la fuerza una agenda sostenida por la construcción política de base, llegamos a este punto donde un grupo de mujeres podemos entender y hacer fuerza para reconstruir la historia, guardar la memoria.

Todo es parte de una gran lucha de clases, los feminismos están inmersos en esa lucha, en la que nos quieren borrar, tapar, esconder. Nosotras nos resistimos y brotamos como flores en el medio del cemento, nunca vamos a morir y nuestras ideas tampoco. Pero tenemos que seguir luchando y aportando. Nací en Neuquén, soy hija de obreros que se profesionalizaron, pude estudiar, soy privilegiada, y esos privilegios yo los estoy usando para dejar de tenerlos y que los tengamos todas. Esa es mi misión y Mujeres Audiovisuales tiene esa misma intención. Un párrafo aparte merecen las mujeres trans que están aún mucho más invisibilizadas y nada sabemos de lo qué pasó con ellas en la historia del cine mudo. Nuestra misión es reconstruir la historia borrada, oculta, ir detrás de pistas y visibilizarlas. Los tiempos de hoy son muy difíciles, por eso es necesario crear historias que interpelen, que sean emotivas. Todo va a quedar guardado en un cajoncito a la espera de las próximas generaciones de realizadoras que van a juntar todo esto y seguir construyendo, como lo hacen los historiadores, que realizan una construcción colectiva en el tiempo fascinante. Agarrar un legado y sostenerlo, aunque suene a utopía. La utopía no está muerta, porque si no mírennos a nosotras. Estamos 100 años después queriendo saber qué pasó con María y todas esas mujeres y sus películas. Hay necesidad de mantener la historia.

### Referencias bibliográficas

FRADINGER, Moira. “Huellas de archivo al rescate de una pionera del cine sudamericano. Josefina Emilia Saleny (1874-1978)”, *Cinémas d'Amérique Latine*, n. 22, 2014, pp. 12-23. Disponible en: <https://journals.openedition.org/cinelatino/731> [Acceso: 10 de junio de 2024].

MAFUD, Lucio. *Preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo argentino (1915-1933)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales - INCAA, 2021.

---

**ARK CAICYT:**

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/xpgkuk446>

**Para citar este artículo:**

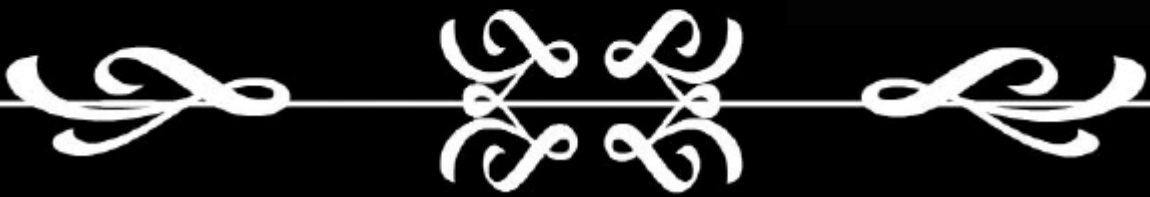
GRELA REINA, María Constanza. “Entre el pasado y el presente. Tras los pasos de María Bistoni de Celestini. Entrevista a Julia Elena Zárate”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 354-372. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/504>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **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 la materia Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales en 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](mailto:constanzagrela@gmail.com).



# RESEÑAS



**Sobre Miquel, Ángel.**  
***Mimí Derba. Biografía de una***  
***artista***

**Cuernavaca, Morelos: Universidad  
Autónoma del Estado de Morelos,  
2024, 215 pp., ISBN: 978-607-8951-54-3**

Enrique Moreno Ceballos \*

**L**a primera edición de *Mimí Derba*, ahora renombrada con el distintivo de ser la *Biografía de una artista*, fue publicada por Ángel Miquel en el año 2000.<sup>1</sup> Aquella vuelta de

siglo podría considerarse como un punto de inflexión para los estudios de cine en México, toda vez que el interés por investigar, reconstruir y divulgar los aportes históricos de las mujeres en las actividades cinematográficas cobró una fuerza en el campo editorial que en la actualidad ha dejado una estela palpable en iniciativas públicas, comunitarias<sup>2</sup> y académicas. Ya en 1997, por ejemplo, Patricia Torres San Martín y Eduardo de la Vega Alfaro habían publicado la monografía *Adela Sequeyro*,<sup>3</sup> a



<sup>1</sup> MIQUEL, Ángel. *Mimí Derba*. México: Archivo Fílmico Agrasánchez, UNAM, 2000.

<sup>2</sup> Basta informarse acerca del nombramiento que la realizadora Busy Cortés, entre otras, promovieron para los foros de los Estudios Churubusco en torno a las llamadas pioneras del cine mexicano, incluida Mimí Derba. Fuente: IMCINE. “Pioneras del cine: las mujeres que le dan nombre a los foros de Estudios Churubusco”, Instituto Mexicano de Cinematografía, marzo de 2023. Disponible en: <<https://imcine.gob.mx/Pagina/Noticia/pioneras-del-cine--las-mujeres-que-le-dan-nombre-a-los-foros-de-estudios-churubusco>> [Acceso: 30 de noviembre de 2024]. El Festival Internacional de Cine Silente México, asimismo, ha dedicado la mayor parte de sus ediciones, desde el 2016, a celebrar la memoria de las precursoras fílmicas del país a través de cine conciertos, proyecciones especiales, conferencias, mesas de discusión y presentaciones editoriales. Fuente: IMCINE. “El 8° Festival Internacional de Cine Silente rinde tributo a Adela Sequeyro”, Instituto Mexicano de Cinematografía, noviembre de 2023. Disponible en: <<https://imcine.gob.mx/Pagina/Noticia/el-8-festival-internacional-de-cine-silente-rinde-tributo-a-adela-sequeyro>> [Acceso: 30 de noviembre de 2024].

<sup>3</sup> TORRES SAN MARTÍN Patricia y Eduardo de la Vega Alfaro. *Adela Sequeyro*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1997.

partir de vivos encuentros con la realizadora e inspirados por los trabajos previos de la cineasta Marcela Fernández Violante. De ahí siguieron obras que reflexionaron sobre el papel del feminismo en las teorías del cine y la historiografía como *Derivas de un cine en femenino*<sup>4</sup> de Márgara Millán en 1999 y *Women Filmmakers in Mexico: the country of which we dream*<sup>5</sup> de Elissa J. Rashkin en el 2001.

La llamada era digital también dio paso, en el nuevo milenio, a la publicación de entradas específicas para la plataforma *Women Film Pioneers Project* por parte de Julia Tuñón, a partir de la vida y obra de las hermanas Adriana y Dolores Ehlers; David Wood en torno a Carmen Toscano; Kenya Márquez y Luis Bernardo Jaime Vazquez sobre Cándida Beltrán Rendón; Rocío del Consuelo Pérez Solano acerca de la cronista Cube Bonifant, entre otras.<sup>6</sup> Estas posibilidades de la internet, precisamente, han dado cabida a una vuelta por parte de ngel Miquel hacia aquella investigación sobre Mimí Derba que se integró en estas búsquedas múltiples al respecto de las iniciadoras del cine y retorna bajo las políticas del acceso abierto a través de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y su librería digital de descarga gratuita.<sup>7</sup>

Derba fue la primera mujer, hasta donde se tiene registro, que incursionó en la escritura de argumentos, producción y dirección de actores para cine en México. Es por estos alcances, en principio, que resulta necesario hacer hincapié en la identidad sexogenerica de esta artista, a la luz de una mayoría de varones cuya presencia en las actividades fílmicas tempranas obedeció a un contexto histórico social particular, que dificultaba a las mujeres dar paso del ámbito doméstico y privado hacia la vida pública. El libro de Miquel pone en relieve, a nivel general y bajo dicho contexto, que la voluntad

---

<sup>4</sup> MILLÁN, Márgara. *Derivas de un cine en femenino*. México: Miguel ngel Porrúa, 1999.

<sup>5</sup> RASHKIN, Elissa J. *Women Filmmakers in Mexico: the country of which we dream*. Austin: University of Texas Press, 2001.

<sup>6</sup> Estos perfiles monográficos pueden ser consultados a través de GAINES, Jane, Radha Vatsal y Monica Dall'Asta (eds.). *Women Film Pioneers Project*. Nueva York: Columbia University Libraries, 2024. Disponible en: <<https://wfpp.columbia.edu/>> [Acceso: 30 de noviembre de 2024].

<sup>7</sup> MIQUEL, ngel. *Mimí Derba: Biografía de una artista*. Cuernavaca, Morelos: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2024. Disponible en: <<https://libros.uaem.mx/producto/mimi-derba-biografia-de-una-artista/>> [Acceso: 30 de noviembre de 2024].

de María Herminia Pérez de León –nombre nativo de Mimí Derba– habría sido justamente lo que facilitó su trascendencia y supervivencia ante la inequidad en el ambiente artístico mexicano, destino que se pintó diferente para otras creadoras de vocación similar y que, a diferencia de la misma Derba, desaparecieron de la escena cinematográfica y, en consecuencia, de la memoria popular.

Aquella voluntariosa Mimí aparece en plena juventud en el primero de los cuatro capítulos que conforman el libro de Ángel Miquel, además de un anexo: “La vida en la escena”. Resulta de un goce particular el tener la oportunidad de leer la voz textual de Derba recuperada en entrevistas y reportajes hemerográficos, publicados a lo largo de la primera mitad del siglo XX, que son también un vaivén entre los múltiples tiempos que formaron y transformaron a la creadora nacida en la Ciudad de México. En este tenor, si bien Mimí Derba fue artista del cinematógrafo, lo fue primero de la zarzuela y sus escenarios. Esta etapa ha sido expandida por Miquel en esta segunda edición alrededor de un momento seminal: la admiración que Derba profesaba desde niña por Virginia Fábregas como figura de arte, belleza y poder: “(...) ¡tener un teatro que llevara mi nombre y un público que me aclamara y estuviera rendido a mis pies!” se decía para sí misma una María Herminia de doce o trece años.<sup>8</sup> Dicho anhelo se cumpliría más adelante, aunque no a cabalidad, sí a manera de torbellino que le hizo transitar por numerosos foros teatrales y obtener prontamente un reconocimiento por parte de la prensa y el público.

Vale la pena señalar que en el capítulo referido y a lo largo del libro, la voz de Mimí Derba se percibe contrastada justamente por la de los varones insertos en los medios de comunicación que siguieron sus pasos. Claramente existieron opiniones y crónicas de elogio ante el trabajo escénico de Derba, pero con ellas llegaron los opositores que severamente condenaban la labor de la artista, en especial cuando intentaba cruzar el umbral para dejar de ser vista como figura del gusto carnal masculino con afán de establecerse como autora. *Al César...*, puesta en escena escrita

---

<sup>8</sup> MIQUEL, *ibid.*, p. 14.

por Mimí en 1915, habría sido justamente el centro de constantes ataques de una prensa que, entendida en el presente como fuente histórica, pone en evidencia la complicada tarea de reconstruir las experiencias de las precursoras fílmicas cuando las voces masculinas eran las que proliferaban durante la época.

A la vista de esta problemática, Miquel incorpora en esta edición hallazgos reveladores que fortalecen aún más la perspectiva de Mimí Derba desde sus relaciones con otras mujeres, como la que forjó con su propia madre, Jacoba Avendaño, novelista y primerísima influencia artística, que le dedicó palabras de agradecimiento por ser hija y lectora de sus trabajos: “A pesar de tu cortísima edad, has leído con interés las páginas que han sido en mis largas horas de tristeza y soledad mis amigas. (...) son las hijas de mi pensamiento como tú eres la hija querida de mi alma”.<sup>9</sup>

Las mujeres fueron una constante influencia en la vida de Mimí Derba, inclusive en su transición hacia la vida cinematográfica durante el año de 1917, cuando convocó de inmediato a colegas del arte dramático, como María Caballé o Etelvina Rodríguez, para colaborar con la Azteca Film, compañía de la que ella misma fue fundadora en compañía del realizador Enrique Rosas. El segundo capítulo del libro “La ilusión del cine”, se ocupa justamente de este momento cumbre. Allí se evoca un año decisivo en el que Derba materializó su pasión por las imágenes en movimiento, al punto de formar una compañía de producción fílmica propia, que a su vez era espacio inexplorado para muchos, incluidos los varones, en un México que recién iniciaba una producción más o menos estructurada de cine de argumento. En este apartado, la investigación y prosa de Miquel acompañan el desarrollo de Mimí Derba como artista cinematográfica en aprovechamiento de aquel modo de producción relativamente inexplorado. El foro de filmaciones fue tierra fértil para Derba y su potencial como productora y argumentista, al punto que logró concretar cinco largometrajes: *En defensa propia* (Joaquín Coss y Enrique Rosas, 1917), *Alma de sacrificio* (Joaquín Coss y Enrique Rosas, 1917), *La tigresa* (Mimí Derba y Enrique Rosas, 1917), *La soñadora* (Eduardo Arozamena y Enrique Rosas,

---

<sup>9</sup> MIQUEL, *ibid.*, p. 30.

1917) y *En la sombra* (Joaquín Coss [?] y Enrique Rosas, 1917). Al haberse desempeñado como directora artística, el tercero de estos filmes, *La tigresa*, ha sido epicentro de diversos cuestionamientos: ¿Hasta qué punto Mimí Derba puede ser considerada la primera directora de cine en México desde su actividad en esta película como coordinadora del talento actoral? ¿Es posible desbordar la noción de “cineasta” para dar espacio reflexivo a iniciativas como las de Derba dentro del cine que no obedecen ciertamente a los cánones de las industrias que se consolidaron después? ¿Cuál es el valor histórico de los roles distintos al del director de cine?

Estas preguntas resultan aún más pertinentes toda vez que Mimí Derba fue contemporánea de Lyda Borelli o Francesca Bertini, figuras de amplio reconocimiento, que también incursionaron en la realización con o sin crédito de su participación como realizadoras. Si bien Derba y Rosas no alcanzaron el éxito deseado a través del cine y finalmente disolvieron la Azteca Film, la también intérprete del llamado género chico se consolidó desde sus experiencias en lo filmico como autoridad definitiva en el campo artístico mexicano, como lo deja ver Miquel en el tercer capítulo: “Hacia un segundo término”, donde encontramos a una María Herminia experimentada y deseosa de llevar al mejor puerto una nueva compañía de opereta y zarzuela bajo su dirección. Este retorno a los escenarios reveló al público de México los alcances de una creadora audaz y performática que combinó la puesta en escena con la proyección de cine, lo que incluso sugiere, desde las fuentes presentadas, el interés de Derba por impulsar la exhibición cinematográfica bajo sus términos: reconciliar al cine con el teatro desde sus correspondencias técnicas y discursivas llevadas al límite.

El capítulo continúa, así, con el desenvolvimiento de una Mimí Derba consolidada para sí y para otros, especialmente desde la publicación del libro *Realidades* en 1921, cuya portada se anexa a esta nueva edición y que compiló los textos compartidos por la artista con numerosos medios impresos entre 1913 y 1920. Nuevamente, Ángel Miquel pone de relieve la relación entre madre e hija, al exponer la dedicatoria que María Herminia redactó en aquel libro para Jacoba y que se percibe en la

investigación como una suerte de respuesta literario-amorosa entre mujeres: “Madre querida: Que estas primeras flores de mi alma lleguen a ti con el perfume y la belleza que quise imprimir en ellas al escribirlas (...).”<sup>10</sup>

Así, entre la pluma tenaz y la voz histriónica, Mimí Derba declaró su inmortal anhelo por hacer cine durante esa misma década, luego de compartir con un periodista de *El Universal Ilustrado* un proyecto para construir el primer Estudio Nacional Cinematográfico pensado para ser expuesto al entonces presidente Plutarco Elías Calles. Aunque la iniciativa no prosperó, resulta de alto valor histórico que la propuesta escrita pueda leerse y estudiarse en las páginas cuidadosamente articuladas por Miquel.

La revolución social que implicó el paso hacia la década de 1930 para Mimí Derba, y las mujeres mexicanas en general, transcurre en el libro a partir de los contrastes que una nueva generación de artistas trajo consigo para redefinir la zarzuela y otros espectáculos, entre ellos el cine, que también se transformó profundamente con la tecnología del sonido sincronizado. Es así como el cuarto y último capítulo, “Regreso al cine”, hace un repaso de la consolidación de María Herminia como actriz en la naciente industria cinematográfica mexicana, que le otorgó un merecido lugar como intérprete consagrada, aunque lejos del primer crédito. Mientras tanto, tras bambalinas, la historia del cine en México se estaba conjurando por medio de esfuerzos primerizos pero valiosos, como los de José María Sánchez García, periodista que destacó en 1946 el papel de Derba como pionera de la cinematografía nacional. A partir de esta recuperación documental es que Ángel Miquel invita a una reflexión sobre la poca permanencia en la memoria que las iniciativas fílmicas de Mimí y del cine silente en general han alcanzado con todo y sobre la supervivencia de la Azteca Film en algunos fragmentos rescatados en la cinta de antología *Canciones y recuerdos* (Salvador Contreras y Fernando A. Rivero, 1949).

---

<sup>10</sup> MIQUEL, *ibid.*, p. 121.

El libro, finalmente, se encuentra coronado por un anexo que presenta algunos textos del libro escrito y compilado por Mimí Derba, *Revelaciones*, las sinopsis de sus películas silentes y la filmografía como actriz. Ahora bien, los lectores más escépticos o lejanos al campo de estudio del cine temprano podrían preguntarse, ¿cuál podría ser el sentido de recuperar estos materiales en el presente? O incluso, ¿qué acciones pueden brotar de fuentes como esta publicación? La respuesta es sencilla: lecturas en voz alta, adaptaciones al cine para estudiantes y profesionales de la producción, análisis del discurso, ciclos de cine multitemáticos, nuevas investigaciones de archivo, etcétera. Gracias a la reedición del trabajo de Ángel Miquel y su nueva disponibilidad en la internet de manera gratuita, articular una historiografía performática es posible. Si bien las problemáticas por dar un justo valor a los aportes de las mujeres durante los primeros años del cine son vastas y sus reparaciones son de largo aliento, con el paso del tiempo las fuentes han enriquecido a este campo de estudio hasta fortalecerlo y alumbrar la sombra del olvido sistemático. La historia de Mimí Derba es fascinante y por ende, debe incluirse en diversos espacios para el conocimiento: desde las currículas académicas hasta los relatos populares sobre seres de inquebrantable voluntad, amor multidimensional por el arte y entrega total al cine.

### Referencias bibliográficas:

GAINES, Jane, Radha Vatsal y Monica Dall'Asta (eds.). *Women Film Pioneers Project*.

Nueva York: Columbia University Libraries, 2024. Disponible en: <<https://wfpp.columbia.edu/>> [Acceso: 30 de noviembre de 2024].

IMCINE. “Pioneras del cine: las mujeres que le dan nombre a los foros de Estudios Churubusco”, Instituto Mexicano de Cinematografía, marzo de 2023.

Disponible en: <<https://imcine.gob.mx/Pagina/Noticia/pioneras-del-cine--las-mujeres-que-le-dan-nombre-a-los-foros-de-estudios-churubusco>> [Acceso: 30 de noviembre de 2024].

\_\_\_\_\_. “El 8° Festival Internacional de Cine Silente rinde tributo a Adela Sequeyro”, Instituto Mexicano de Cinematografía, noviembre de 2023. Disponible en:

- <<https://imcine.gob.mx/Pagina/Noticia/el-8-festival-internacional-de-cine-silente-rinde-tributo-a-adela-sequeyro>> [Acceso: 30 de noviembre de 2024].
- MILLÁN, Márgara. *Derivas de un cine en femenino*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1999.
- MIQUEL, Ángel. *Mimí Derba*. México: Archivo Fílmico Agrasánchez, UNAM, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Mimí Derba: Biografía de una artista*. Morelos: UAEM, 2024. Disponible en: <<https://libros.uaem.mx/producto/mimi-derba-biografia-de-una-artista/>> [Acceso: 30 de noviembre de 2024].
- RASHKIN, Elissa J. *Women Filmmakers in Mexico: the country of which we dream*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- TORRES SAN MARTÍN Patricia y Eduardo de la Vega Alfaro. *Adela Sequeyro*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1997.

---

**Fecha de recepción:** 1 de diciembre de 2024

**Fecha de aceptación:** 10 de diciembre de 2024

**ARK CAICYT:**

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/7bf2rikdr>

**Para citar este artículo:**

MORENO CEBALLOS, Enrique. "Sobre Miquel, Ángel. *Mimí Derba. Biografía de una artista*. Cuernavaca, Morelos: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2024, 215 pp., ISBN: 978-607-8951-54-3", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 373-380. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/498>> [Acceso dd.mm.aaaa]

---

\* **Enrique Moreno Ceballos** es candidato a Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México con beca CONAHCYT y tiene una Maestría en Estética y Arte por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Ha presentado sus investigaciones sobre las pioneras del cine en espacios como Cineteca Nacional de México, IMCINE, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, los congresos *Women and The Silent Screen* de Nueva York, Estados Unidos, el *Doing Women's Film and TV History* en Brighton, Inglaterra y la *Domitor Conference* en Viena, Austria. En 2021 fue participante de la Sexta Escuela de Invierno de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos FIAF "Programando Patrimonio Fílmico" y grabó audio comentarios para la compilación Blu-ray *Cinema's First Nasty Woman*. Ha participado en la curaduría de los programas cinematográficos 2018, 2023 y 2024 de *Le Giornate del Cinema Muto*, en Pordenone, Italia, y actualmente lleva la dirección general del *Festival Internacional de Cine Silente México*. E-mail: [enriqueceballos89@gmail.com](mailto:enriqueceballos89@gmail.com).

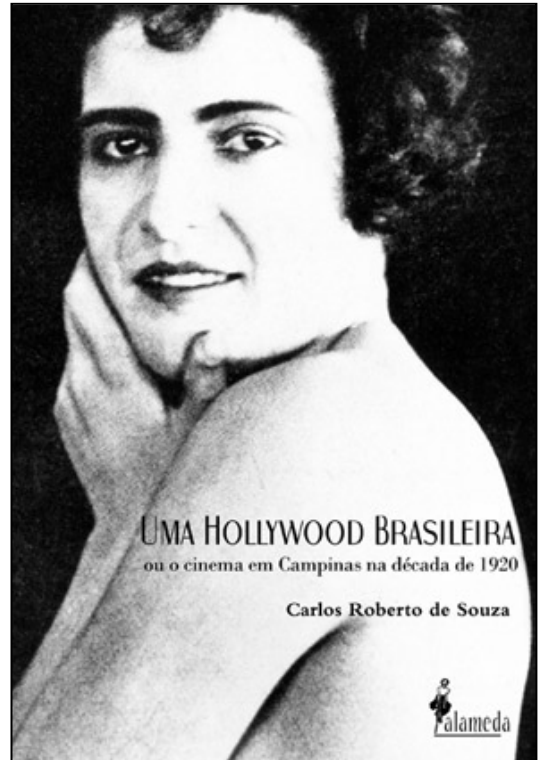
**Sobre Souza, Carlos Roberto de.**  
***Uma Hollywood brasileira ou o cinema  
em Campinas na década de 1920***

São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2023,  
568 pp., ISBN 9786559661480

Fabricio Felice \*

**A**contece muita coisa no livro *Uma Hollywood brasileira ou o cinema em Campinas na década de 1920*. Ao longo de suas mais de 500 páginas, acompanhamos um grupo de pessoas entusiasmadas pela realização cinematográfica ficcional e silenciosa

em Campinas, cidade do Estado de São Paulo que, desde seus tempos imperiais, tenta desafiar a noção mais comum que muitos brasileiros têm, especialmente os das capitais, sobre o que é ser uma cidade do interior. Ademais dos esforços de diretores, cinematografistas, atores amadores, fãs de cinema e outros tantos dedicados à elaboração de cinco longas-metragens de enredo entre 1923 e 1927, o livro também apresenta a trajetória de um pesquisador do cinema brasileiro. Ao retomar sua dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo em meados da década de 1970, Carlos Roberto oferece bem mais do que uma edição revista e ampliada do texto original. O livro condensa décadas da convivência do pesquisador com o estudo do cinema brasileiro e do cinema silencioso, e também deixa transparecer em suas páginas a dedicação do autor à preservação audiovisual e ao seu trabalho como professor universitário. O jovem mestrando uspiano dos anos 1970s, aluno de Paulo Emilio Salles Gomes, e o experimentado pesquisador da década de 2020 mostram nesse livro como a história do cinema brasileiro, especialmente a do cinema silencioso, passou por uma série de reformulações conceituais e metodológicas que transformaram o quadro geral de entendimento sobre as primeiras décadas de atividade cinematográfica no Brasil.



No período que se estende da defesa da dissertação à publicação do livro, alguns eventos, como o renomado Congresso da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), realizado em Brighton, na Inglaterra, em 1978, e uma série de publicações acadêmicas lançaram novas propostas para a análise sobre a história do cinema dos primeiros tempos e, por extensão, de todo o período silencioso. Entre essas discussões, entendimentos cristalizados sobre o surgimento e o desenvolvimento da narrativa cinematográfica foram questionados e, no que diz respeito mais diretamente ao cinema brasileiro, a relevância do longa-metragem ficcional como engrenagem principal do fazer cinematográfico foi relativizada. Em favor de um enfoque mais amplo, essas novas abordagens buscaram compreender a produção silenciosa no país para além da ficção em longa-metragem, tradicionalmente apresentada como uma manifestação isolada na história do cinema brasileiro. Muitas pesquisas, empreendidas na sua maioria no ambiente acadêmico, passaram a observar com mais atenção a produção de filmes não ficcionais, as relações de trabalho entre os diferentes grupos que se dedicavam ao cinema, o desenvolvimento técnico relacionado às filmagens e à exibição, o intercâmbio de influências estéticas com outras artes, a recepção do público e da crítica e a atuação do mercado distribuidor e exibidor que se estabelecia no Brasil da época.

Tudo isso está nessa história campineira contada por Carlos Roberto. Se, em seu relato, a produção dos longas ficcionais ainda figura como eixo central, e reforça a noção de que esses filmes silenciosos foram o resultado de um grande esforço de pessoas que oscilavam entre a aventura artística e o desejo sincero de profissionalização, as demais dimensões que envolvem esses títulos são igualmente contempladas pela análise minuciosa do autor. Não à toa, os cinco capítulos correspondentes aos cinco longas têm por título os nomes de suas respectivas companhias produtoras. É na relação entre os fazedores dos filmes com seus potenciais investidores, a imprensa, o público e o circuito exibidor que encontramos uma história de idas e vindas, entusiasmo e frustração, muitas idealizações e algumas poucas alegrias. No livro, cada um desses filmes figura na sua relação com o

meio campineiro onde surgiram, mas também se insere em um quadro geral das condições de produção e de circulação dadas ao cinema brasileiro da época.

Assim, o capítulo dedicado à companhia produtora Apa Filme S.A., que realizou o longa-metragem *A carne* (Campinas, Felipe Ricci, 1925), é o que melhor apresenta o intrincado conjunto de fatores que permitia a produção dos filmes de enredo em Campinas e que também, ao mesmo tempo, dificultava sua efetiva inserção na vida cultural da cidade e do país, numa década de raríssimas oportunidades para a exibição regular de fitas brasileiras em salas de cinema. Mesmo quando, em outro capítulo, sobre a companhia Condor Filme, produtora de *Alma gentil* (Campinas, Antônio Dardis Neto, 1924), Carlos Roberto se depara com uma escassez desoladora de fontes de pesquisa, ele não se desanima e apresenta ao leitor uma análise o mais ampla possível. Baseado nas mirradas informações que dispõe sobre o filme, como quatro fotografias e as lembranças de alguns dos envolvidos com o trabalho à época, que o pesquisador teve a oportunidade de entrevistá-los na década de 1970, o pouco lembrado *Alma gentil* ganha uma materialidade minimamente satisfatória. Esse diálogo aberto sobre os caminhos, as oportunidades e as escolhas da pesquisa diante das fontes disponíveis é uma das maiores qualidades do livro. Carlos Roberto não hesita em dividir com o leitor os momentos em que se viu diante de lacunas intransponíveis de informação sobre algum episódio pesquisado nem se furta de apelar para uma assumida especulação – com responsabilidade, sempre – sobre histórias que o passar do tempo e a ausência de vestígios remanescentes parecem ter ocultado de vez no passado.

A precariedade das fontes primárias para a pesquisa do cinema silencioso brasileiro já é mais do que conhecida, ainda que nunca será demais lamentá-la. Dos cinco longas produzidos, somente os fragmentos de uma cópia de *João da Mata* (Campinas, Amilar Alves, 1923) nos permite parcialmente contemplar o que foi a realização campineira em imagem em movimento no período silencioso. Em relação às fontes secundárias, o autor consegue manuseá-las com um talento estimulante para os demais pesquisadores e apresentá-las num quadro dinâmico, que acaba por conferir um caráter literário, com tons de romance biográfico, a muitas passagens do texto. Longe

da tabulação fria de fatos e de datas, essa história do cinema silencioso de Campinas ganha um atrativo maior quando, junto com os filmes, o leitor também pode acompanhar um pouco das histórias das pessoas que neles trabalharam. Cada figura que surge ao longo do relato adquire uma consistência de personagem, com uma vida anterior e exterior às suas respectivas atividades no cinema, o que intensifica a ligação dessas criaturas com o fazer cinematográfico a que se dedicaram.

Em vários momentos do texto, Carlos Roberto se dá ao luxo de interromper o relato central sobre as produções dos filmes para apresentar perfis de personagens forasteiros que desempenharam papéis marcantes na história do cinema da cidade. O leitor tem a chance de conhecer as aventuras do picareta e produtivo E. C. Kerrigan, diretor de *Sofrer para gozar* (Campinas, 1923), e do igualmente picareta e supostamente multitalentoso Antônio Rolando, envolvido por um tempo com a Apa Filme S.A. De todos os perfis que o autor distribuiu ao longo do texto, aquele que talvez desperte o gosto por mais informações é o da atriz Isa Lins, cuja fotografia ilustra a capa do livro. Estrela dos filmes *A carne* e *Mocidade louca* (Campinas, Felipe Ricci, 1927), ficamos sabendo bem pouco de sua vida. No entanto, através de alguns relatos de quem a assistiu na adaptação cinematográfica do romance de Júlio Ribeiro, nos deparamos com comentários bastante elogiosos sobre a protagonista. Comentários que, no geral, vinham de espectadores muito exigentes e implacáveis em suas avaliações sobre os filmes brasileiros que assistiam, especialmente no que se referia ao elenco. Teria Isa Lins apresentado uma atuação à maneira dos filmes norte-americanos e, por isso, caído nas graças desses que se declararam apreciadores do seu trabalho?

No que diz respeito ao público e à imprensa da época que se manifestavam sobre os filmes campineiros, outro poderoso personagem se faz presente no livro: Hollywood. E mesmo entre aqueles diretamente envolvidos nas produções dos filmes, já bem informados sobre os debates correntes a respeito do desenvolvimento do cinema brasileiro, a imaginação hollywoodiana se colocava como um incontornável referencial. Com a exibição regular de filmes norte-americanos nas salas de cinema da cidade, Hollywood estava profundamente entranhada nas discussões do grupo sobre o que

significava fazer cinema. O livro nos mostra como os filmes hollywoodianos muitas vezes serviram de norte para as ambições destes realizadores, ainda que, ao mesmo tempo, toda a dinâmica de negócios do cinema norte-americano cerceasse fortemente a realização dessas ambições, fossem elas estéticas ou comerciais. Longe de querer colocar um ponto final na caudalosa relação histórica entre Hollywood e o cinema brasileiro, Carlos Roberto mostra, mais uma vez com riqueza de análise, como o mingau hollywoodiano de cada dia estruturou o entendimento que grande parte da classe cinematográfica do país tinha sobre cinema na década de 1920. E nesse sentido, a turma campineira estava longe de ser uma exceção.

O título do livro, *Uma Hollywood brasileira*, não deixa de ter um sabor ironicamente amargo por sabermos de antemão que, mesmo com a produção de cinco longas-metragens em um intervalo de poucos anos, Campinas não foi e nunca seria a Hollywood brasileira. Aliás, nem qualquer outra cidade do país que, no mesmo período, experimentou situação semelhante no que se refere à produção de longas silenciosos de ficção. Porém, nessa dupla dimensão em que viviam os espectadores de Campinas, tão longe e tão perto de Hollywood, é estimulante notar como a apreciação do cinema silencioso se relacionou com as demais diversões artísticas disponíveis na cidade. A partir do relato de Carlos Roberto sobre o punhado de salas de cinema existentes em Campinas no período, ficamos sabendo que, além das projeções cinematográficas, esses espaços também ofereciam programações de números musicais, de teatro, de declamações e de apresentações humorísticas. A imagem em movimento e silenciosa, portanto, se apresentava àquelas audiências em um ambiente de alta contaminação estética. Logo, talvez não houvesse nada mais efetivamente moderno do que isso para entusiasmar os interessados pelo cinema em Campinas sobre as possibilidades concretas em torno da realização de filmes.

Entre os fãs de cinema que passeiam pelo livro, temos a oportunidade de conhecer o cativante Aurélio Montemurro. Mesmo não tendo se ligado oficialmente a nenhum dos grupos produtores de Campinas, Aurélio acompanhava de perto o andamento dos trabalhos. E por um bom tempo, como uma dedicada fonte jornalística, enviou cartas

contando fofocas de bastidores aos redatores cariocas Pedro Lima, então na revista *Selecta*, e Adhemar Gonzaga, da revista *Para todos...* –dupla que em breve estaria trabalhando em *Cinearte*, o periódico brasileiro especializado em cinema mais importante do período. A correspondência com a então capital federal e com os dois maiores agitadores culturais do cinema brasileiro da época não era exclusividade de Aurélio. Como era de hábito em outras praças, os diretores campineiros também trocavam suas ideias, expectativas e lamentações sobre o cinema com Pedro Lima e Adhemar Gonzaga. E, portanto, também estavam em sintonia com a campanha em favor da valorização do longa-metragem brasileiro de ficção capitaneada pelos dois redatores. Inevitavelmente, considerações com altas doses do conhecido e maçante ufanismo dos partidários dessa campanha surgem em diversos momentos do livro. Comentários que frequentemente apresentavam uma confusão argumentativa na ânsia de formular um pensamento geral que servisse de guia para o desenvolvimento do cinema brasileiro. Nesse quesito em especial, as palavras de Pedro Lima, que não economizava em idealizações nacionalistas nem nos puxões de orelha em certas figuras do meio cinematográfico, parecem ter minado a paciência e o bom humor que Carlos Roberto tão bem conseguiu dispensar aos demais acontecimentos e personagens pesquisados.

Logo na introdução do livro, o autor declara com tranquilidade que nunca foi um cinéfilo, mas sim um interessado pelo cinema como expressão cultural. Tampouco parece que Carlos Roberto demonstra ter alguma ligação afetiva especial com Campinas. A partir de um encontro de juventude, provocado por circunstâncias meramente acadêmicas, a combinação do talento do pesquisador com seu objeto de estudo resultou num relato fundamental sobre o cinema silencioso na Campinas da década de 1920, em que filmes –praticamente inexistentes– e pessoas –praticamente esquecidas– lograram recuperar sua vitalidade na história do cinema brasileiro.

### Referências bibliográficas

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.

PAIVA, Samuel e Sheila Schvarzman (orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Azougue, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa e Sheila Schvarzman (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*, vv. 1 e 2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

## Filme

*Um drama caipira dedicado a Caio Scheiby* (Carlos Roberto de Souza e José Carvalho Motta, 1973). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AdaOvAo3C-o&t=117s>> [Acesso: novembro de 2024].

---

**Fecha de recepción:** 25 de noviembre de 2024

**Fecha de aceptación:** 5 de diciembre de 2024

**ARK CAICYT:**

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/3jqhll09g>

**Para citar este artículo:**

FELICE, Fabricio. “Sobre Souza, Carlos Roberto de. *Uma Hollywood brasileira ou o cinema em Campinas na década de 1920*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2023, 568 pp., ISBN 9786559661480”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 381-387. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/499>> [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*”. É graduado em Comunicação Social com habilitação em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e atuou profissionalmente no campo da preservação audiovisual entre 2002 e 2016. Trabalhou no Arquivo Nacional do Brasil, na Fimoteca Espanhola, na Cinemateca Brasileira e na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde coordenou o centro de documentação e pesquisa da instituição entre 2011 e 2015. Foi integrante do comitê executivo da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) no biênio 2013-2015. É membro do comitê de redação de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. E-mail: [fabriciofelice@gmail.com](mailto:fabriciofelice@gmail.com).

**Sobre Solís, Juan.**  
***El cuerpo del delito/Los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico "callado" de la Filmoteca de la UNAM***

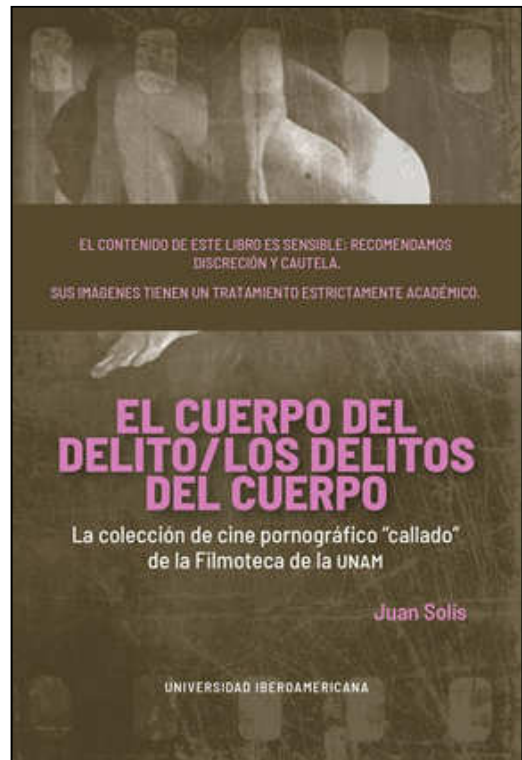
México: Universidad Iberoamericana,  
2023, 312 pp., ISBN: 978-607-8931-30-9

Humberto Rodríguez Rauda \*

**L**a historia del cine pornográfico mexicano de la primera mitad del siglo XX es un tema de estudio que se encuentra en construcción. El libro de reciente publicación *El cuerpo del delito/Los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico "callado" de la Filmoteca de la UNAM* del historiador del arte Juan Solís, es un destacable acercamiento a la historia de un producto visual y género cinematográfico que se debate entre realidades y quimeras.

El objeto de estudio de su investigación es un particular conjunto de cintas pornográficas resguardado por la Filmoteca de la UNAM. Se trata de un grupo de poco más de 50 títulos de cortometraje en formato de 35 y 16 mm que van desde los pocos segundos hasta los 12 minutos de duración, posiblemente realizados en la primera mitad de siglo XX. Para evitar el deterioro de los originales 29 de ellos han sido transferidos a formato digital (DVD).

Desde el inicio del libro el autor advierte al lector que entenderá al conjunto de cortometrajes pornográficos, el cuerpo de estudio, como un *cuerpo del delito*, término que toma de la teoría jurídica y que refiere como "el conjunto de los elementos físicos, de los elementos materiales, ya sean principales, ya accesorios, de que se compone el



delito”.<sup>1</sup> Con esta propuesta conceptual Solís se pregunta ¿Cuál es el delito en este caso? ¿El cuerpo del delito es un delito sobre el cuerpo? ¿El de los actores o el de los espectadores? ¿La noción de delito aplicada al cuerpo es física o moral?

Para responder a tales interrogantes revela que su camino metodológico fue dividir el *corpus* de estudio en conjuntos de cintas que respondan a categorías de análisis que trata puntualmente en cada uno de los cuatro capítulos que conforman la publicación. Estas categorías provienen de distintos campos del saber como lo son la estética, la filosofía, la historia cultural, el psicoanálisis, el feminismo, entre otras, lo que aporta densidad a la investigación haciéndola multidisciplinar, teniendo como eje el análisis cinematográfico. Es decir, analiza cintas completas o fragmentos de ellas de acuerdo a propósitos específicos creando constelaciones que son flexibles y rotantes con el propósito de ofrecer un panorama más completo del cine pornográfico mexicano de la primera mitad de la pasada centuria.

En el primer capítulo se ocupa puntualmente de detallar cómo es que circulaban materiales pornográficos impresos, fotográficos y cinematográficos en la capital mexicana en las décadas de los veinte y treinta del siglo XX a partir del análisis de documentos judiciales. Importante es mencionar que Solís distingue que las estrategias de difusión y distribución de materiales pornográficos utilizados en aquel momento guardaban una estrecha relación con un *modus operandi* cuyo antecedente se remonta al Renacimiento y que mucho le debía a la invención de la imprenta y la posibilidad de reproductibilidad, mismo aspecto que más adelante aprovecharon la fotografía y el cine, lo que delata que la pornografía había encontrado formas y métodos de circulación que poco se habían modificado en el correr del tiempo.

En este sentido, la primera parte del capítulo la dedica a la revisión de cuatro cuerpos del delito impresos: *Memorias de una Cocota*, *La Reina de la Lujuria*, *Selección Artística* y la

---

<sup>1</sup> SOLÍS, Juan. *El cuerpo del delito/los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico “callado” de la Fílmoteca de la UNAM*. México: Universidad Iberoamericana, 2023, p. 13.

revista *Vida Alegre*. Las publicaciones mencionadas se destacaron por incluir ilustraciones, fotografías y/o versos cuyo contenido era considerado inmoral y obsceno, al mostrar cuerpos desnudos (principalmente femeninos) y actividad sexual explícita (visual o escrita) y, como tal, caían en el delito de faltas a la moral, razón por la que fueron decomisadas por las autoridades y los presuntos culpables llevados a juicio. Al momento de reconstruir cada uno de los casos Solís encuentra como común denominador que los acusados alegaban no tener conocimiento de que los materiales que vendían eran pornográficos. Se percata también de que la reglamentación jurídica no precisaba con claridad qué debía de entenderse cómo obsceno o pornográfico:

Su carácter pornográfico y su decomiso se basaron en una mera apreciación. La falta de claridad a la hora de categorizar un objeto como pornográfico constituyó una fisura, un resquicio que le permitió subsistir al género. Por ahí se colaron las sombras que la ley no pudo definir, pero que reconocía como pornográficas.<sup>2</sup>

En la segunda parte del capítulo expone el caso judicial más documentado (hasta ahora) en la historia del cine pornográfico mexicano: el del hispano Amadeo Pérez Mendoza. La librería La Tarjeta, ubicada en pleno centro de la Ciudad de México y propiedad de Pérez Mendoza, fue allanada por la Policía Judicial a principios de 1939 por la supuesta venta de postales obscenas y exhibición de películas pornográficas. En la operación realizada fueron decomisadas fotografías, postales y cintas de carácter pornográfico, además de que el lugar contaba con el equipamiento necesario para la exhibición de materiales pornográficos. Pérez Mendoza declaró ante los tribunales que el material pornográfico encontrado era para su uso personal y que no lo comercializaba, lo que para el autor suscita un debate entre lo público y lo privado: “Cuando lo obsceno, lo que está fuera de escena, se expone a la vista de la sociedad, se transforma en delito”.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 61.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 74.

Los casos judiciales analizados por Solís en esta primera parte del texto evidencian, en primer lugar, que en México existía una red consolidada para la producción y distribución de materiales pornográficos que circuló clandestinamente destinada a satisfacer las demandas de un mercado asiduo a este particular contenido. En segundo lugar, delata la preocupación de las autoridades por detener el tráfico de materiales obscenos a través de la implementación de severos programas públicos. No obstante, la ley no estableció con precisión cuáles objetos debían de ser considerados como tales. Esta área de grises es justo en la que Solís hace hincapié concluyendo que “el delincuente no es el espectador, sino el realizador, es el que daña el cuerpo social mostrando cómo interactúan sexualmente los cuerpos individuales”.<sup>4</sup>

En el segundo capítulo el autor comparte con el lector los hallazgos de la revisión física del material. Sostiene que la lógica que da coherencia al conjunto de cintas en 16 y 35 mm es la del fragmento. Esta lógica se expresa no únicamente en cómo el cine pornográfico exhibe los cuerpos, planos detalle y encuadres cerrados saturados de corporalidad, fragmentos a fin de cuentas, sino en el cuerpo mismo del film. Las cintas presentan rayaduras, mutilaciones, intervenciones o añadiduras que evidencian, primero, su alta capacidad de uso; segundo, su susceptibilidad a ser modificadas. Cintas pornográficas de procedencia extranjera llegadas al país posiblemente de Francia, España, Estados Unidos o Argentina eran alteradas: se les quitaban o agregaban fragmentos, y se sustituían los intertítulos originales por otros que utilizaban un lenguaje vulgar absolutamente mexicano.<sup>5</sup> Para el autor la intervención a las cintas implicó una estrategia de apropiación, de “mexicanización”, que a su vez delata la existencia de productoras nacionales. Su investigación le permitió identificar dos: la Huarachazo Mex y la Anahuac Mex S. de I.I. (Sociedad de Irresponsabilidad Ilimitada).<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 93.

Un rasgo particular que Solís distingue en el conjunto de cintas es la existencia de un espacio para la banda sonora. El cine en aquel momento ya contaba con la posibilidad tecnológica de incluir sonido sincrónico, pero el cine pornográfico optó por seguir utilizando recursos del cine silente como los intertítulos: “Más que silentes o mudas, las películas que analizamos son en su mayoría, si acaso, calladas. El suyo no es necesariamente un mutismo obligado, sino un silencio voluntario. Por alguna razón, prefieren renunciar al sonido y callar”.<sup>7</sup> La observación es por demás interesante si se tiene en cuenta que el cine pornográfico es un despliegue que exige la intervención de todos los sentidos del espectador. Decidir omitir gemidos, jadeos y gritos de placer implica limitar la experiencia sensorial de quien mira la pornografía ¿Se trata acaso de una estrategia más para ocultar la pornografía? Es una interrogante que continúa sin respuesta pero que Solís deja sobre la mesa para futuras investigaciones.

En el tercer capítulo Solís analiza el cuerpo como “sitio del delito”, los órganos como sus instrumentos y a la cámara como el dispositivo que registra la interacción sexual de los cuerpos. Aborda el cuerpo que mira (y también el cuerpo que es mirado) teniendo como guía tres preguntas: ¿quién mira el porno?, ¿desde dónde lo mira? y ¿cómo lo mira? Recurriendo a los conceptos psicoanalíticos de voyeurismo, fetichismo y sadismo, su intención es comprender el proceso operativo del voyeur que se da detrás de la cámara (quien filma), en los personajes involucrados en la trama de las cintas y en el espectador mismo. Este juego de miradas cosifica los cuerpos, los vuelve fragmentos, “órganos y objetos, fluidos y secreciones, encuadres y emplazamientos”.<sup>8</sup> Para Solís esta cosificación se da principalmente sobre el cuerpo femenino que es objetivado por la mirada masculina para su satisfacción y goce sexual: “El placer está en ver, y es un privilegio casi exclusivamente masculino”.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 176.

Las mujeres exhiben ante la mirada masculina (la mecánica, la diegética y la del espectador en la sala) una desnudez que en la mayoría de las situaciones es total. No obstante, reconoce la cabellera femenina, los tacones, medias, ligas y lencería como objetos que son constantemente fetichizados. Un rasgo singular es que los hombres que participan en estas películas rara vez muestran una desnudez total: “Generalmente portan zapatos y/o calcetines a la hora de sostener un encuentro sexual, aún si están en exteriores o si caracterizan a sultanes”.<sup>10</sup>

En la segunda parte del capítulo, Solís profundiza en las formas en las que el porno hace visible la corporalidad. Para el autor lo sublime y lo grotesco son formas de representación corporal expresadas en la pantalla pornográfica. De nueva cuenta el cuerpo femenino es el centro de la discusión, un territorio en el que, como expresa Solís, “se extiende la inestable frontera entre lo artístico y lo pornográfico”.<sup>11</sup> La diferenciación entre el cuerpo desnudo y el desvestido, entre el cuerpo representado y el cuerpo registrado, deambula intermitentemente el cine pornográfico:

La cámara intenta captar el encuentro sexual con la precisión anatómica del cine científico y utiliza algunos recursos del documental para disfrazar de objetividad un discurso subjetivo [...] pero es sólo una estrategia porque –al igual que en el cine documental–, tanto los encuadres como los movimientos de cámara y la edición responden a una intención, en este caso a un deseo de ver y hacer ver un cuerpo de una manera determinada. Lo que el género pornográfico no se permite poner en duda es la veracidad de la acción filmada.<sup>12</sup>

El cuarto y último capítulo del libro lo dedica al análisis de los estereotipos nacionales y extranjeros presentes en el conjunto de cortometrajes donde identifica rasgos característicos de la pornografía mexicana. En un contexto histórico donde el nacionalismo posrevolucionario se dio a la tarea de construir símbolos e imágenes que respaldaran el nuevo proyecto de nación, Solís reconoce la necesidad de delimitar

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 204.

lo propio a partir del establecimiento de lo ajeno. En este sentido, primero pasa revista a “los otros”, a estereotipos como el del árabe, el español y el gitano que son abordados por el género de manera cómica exagerando los rasgos estereotípicos de los personajes:

Las tramas son simples y los personajes carecen de profundidad. La historia sólo se encargará de ambientar la secuencia sexual: no hay obstáculos considerables para llegar a la misma. Todas las mujeres en el género están disponibles sexualmente, todos los hombres tienen la capacidad anatómica y fisiológica para aprovechar esa disponibilidad.<sup>13</sup>

Después se ocupa de lo propio, “nosotros”, donde advierte la presencia de charros, chinas poblanas, campesinos y militares, todos estereotipos culturales ampliamente difundidos durante el periodo posrevolucionario. Para el autor la pornografía, tal vez sin proponérselo, resultó un dispositivo contracultural efectivo que no fue ajeno a la invasión/invencción de símbolos nacionalistas. No obstante, un aspecto medular es que, en palabras del autor, “su manera de abordarlos constituye una irreverente desarticulación de los mismos”.<sup>14</sup> La pornografía toma a los estereotipos nacionales y exalta lo propio, pero diluyendo su solemnidad: los transforma en tipos deseantes.

En suma, *El cuerpo del delito/los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico “callado” de la Filmoteca de la UNAM* es un libro donde Juan Solís hace gala de una destreza académica e intelectual al enfrentarse a un *corpus* singular y a un tema complejo que es difícil de abordar. Su particular enfoque es un ejemplo meritorio de cómo la mirada aguda y curiosa permite ver más allá de lo que es visible. Su investigación no es solamente una reconstrucción de la historia del cine pornográfico mexicano en la primera mitad del siglo XX, se trata de una historia de la sexualidad, la historia de la justicia penal, la historia cultural, la historia del cuerpo y la historia de las representaciones. Pero más importante aún, se trata de la historia de las cosas que la

---

<sup>13</sup> Solís, *El cuerpo del delito/los delitos del cuerpo*, p. 239.

<sup>14</sup> Solís, *El cuerpo del delito/los delitos del cuerpo*, p. 255.

ley y la moral insistieron en ocultar, de ahí que este libro sea una luz que despeja las sombras y alumbró la sexualidad de los cuerpos sociales.

---

**Fecha de recepción:** 25 de noviembre de 2024

**Fecha de aceptación:** 5 de diciembre de 2024

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/ozclu2f3i>

**Para citar este artículo:**

RODRÍGUEZ RAUDA, Humberto. "Sobre Solís, Juan. *El cuerpo del delito/Los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico "callado" de la Filmoteca de la UNAM.* México: Universidad Iberoamericana, 2023, 312 pp., ISBN: 978-607-8931-30-9", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 388-395. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/497>> [Acceso dd.mm.aaaa]

---

\* **Humberto Rodríguez Rauda** es Licenciado en Historia por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) y Maestro y Candidato a Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Entre sus líneas de investigación destacan la historia del cine pornográfico mexicano en la primera mitad del siglo XX, el arte moderno mexicano y los estudios de cultura visual. Actualmente se desempeña como docente de la materia Perspectivas Históricas del Arte en La Casa del Teatro y colabora en festivales de cine como El Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM) y Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM). E-mail: [hrorauda@gmail.com](mailto:hrorauda@gmail.com).



# DOCUMENTOS



# El rostro del cine: Taquilleras en la ciudad de México

Ángel Miquel\*

**D**e acuerdo con lo investigado por Aurelio de los Reyes, los treinta y dos cines de la ciudad de México existentes en julio de 1921 empleaban en conjunto a trescientos diecinueve trabajadores, entre ellos a cuarenta y siete mujeres que se ubicaban en los siguientes oficios: “treinta y dos taquilleras, diez pianistas, tres mecanógrafas, una aprendiz y una caricaturista”.<sup>1</sup> Había una taquillera en cada salón. Las cualidades requeridas para este oficio destinado exclusivamente a mujeres incluían contar con instrucción básica y ser confiable en el manejo del dinero, pero sobre todo tener un trato amable y respetuoso con el público, ya que la encargada de la taquilla era la persona más conocida de la empresa, el rostro de ese cine.<sup>2</sup>

A fines de ese año, surgió en la capital la Unión de Empleados Confederados de Cinematógrafo con el propósito de defender los intereses de los trabajadores de los salones. La principal labor de la organización fue promover en septiembre de 1922 una huelga en la capital para mejorar las condiciones de sus agremiados. Poco más de una semana después de haberla estallado, los trabajadores tuvieron que levantarla sin que fueran atendidos sus más importantes reclamos. Al contrario, hubo castigos, represalias y despidos. Tras ese fracaso, la Unión se disolvió.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. II *Bajo el cielo de México, 1920-1924*. México: UNAM, 1993, p. 351.

<sup>2</sup> De los Reyes apunta que un cine promedio capitalino empleaba entonces ocho personas y pone como ejemplo al San Rafael: “un encargado o gerente, dos porteros, un guardacasa, un pianista, una taquillera y dos manipuladores”, *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 360-367.

Un nuevo intento por unir a los trabajadores de los salones se dio el 20 de abril de 1923, al fundarse el Sindicato de Empleados Cinematografistas del Distrito Federal. Buena parte de quienes impulsaron el proyecto habían participado en la Unión y conservaron sus bases programáticas y organizativas.<sup>4</sup> Los oficios cubiertos al principio por el nuevo organismo fueron: proyeccionistas, empleados de puerta, revisadores y taquilleras. El gremio tuvo éxito y amplió su cobertura hacia otros oficios, como acomodadores, guardacasas y oficinistas. Además de sostener una intensa actividad en la capital, se extendió a otras ciudades.<sup>5</sup> Cuando el 4 de octubre de 1939 se fundó el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, Similares y Conexas de la República Mexicana (conocido por la sigla STIC), la agrupación pionera se le integró como Sección 1.<sup>6</sup>

Parte del archivo histórico de la Sección 1 del STIC se conserva en la Biblioteca Amoxcalco del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México.<sup>7</sup> Una de sus series, “Contratos individuales”, consta de ciento doce cajas que contienen miles de expedientes de trabajadores de cines y casas alquiladoras, desde la década de los veinte hasta fines de siglo.<sup>8</sup> En una revisión completa de esas cajas se encontraron expedientes de

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 368-372.

<sup>5</sup> A fines de 1928, contaba con quince “sucursales” o secciones en el país. Para una descripción de acontecimientos relacionados con esa ampliación véase DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. III *Sucedió en Jalisco o los cristeros, 1924-1928*. México: UNAM, 2013, pp. 327-337.

<sup>6</sup> “Síntesis histórica”, en GARCÍA MENDOZA, Jaime (coord.) *Inventario del Archivo del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, Sección 1*. México: Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, 2010, p. 12.

<sup>7</sup> Las circunstancias de su depósito en esta universidad en 2007, gracias a la iniciativa del estudiante Omar Alí Salazar Blas, se narran en *ibid.*, pp. 15-17.

<sup>8</sup> La numeración de esta serie inicia en la Caja 82 y termina en la Caja 194. Las cajas contienen expedientes de trabajadores con dos tipos de documentos: “El primer tipo se refiere a solicitudes de aceptación al gremio (...), cartas de aceptación, comunicados diversos personalizados, registros con fotografía individual con salarios y sitios de trabajo, y un cuestionario con información domiciliar, personal y profesional del agremiado. El segundo tipo (...) se refiere al seguro social de cada individuo con actas de nacimiento del agremiado y sus familiares, cartas de aceptación al seguro social, bajas por causa laboral o defunción, jubilaciones, pensiones y seguros de vida.” *Ibid.*, p. 19.

cuarenta y tres taquilleras que iniciaron sus actividades en cines de la ciudad de México antes de 1930.<sup>9</sup> Fueron, de hecho, los únicos expedientes de mujeres localizados para ese periodo. Esta escasa representación se debe a que la mayor parte de las actividades en los cines eran realizadas por hombres (entre ellas las mejor pagadas), mientras que otras empleadas, como las pianistas, eran acogidas en otros sindicatos.<sup>10</sup>

Los documentos contenidos en los expedientes de las taquilleras muestran que todas tenían los conocimientos de lecto-escritura y aritmética proporcionados en la escuela primaria, y que algunas contaban con más estudios. Casi no se registran sanciones por mala conducta, ni por embriaguez o reyertas, frecuentes en los expedientes de sus compañeros de trabajo. De forma correspondiente, se consignan numerosos encargos como comisionadas en secciones sindicales o como representantes en congresos obreros u otras reuniones. Una buena proporción provenía de provincia, lo que indica el atractivo de la ciudad de México (y, en particular, de sus numerosos cines) como fuente laboral. Es notable el paso de varias por diferentes salones, lo que indica que se veían obligadas a hacer suplencias antes de encontrar una planta estable. También llama la atención la larga duración de sus trayectorias, con frecuencia de tres décadas o más.


Se reproducen abajo documentos con fotografía elaborados en los años treinta de una muestra de diez y ocho taquilleras; se presentan ordenados cronológicamente por fecha de nacimiento y se añaden breves fichas elaboradas con datos de esos y otros papeles en los expedientes.

---

<sup>9</sup> El total de expedientes encontrados fue de 295, lo que significa que las taquilleras representaban alrededor del 15 por ciento de los sindicalizados.


<sup>10</sup> A principios de los años treinta los sueldos semanales por oficio fluctuaban entre las siguientes cantidades (en pesos): Primeros operadores 88-96; Jefes de empleados, 68-74; Jefes de revisión, 59-65; Revisadores, 42-50; Empleados, 28-40; Guardacasas, 25-35; Taquilleras, 24-32. Ganaban menos los ayudantes de operador, los repartidores de propaganda y los mozos.

*Clementina Guillén* 201

	<b>TRABAJO</b>	<b>JUSTICIA</b>	<b>COMISIONES CONFERIDAS</b>
	<i>Monumental</i> <i>14. Febr 1924</i>	<i>nuca</i>	
	DIA DE DESCANSO	Compañer.... que l.... Suple	Días que trabaja a la semana el Cine o casa en que presta sus servicios
	<i>martes</i>		<i>Suplente a trabajo</i>
CATEGORIA DE EMPLEO <i>taquillero</i>	Sueldo Diario \$ <i>4.00</i>	Ingresó al Sindicato con planta(en) <i>Suplente</i>	
ANTIGÜEDAD PROFESIONAL <i>7 años</i>	Sueldo de la Semana \$ <i>28.00</i>	" " " " categoría de <i>Taquillero</i>	
INGRESO AL SINDICATO <i>Marzo 1926</i>	Sueldo de Matinee <i>4.00</i>	HA SIDO REAJUSTADO DE:	
ESTADO CIVIL <i>Viuda</i>	TOTAL <i>32.00</i>	FECHA	Cine o Casa de que fue reajustado....
FECHA DE NACIMIENTO <i>12 de setiembre</i>	Sueldo de la Semana	Indemnización que recibió	CAUSAS QUE ORIGINARON EL REAJUSTE
LUGAR DE NACIMIENTO <i>Tecpan de Galeana</i>	Sueldo de Matinee		
SABE LEER Y ESCRIBIR <i>Si</i>	TOTAL		
DOMICILIO <i>Comonfort 37-71</i>	Sueldo de la Semana		
	Sueldo de Matinee		
	TOTAL		
	NOTAS: <i>Realizó la Catalina 135</i>		
	<i>Buenavista 8-B</i>		
	<i>Clementina Guillén</i>		


**Clementina Sáyago de Guillén.** Nació en Tecpan de Galeana, Guerrero, el 12 de septiembre de 1882. Fue aceptada en el Sindicato en 1926. Trabajó en los cines Palacio, Olimpia, Goya y Monumental. (Expediente en caja 180)

*Inés Domínguez Parra* 127

	<b>TRABAJO</b>	<b>JUSTICIA</b>	<b>COMISIONES CONFERIDAS</b>
	DIA DE DESCANSO	Compañer.... que l.... Suple	Días que trabaja a la semana el Cine o casa en que presta sus servicios
			<i>6 días</i> <i>Goya</i>
CATEGORIA DE EMPLEO <i>Taquillera</i>	Sueldo Diario \$ <i>3.50</i>	Ingresó al Sindicato con planta en.....	
ANTIGÜEDAD PROFESIONAL <i>11 años</i>	Sueldo de la Semana \$ <i>24.50</i>	" " " " categoría de.....	
INGRESO AL SINDICATO <i>Julio 1924</i>	Sueldo de Matinee <i>1.00</i>	HA SIDO REAJUSTADO DE:	
ESTADO CIVIL <i>Soltera</i>	TOTAL <i>25.50</i>	FECHA	Cine o Casa de que fue reajustado....
FECHA DE NACIMIENTO <i>50 años</i>	Sueldo de la Semana	Indemnización que recibió	CAUSAS QUE ORIGINARON EL REAJUSTE
LUGAR DE NACIMIENTO <i>Veracruz</i>	Sueldo de Matinee		
SABE LEER Y ESCRIBIR <i>Si</i>	TOTAL		
DOMICILIO <i>Comonfort 37-71</i>	Sueldo de la Semana		
	Sueldo de Matinee		
	TOTAL		
	NOTAS: <i>Para el Estudiante 10 - 2º de setiembre 1924</i>		
	<i>Inés Domínguez Parra</i>		

**Inés Domínguez Parra.** Nació en 1890. Profesora. Antes de solicitar su ingreso al Sindicato en 1924, había trabajado durante cuatro años como taquillera en el cine Comonfort. En una larga vida laboral, tuvo el mismo puesto en los cines Condesa, Ángela Peralta, Cervantes y Goya. (Expediente en caja 110)


*Carmen Franco*

	TRABAJO	JUSTICIA	COMISIONES CONFERIDAS
	DIA DE DESCANSO	Compañer.... que l.... Suple	Días que trabaja a la semana el Cine o casa en que presta sus servicios <i>Cervantes Alcázar</i>
CATEGORIA DE EMPLEO <i>Taquillera</i>	Sueldo Diario \$ <i>3.54</i>	Ingresó al Sindicato con planta en.....	
ANTIGÜEDAD PROFESIONAL <i>13 años</i>	Sueldo de la Semana \$.....	" " " " categoría de.....	
INGRESO AL SINDICATO <i>Diciembre 1923</i>	Sueldo de Matinee.....	HA SIDO REAJUSTADO DE:	
ESTADO CIVIL <i>Casada</i>	TOTAL.....	FECHA	Cine o Casa de que fue reajustad....
FECHA DE NACIMIENTO <i>43 años</i>	Sueldo de la Semana.....	Indemnización que recibió	CAUSAS QUE ORIGINARON EL REAJUSTE
LUGAR DE NACIMIENTO <i>Puebla Pue.</i>	Sueldo de Matinee.....		
SABE LEER Y ESCRIBIR <i>Si Si</i>	TOTAL.....		
DOMICILIO <i>(Soto # 165)</i>	Sueldo de la Semana.....		
	Sueldo de Matinee.....		
	TOTAL.....		
	NOTAS: <i>mina # 91</i>		

*Carmen Franco*

**Carmen Franco Huidobro.** Nació en Puebla, capital del estado del mismo nombre, el 15 de julio de 1890. Ingresó al Sindicato en 1923. Fue taquillera de los cines Cervantes, Alcázar y Palacio Chino. (Expediente en caja 114)


*Carolina B. de García*

	TRABAJO <i>Parisiana - Rivoli - San Andrés</i>	JUSTICIA	COMISIONES CONFERIDAS
	DIA DE DESCANSO	Compañer.... que l.... Suple	Días que trabaja a la semana el Cine o casa en que presta sus servicios <i>Suplente</i>
CATEGORIA DE EMPLEO <i>Taquillera</i>	Sueldo Diario \$.....	Ingresó al Sindicato con planta en..... <i>Parisiana</i>	
ANTIGÜEDAD PROFESIONAL <i>12 años</i>	Sueldo de la Semana \$.....	" " " " categoría de..... <i>Taquillera</i>	
INGRESO AL SINDICATO <i>Mayo 1924</i>	Sueldo de Matinee.....	HA SIDO REAJUSTADO DE:	
ESTADO CIVIL <i>Casada</i>	TOTAL.....	FECHA	Cine o Casa de que fue reajustad....
FECHA DE NACIMIENTO <i>51 años</i>	Sueldo de la Semana.....	Indemnización que recibió	CAUSAS QUE ORIGINARON EL REAJUSTE
LUGAR DE NACIMIENTO <i>Michoacán</i>	Sueldo de Matinee.....		
SABE LEER Y ESCRIBIR <i>Si</i>	TOTAL.....		
DOMICILIO <i>Café de la Ciudad</i>	Sueldo de la Semana.....		
	Sueldo de Matinee.....		
	TOTAL.....		
	NOTAS: <i>19-29</i>		

*Carolina B. García*

**Carolina Bernal de García.** Nació en el estado de Michoacán alrededor de 1895. Ingresó al Sindicato en 1924. Trabajó en los cines Parisiana, Rivoli y San Andrés. (Expediente en caja 118)

*Maria Corral.*

	TRABAJO	JUSTICIA	COMISIONES CONF
DIA DE DESCANSO	Compañer.... que l.... Suple	Días que trabaja a la se Cine o casa en que p sus servicios	
		<i>6 dias</i>	
		<i>San Rafael</i>	
CATEGORIA DE EMPLEO <i>Taquillera</i>	Sueldo Diario \$..... <i>3.-</i>	Ingresó al Sindicato con planta en.....	
ANTIGÜEDAD PROFESIONAL <i>16 años</i>	Sueldo de la Semana \$..... <i>21</i>	" " " " categoría de.....	
INGRESO AL SINDICATO <i>Octubre 1923</i>	Sueldo de Matinee..... <i>3</i>	HA SIDO REAJUSTADO DE:	
ESTADO CIVIL <i>Casada</i>	TOTAL..... <i>24</i>	FECHA	Cine o Casa de que fue reajustad....
FECHA DE NACIMIENTO <i>34 años</i>	Sueldo de la Semana.....	Indemnización que recibió	CAUSAS QUE ORIGINARON
LUGAR DE NACIMIENTO <i>Alatriste Pue</i>	Sueldo de Matinee.....		
SABE LEER Y ESCRIBIR <i>Si</i>	TOTAL.....		
DOMICILIO <i>St. José la Rivera 112-4</i>			
	NOTAS:		

*Maria Corral*

**María Corral de Zorrilla.** Nació en Alatriste, Puebla, el 16 de marzo de 1896. A partir de su ingreso al Sindicato en 1923 fue taquillera en los cines San Rafael, Primavera, Rívoli, Buen Tono y Alameda. (Expediente en caja 106)

SINDICATO DE TRABAJADORES DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA, SIMILARES Y CONEXAS DE LA REPUBLICA MEXICANA SECCION No. 1


Nombre *Margarita Bernal* Fecha de Ingreso *6 Mayo de 1924*  
 Nacionalidad *Mexicana* Ingresó como *Taquillera*  
 Fecha de Nacimiento *Octubre 17 1896* Instrucción *Primaria*

DOMICILIO	Estado Civil	CREDENCIAL		TESTAMENTO		ASCENSOS			SUELDO
		Fecha	No.	Fecha	No.	Fecha	Empleo Anterior	Empleo Actual	
<i>Manuel Maria Contreras Herrera Calle P # 8</i>		<i>01-20-37</i>	<i>2188</i>	<i>7-21-28</i>	<i>3</i>	<i>19-40</i>		<i>Taquillera Olimpia</i>	<i>15.00</i>
				<i>4-14-1917</i>		<i>21/6/57</i>	<i>Taquillera</i>	<i>Jubilada</i>	<i>37.00</i>


Firma *M. Bernal*

Parte que Practica	INDEMNIZACIONES				Familiares que tiene en la Organización	Comisiones que ha Desempeñado	Expedientes en la Comisión de Justicia
	Fecha	Empleo	Cine o Casa Alq.	Cantidad			
					<i>Un hermano aceptado - Vna. - don D. Bernal aceptado el 8 de abril de 1920</i>	<i>Secretaria del Depto de la Rama. - Delegada del Comité. - Int. de la Comisión de Justicia.</i>	

**Margarita Bernal Rodríguez.** Nació en Ixtlahuaca, Estado de México, el 17 de octubre de 1896. Tenía experiencia como taquillera desde 1914 y cuando solicitó su ingreso al Sindicato en 1924 lo era del cine Olimpia, donde permaneció en las dos décadas siguientes. (Expediente en caja 93)

SINDICATO DE TRABAJADORES DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA, SIMILARES Y CONEXAS DE LA REPUBLICA MEXICANA SECCION No. 1				Nombre <i>Francisca Estrada</i>		Fecha de Ingreso <i>Junio 6 de 1928</i>				
				Nacionalidad <i>Mexicana</i>		Ingresó como <i>Taquillera</i>				
				Fecha de Nacimiento <i>4 de Octubre 1898</i>		Instrucción <i>Primaria</i>				
 Firma <i>Francisca Estrada</i>	DOMICILIO	Estado Civil	CREDECIAL	TESTAMENTO		ASCENSOS		SUELDO		
	<i>Front. Apala # 90. Col. Santa Clara</i>	<i>Viuda</i>	<i>Agosto - 36 617</i>	Fecha	No.	Fecha	Empleo Anterior	Empleo Actual	Cine o Casa Alq.	
				<i>1928</i>	<i>310</i>	<i>29/24</i>	<i>Sup. sup.</i>	<i>Taquillera</i>	<i>Cine Roma</i>	<i>16</i>
				<i>1944</i>	<i>157</i>	<i>1944</i>				<i>17</i>
INDEMNIZACIONES				Familiares que tiene en la Organización		Comisiones que ha Desempeñado		Expedientes en la Comisión de Justicia		
Deporte que Practica	Fecha	Empleo	Cine o Casa Alq.	Cantidad						
					<i>500 Varas (hija) 1930</i>	<i>1928. Com. Estatutaria.</i>				
					<i>por Francisca Estrada</i>	<i>sup. Cecilia Pefo</i>				
					<i>soberano</i>	<i>Path de la semana</i>				
						<i>1936</i>				
						<i>Según el Centro Sindical</i>				
						<i>o Congreso de C. T. T.</i>				
						<i>Oficio Varas</i>				

**Francisca Estrada Castro.** Nació el 4 de octubre de 1898 en Moctezuma, San Luis Potosí. Ingresó al Sindicato en 1928. Trabajó en el cine Roma. (Expediente en caja 111)

<i>Soledad Serrano</i>		TRABAJO	JUSTICIA	COMISIONES CONFERIDAS
 1932 SALUD Y REVOLUCION SOCIAL MEXICO	DIA DE DESCANSO	Compañer... que l... Suple	Días que trabaja a la semana el Cine o casa en que presta sus servicios	
	CATEGORIA DE EMPLEO	Sueldo Diario \$.....	Ingresó al Sindicato con planta en.....	
<i>Taquillera</i>	Sueldo de la Semana \$.....	" " " " categoría de.....		
<i>5 años</i>	Sueldo de Matinee.....	HA SIDO REAJUSTADO DE:		
<i>México</i>	TOTAL.....	FECHA	Cine o Casa de que fue reajustad.....	Indemnización que recibió
ESTADO CIVIL	Sueldo de la Semana.....			CAUSAS QUE ORIGINARON EL REAJUSTE
<i>Soltera</i>	Sueldo de Matinee.....			
FECHA DE NACIMIENTO	TOTAL.....			
<i>33 años</i>	Sueldo de la Semana.....			
LUGAR DE NACIMIENTO	Sueldo de Matinee.....			
<i>México</i>	TOTAL.....			
HA DE LEER Y ESCRIBIR	NOTAS:			
<i>Si</i>	<i>10° Marco # 166.</i>			
DOMICILIO				
<i>XXXXXXXX 87-10.</i>				

**Soledad Serrano Fernández.** Nació en la ciudad de México el 2 de febrero de 1899. Ingresó al Sindicato en 1925. Inició sus trabajos como acomodadora en el cine Isabel y de ahí pasó a la taquilla del Máximo. (Expediente en caja 190)



SINDICATO DE TRABAJADORES DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA, SIMILARES Y CONEXAS DE LA REPUBLICA MEXICANA SECCION No. 1

Nombre *Mercedes Sánchez Núñez* Fecha de Ingreso *1 Enero 8 del 1925*  
 Nacionalidad *Mexicana* Ingresó como *Taquillera*  
 Fecha de Nacimiento *Septbre 23 de 1902* Instrucción *Primaria y Secundaria*

DOMICILIO	Estado Civil	CREDENCIAL		TESTAMENTO		ASCENSOS				SUELDO
		Fecha	No.	Fecha	No.	Fecha	Empleo Anterior	Empleo Actual	Cine o Casa Alq.	
<i>Buena # 105 (Col. Nativitas)</i>	<i>Casada</i>	<i>17/12/25</i>	<i>635</i>	<i>4 Feb 28</i>	<i>282</i>	<i>4-7-27</i>		<i>Taquillera</i>	<i>Bucareli</i>	<i>18.00</i>
<i>Luisa 184</i>		<i>18/1/25</i>	<i>2345</i>	<i>17/12/25</i>	<i>255</i>	<i>4-5-43</i>				<i>18.00</i>
						<i>1950</i>				<i>15.00</i>
						<i>1951</i>				<i>20.00</i>
						<i>6/18/1951</i>			<i>Alameda</i>	<i>30.00</i>
						<i>1952</i>				<i>36.00</i>
						<i>1954</i>				<i>36.00</i>

INDEMNIZACIONES

Fecha	Empleo	Cine o Casa Alq.	Cantidad	Familiares que tiene en la Organización	Comisiones que ha Desempeñado	Expedientes en la Comisión de Justicia
				<i>Alina Calderón una hermana</i>	<i>Selegueta Ana y otros "Justicial" "Royal" "Luz Trabajo" Comandante de Zona</i>	<i>1935 propiada de la C. de Estudios y Arte</i>

**Mercedes Sánchez Núñez.** Nació en la ciudad de México el 23 de septiembre de 1902. Ingresó al Sindicato en 1925. Trabajó en los cines Casino, Teresa, Bucareli, Mundial, Ángela Peralta, Alcázar, Luz, Majestic, Royal, América, Progreso, Esperanza, Centenario y Alameda. (Expediente en caja 178)

SINDICATO DE TRABAJADORES DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA, SIMILARES Y CONEXAS DE LA REPUBLICA MEXICANA SECCION No. 1

Nombre *María de la Piedad García Neve* Fecha de Ingreso *6 Ago 1927*  
 Nacionalidad *Mexicana* Ingresó como *Taquillera*  
 Fecha de Nacimiento *3 de Julio 1905* Instrucción *Primaria*


DOMICILIO	Estado Civil	CREDENCIAL		TESTAMENTO		ASCENSOS				SUELDO
		Fecha	No.	Fecha	No.	Fecha	Empleo Anterior	Empleo Actual	Cine o Casa Alq.	
<i>Civilización 133</i>	<i>Casada</i>	<i>10-29-27</i>	<i>368</i>	<i>8 Feb 28</i>	<i>344</i>			<i>Taquillera</i>	<i>Capitolio</i>	<i>16.00</i>
<i>San Mateo # 110</i>				<i>12.8</i>	<i>41/28</i>	<i>1943</i>			<i>Granat</i>	<i>14.00</i>
<i>Calle La Piedad # 26</i>				<i>3/15/44</i>	<i>433</i>	<i>1944</i>			<i>Escandón</i>	<i>12.00</i>
<i>Calle Los Reyes "Los Reyes"</i>						<i>15/1/44</i>			<i>Isabel</i>	<i>24.00</i>
<i>Tos. Cal. T. de T. de T. de T.</i>						<i>1956</i>				<i>36.00</i>

INDEMNIZACIONES

Fecha	Empleo	Cine o Casa Alq.	Cantidad	Familiares que tiene en la Organización	Comisiones que ha Desempeñado	Expedientes en la Comisión de Justicia
				<i>Mi hermana</i>	<i>Festivales</i>	


**María de la Piedad García Neve.** Nació el 3 de julio de 1905 en la ciudad de México. Ingresó al Sindicato en 1927. Trabajó en los cines Capitolio, Granat, Escandón e Isabel. (Expediente en caja 120)

*Soledad Flores* 155

	TRABAJO	JUSTICIA	COMISIONES CONFERIDAS																	
	DÍA DE DESCANSO	Compañer.... que l.... Suple	Días que trabaja a la semana el Cine o casa en que presta sus servicios																	
	1926 Copelia 2 meses de sueldo por abuso de confianza		Primavera																	
CATEGORÍA DE EMPLEO <i>Taquillera</i> ANTIGÜEDAD PROFESIONAL <i>5 años</i> INGRESO AL SINDICATO <i>28 Abril 1925</i> ESTADO CIVIL <i>Soltera</i> FECHA DE NACIMIENTO <i>19 años</i> LUGAR DE NACIMIENTO <i>San Luis Potosí</i> SABE LEER Y ESCRIBIR <i>Si</i> DOMICILIO <i>Carretas 39 15</i>	Sueldo Diario \$..... Sueldo de la Semana \$..... Sueldo de Matinee..... TOTAL..... Sueldo de la Semana..... Sueldo de Matinee..... TOTAL..... Sueldo de la Semana..... Sueldo de Matinee..... TOTAL.....	Ingresó al Sindicato con planta en..... " " " " categoría de..... HA SIDO REAJUSTADO DE:	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th style="width: 15%;">FECHA</th> <th style="width: 20%;">Cine o Casa de que fué reajustad....</th> <th style="width: 15%;">Indemnización que recibió</th> <th style="width: 50%;">CAUSAS QUE ORIGINARON EL REAJUSTE</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td></tr> <tr><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td></tr> <tr><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td></tr> </tbody> </table>		FECHA	Cine o Casa de que fué reajustad....	Indemnización que recibió	CAUSAS QUE ORIGINARON EL REAJUSTE												
FECHA	Cine o Casa de que fué reajustad....	Indemnización que recibió	CAUSAS QUE ORIGINARON EL REAJUSTE																	
NOTAS:																				
<i>Soledad Flores</i>																				

**Soledad Flores de la Rosa.** Nació en San Luis Potosí, capital del estado de mismo nombre, el 19 de abril de 1906. Ingresó al Sindicato en 1925. Se desempeñó como taquillera en los cines Primavera y Rívoli. (Expediente en caja 113)

*Rebeca Molina* 306

	TRABAJO	JUSTICIA	COMISIONES CONFERIDAS																	
	DÍA DE DESCANSO	Compañer.... que l.... Suple	Días que trabaja a la semana el Cine o casa en que presta sus servicios																	
	Suplente		Royal																	
CATEGORÍA DE EMPLEO <i>Taquillera</i> ANTIGÜEDAD PROFESIONAL <i>7 años</i> INGRESO AL SINDICATO <i>Dic 17 de 30</i> ESTADO CIVIL <i>Casada</i> FECHA DE NACIMIENTO <i>25 años</i> LUGAR DE NACIMIENTO <i>México</i> SABE LEER Y ESCRIBIR <i>Si</i> DOMICILIO <i>Amaznata 37-7</i>	Sueldo Diario \$..... Sueldo de la Semana \$..... Sueldo de Matinee..... TOTAL..... Sueldo de la Semana..... Sueldo de Matinee..... TOTAL..... Sueldo de la Semana..... Sueldo de Matinee..... TOTAL.....	Ingresó al Sindicato con planta en..... " " " " categoría de..... HA SIDO REAJUSTADO DE:	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th style="width: 15%;">FECHA</th> <th style="width: 20%;">Cine o Casa de que fué reajustad....</th> <th style="width: 15%;">Indemnización que recibió</th> <th style="width: 50%;">CAUSAS QUE ORIGINARON EL REAJUSTE</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td></tr> <tr><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td></tr> <tr><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td></tr> </tbody> </table>		FECHA	Cine o Casa de que fué reajustad....	Indemnización que recibió	CAUSAS QUE ORIGINARON EL REAJUSTE												
FECHA	Cine o Casa de que fué reajustad....	Indemnización que recibió	CAUSAS QUE ORIGINARON EL REAJUSTE																	
NOTAS:																				
<i>Rebeca Molina</i>																				

**Rebeca Molina Vera.** Nació en la ciudad de México el 15 de agosto de 1906. Inició sus actividades cinematográficas en 1929, como revisadora de la Universal y la Metro. En 1930, al ingresar al Sindicato, solicitó su cambio al ramo de taquilleras, en el que se desempeñó en adelante en los cines Royal, Cairo y Mariscalá. (Expediente en caja 150)

**SINDICATO DE TRABAJADORES DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA, SIMILARES Y CONEXAS**  
 DE LA REPUBLICA MEXICANA  
 SECCION No. 1

Nombre *Irene Chavarria R.* Fecha de Ingreso *Feb 22 de 1925*  
 Nacionalidad *Mexicana* Ingresó como *Taquillera*  
 Fecha de Nacimiento *May 15 de 1907* Instrucción *Primaria*

DOMICILIO	Estado Civil	CREDENCIAL		TESTAMENTO		ASCENSOS			SUELDO
		Fecha	No.	Fecha	No.	Fecha	Empleo Anterior	Empleo Actual	
<i>Frontera 157/3</i>	<i>Soltera</i>	<i>8-36-633</i>	<i>3/17/925 534</i>	<i>Feb 22 de 1925</i>	<i>1161</i>	<i>1927</i>		<i>Taquillera Balmori</i>	<i>15.00</i>
<i>Calzada Guadalupe # 427</i>						<i>1944</i>			<i>12.00</i>
						<i>1954</i>			<i>30.00</i>

Firma *Irene Chavarria*

Deporte que Practica	INDEMNIZACIONES				Familiares que tiene en la Organización	Comisiones que ha Desempeñado	Expedientes en la Comisión de Justicia
	Fecha	Empleo	Cine o Casa Alg.	Cantidad			
	<i>1927</i>	<i>Taquillera</i>	<i>"Briseno"</i>	<i>2.50</i>	<i>Una hermana   Paquel Chavarria   capitula 1926</i>	<i>delegada   Comisión de   Escalafón General   en 1954.</i>	

**Irene Chavarría Rodríguez.** Nació el 15 de mayo de 1907 en la ciudad de México. Ingresó al Sindicato en 1925. Se empleó como taquillera, de forma sucesiva, en los cines César, Briseño, Regis y Balmori. (Expediente en caja 103)

*Carmen Rojas* 416

TRABAJO	JUSTICIA	COMISIONES CONFERIDAS
<b>DIA DE DESCANSO</b> <i>Sueves</i>	Compañer.... que l.... Suple	Días que trabaja a la semana el Cine o casa en que presta sus servicios <i>6 días   Cartagena</i>

Sueldo Diario \$ *25.00*  
 Ingresó al Sindicato con planta en *Cartagena*  
 " " " " categoría de *Taquillera*

**HA SIDO REAJUSTADO DE:**

FECHA	Cine o Casa de que fue reajustado	Indemnización que recibió	CAUSAS QUE ORIGINARON EL REAJUSTE

**NOTAS:**  
*Constitución # 24.*  
*Carmen Rojas*

**CATEGORIA DE EMPLEO**  
*Taquillera*  
 ANTIGÜEDAD PROFESIONAL  
*3 años*  
 INGRESO AL SINDICATO  
*Sept 1925*  
 ESTADO CIVIL  
*Soltera*  
 FECHA DE NACIMIENTO  
*11 años*  
 LUGAR DE NACIMIENTO  
*Michoacán*  
 SABE LEER Y ESCRIBIR  
 DOMICILIO  
*Calz. Tacubaya # 779*

**Carmen Rojas Urquiaga.** Nació el 11 de marzo de 1908 en la ciudad de México. Ingresó al Sindicato en 1925. Se desempeñó como taquillera en los cines Cartagena, Granat, Máximo, Encanto, Ópera y Primavera. (Expediente en caja 160)

SINDICATO DE TRABAJADORES DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA, SIMILARES Y CONEXAS DE LA REPUBLICA MEXICANA SECCION No. 1				Nombre <i>DELMOTTE CONCEPCION de Palalaz</i> Fecha de Ingreso <i>Paraguay 18 Jul 1923</i>		Nacionalidad <i>MEXICANA</i> Ingresó como <i>TAQUILLERA</i>		Fecha de Nacimiento <i>24 de Octubre de 1908</i> Instrucción <i>PRIMARIA</i>		
DOMICILIO	Estado Civil	CREDENCIAL		TESTAMENTO		ASCENSOS				SUELDO
		Fecha	No.	Fecha	No.	Fecha	Empleo Anterior	Empleo Actual	Cine o Casa Alq.	
<i>Tenango 76 - Tepeyac - San Basilda</i>	<i>Casada</i>	<i>11 Nov 1932</i>	<i>646</i>	<i>23 Dic 1932</i>	<i>493</i>	<i>1940</i>	<i>TAQUILLERA</i>	<i>TAQUILLERA</i>	<i>Orfeón</i>	<i>15.00</i>
						<i>1943</i>	<i>TAQUILLERA</i>	<i>TAQUILLERA</i>	<i>Tepeyac</i>	<i>18.00</i>
						<i>1944</i>	<i>TAQUILLERA</i>	<i>TAQUILLERA</i>	<i>Alcázar</i>	<i>18.00</i>
						<i>1945</i>	<i>TAQUILLERA</i>	<i>TAQUILLERA</i>	<i>Alcázar</i>	<i>18.00</i>
						<i>8-23-45</i>	<i>TAQUILLERA</i>	<i>TAQUILLERA</i>	<i>Alcázar</i>	<i>18.00</i>
						<i>11 de 1945</i>	<i>TAQUILLERA</i>	<i>TAQUILLERA</i>	<i>Alcázar</i>	<i>18.00</i>

*Concepción Delmotte*

Deporte que Practica	INDEMNIZACIONES				Familiares que tiene en la Organización	Comisiones que ha Desempeñado	Expedientes en la Comisión de Justicia
	Fecha	Empleo	Cine o Casa Alq.	Cantidad			
<i>Murguio</i>					<i>UN HERMANO JOSÉ DELMOTTE GARCÍA ACEPTADO EL 23 DE JUNIO DE 1942. UN SOBRINO, HUMBERTO DELMOTTE HERNÁNDEZ ACEPTADO JUNIO 1951. UNA SOBRINA, CARMEN DELMOTTE HERNÁNDEZ ACEPTADO EL 16 DE OCTUBRE DE 1945.</i>	<i>Murguio</i>	<i>1930-1940</i>

*Parando a suplentes... para el cine de Alcázar... 1944... Este documento es un... 1949... 1949...*

**Concepción Delmotte García de Irizar.** Nació en Mazatlán, Sinaloa, el 24 de octubre de 1908. Solicitó su ingreso al Sindicato en 1923. En una larga carrera fue taquillera de los cines Royal, Alcázar, Alarcón, Majestic, Esperanza, Regis, Cairo, Orfeón y Tepeyac. (Expediente en caja 109)

SINDICATO DE TRABAJADORES DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA, SIMILARES Y CONEXAS DE LA REPUBLICA MEXICANA SECCION No. 1				Nombre <i>Soledad Balcázar Cabrera</i> Fecha de Ingreso <i>27 Noviembre 1923</i>		Nacionalidad <i>Mexicana</i> Ingresó como <i>Revisadora</i>		Fecha de Nacimiento <i>24 Septiembre 1909</i> Instrucción <i>Primaria</i>		
DOMICILIO	Estado Civil	CREDENCIAL		TESTAMENTO		ASCENSOS				SUELDO
		Fecha	No.	Fecha	No.	Fecha	Empleo Anterior	Empleo Actual	Cine o Casa Alq.	
<i># Galeana # 117. Mazatlán T. Sinaloa. Calle Marisate</i>	<i>Casada</i>	<i>10-20-37</i>	<i>76</i>	<i>51</i>	<i>51</i>	<i>1942</i>	<i>Revisadora</i>	<i>Taquillera</i>	<i>Alhambra</i>	<i>15</i>
						<i>1943</i>	<i>Revisadora</i>	<i>Taquillera</i>	<i>Lindavista</i>	<i>15</i>
						<i>1945</i>	<i>Revisadora</i>	<i>Taquillera</i>	<i>Manacar</i>	<i>18.00</i>
						<i>3-11-52</i>	<i>Revisadora</i>	<i>Taquillera</i>	<i>Manacar</i>	<i>44.00</i>

*Soledad Balcázar*

Deporte que Practica	INDEMNIZACIONES				Familiares que tiene en la Organización	Comisiones que ha Desempeñado	Expedientes en la Comisión de Justicia
	Fecha	Empleo	Cine o Casa Alq.	Cantidad			
<i>Frontonis</i>	<i>1934</i>	<i>Taquillera</i>	<i>Alcázar</i>	<i>240.00</i>	<i>Eduardo Regis Sr. agosto 3-12-36</i>	<i>Enfermera</i>	<i>27-5-30</i>

*27-12-27* *2 días suspensión!*

**Soledad Balcázar Cabrera.** Nació en la ciudad de Puebla, capital del estado del mismo nombre, el 24 de septiembre de 1909. Cuando en 1923 ingresó al Sindicato, trabajaba como revisadora. Cinco años más adelante se la ubicó en el ramo de taquilla, donde se desempeñó en los cines Alhambra, Rex, Lindavista, México y Manacar. (Expediente en caja 91)

## Referencias bibliográficas

DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. II *Bajo el cielo de México, 1920-1924*. México: UNAM, 1993.

DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. III *Sucedió en Jalisco o los cristeros, 1924-1928*. México: UNAM, 2013.

GARCÍA MENDOZA, Jaime (coord.) *Inventario del Archivo del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, Sección 1*. México: Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, 2010.

### ARK CAICYT:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/ux7ikf3n8>

### Para citar este artículo:

MIQUEL, Ángel, “El rostro del cine: Taquilleras en la ciudad de México”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 396-408. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/478>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Ángel Miquel** (Torreón, Coahuila, 1957) es profesor e investigador en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México. Ha publicado antologías de crítica cinematográfica, biografías de pioneros y ensayos sobre cine silente. Entre sus libros recientes están *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948* (México: UNAM, 2016), *Ponchos y sarapes. El cine mexicano en Buenos Aires, 1934-1943* (Nueva York: Peter Lang, 2021) y *El cine silente en La Laguna* (Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Ayuntamiento de Torreón, 2023). E-mail: [miquel@uaem.mx](mailto:miquel@uaem.mx).



IN MEMORIAM



# *In memoriam*

## Enrique Bouchard (1931-2024)

Andrea Cuarterolo\*



Casi como si fuera un mensaje del destino, conocí a Enrique en el emblemático año de 1995. En diversas partes del planeta se multiplicaban los homenajes por el centenario del nacimiento del cine y mi papá, que en ese momento formaba parte de la organización de la cuarta edición de los *Congresos de Historia de la Fotografía en la Argentina* en el marco de la Expo Foto 95, lo convocó para llevar a cabo, como una actividad especial dentro del evento, una función de cine que emulara las primeras proyecciones del invento de los Lumière. Yo tenía 19 años y acababa de inscribirme a la carrera de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires. Todavía no sabía que, dos años después, iba a elegir continuar con la orientación de cine y, mucho menos que, una década más tarde, terminaría especializándome en el período silente. Sin embargo, esa función mágica, que todavía conservo en mi memoria, fue, sin

duda, uno de mis primeros encantamientos con el tema al que terminé dedicando mi carrera. Enrique era un detallista primoroso, que sabía contagiar como nadie su pasión por el cine mudo. La función inició con la entrega de un exquisito programa de mano diseñado a la usanza de la época y en el que se detallaban todos los cortos que formaban parte de la función. Cuando se apagaron las luces, comenzaron a aparecer en pantalla una serie de placas de linterna mágica con mensajes encantadores como “Rogamos a las señoras, señoritas y caballeros se quiten los sombreros”. Estas auténticas reliquias eran tan sólo uno de los múltiples tesoros de su impresionante colección personal. Luego de esa deliciosa apertura, empezó la verdadera magia con una sucesión de películas de los primeros años del siglo XX, sonorizadas por dos pianistas, por las carcajadas de los espectadores y por el hipnótico sonido del proyector, que Enrique operaba desde las sombras de la sala. Allí pude ver por primera vez joyas del temprano cine nacional como *En casa del fotógrafo* (1902) de Eugenio Cardini, *La revolución de mayo* (1909) de Mario Gallo o *El entierro del Gral. Bartolomé Mitre* (1906) de Eugenio Py, todas cintas que él mismo había rescatado. Después de ese día no volví a saber de Enrique hasta 2004, cuando Abel Alexander, un amigo en común, nos puso en contacto. Yo ya estaba trabajando en mi tesis de doctorado centrada en el cine silente argentino y me estaba costando muchísimo acceder a materiales audiovisuales del período. Enrique me citó en su “bulín” de la calle Charcas, un extraordinario gabinete de curiosidades de apenas 30 metros cuadrados que había bautizado con el nombre de Círculo Cultural del Cine y que funcionaba como una especie de museo abierto a los investigadores e interesados en el tema. En ese recinto, tan diminuto como maravilloso, competían por el poco espacio disponible desde butacas de cine, cintas de todos los tamaños y formatos, fonógrafos, juguetes ópticos, enormes posters de películas, cientos de libros, folletos y revistas, cámaras y proyectores de todo tipo, cartas, fotos y autógrafos de grandes actores de la época muda, como Charles Chaplin, hasta un bellissimo mutoscopio de pie, que era una de las estrellas de su colección. A pesar de que casi no podía moverse sin tropezar con alguna caja o mueble, se notaba que ese pequeño espacio era su lugar en el mundo. A los pocos minutos de que empezáramos a conversar me di cuenta de que, a pesar de nuestra diferencia de edad, Enrique era un verdadero espíritu afín y no tardamos en hacernos buenos amigos. Su ayuda y consejos fueron vitales en mis primeros pasos como investigadora y, con los

años, tuve el placer de trabajar con él en varios proyectos conjuntos. En general, los coleccionistas tienen mala fama, pero cualquiera que haya conocido a Enrique puede dar fe de su inmensa generosidad, no solo con los objetos de su colección, sino con sus conocimientos y contactos. Cuando en 2012 le conté que acababa de localizar en Italia una copia de *Una nueva y gloriosa nación* (Albert Kelley, 1928) –un mítico film argentino rodado en Hollywood, que hasta entonces se creía perdido–, él mismo llamó por teléfono a su colega Livio Jacob, por entonces director de la Cinemateca del Friuli, para que me recibiera y me dejara consultar la copia que ellos resguardaban. Juntos hicimos también una hermosa serie de filoscopios para La Marca Editora, con películas de su colección.

Sin embargo, Enrique fue mucho más que un coleccionista, era una leyenda viva, que tuvo entre sus amistades a personalidades como Pablo Ducrós Hicken, de quien heredó una parte importante de su colección, o Henri Langlois, con el que se carteaba en un impecable francés y al que donó varias películas. Junto a su amigo e inseparable colega José Vigévano –un fotógrafo y laboratorista virtuoso que había construido una máquina especial para convertir películas de 35 a 16 mm– fue responsable de rescatar decenas de joyas del cine nacional que, sin su intervención, hoy probablemente no existirían, como *Las operaciones del Dr. Posadas* (Eugenio Py, ca. 1899), *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914), *Hasta después de muerta* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1916), *El último malón* (Alcides Greca, 1917) o *Perdón viejita* (José A. Ferreyra, 1926). Uno de los logros de los que estaba más orgulloso era la recuperación de dos cortos perdidos de su ídolo Charles Chaplin: *Her Friend the Bandit* y *Cruel Cruel Love*, ambas de 1914.

Poco después de que empezáramos con *Vivomatografías*, le propuse hacerle una entrevista para la revista, la fuimos posponiendo y, cuando finalmente estábamos por concretarla, nos azotó la pandemia. Hablamos algunas veces por teléfono pero, por precaución, no nos vimos personalmente en casi dos años. La última vez que nos encontramos fue en su casa; acababa de vender su “bulín” y había tenido que trasladar allí toda su colección. Su mujer había fallecido pocos años antes y lo noté triste y cansado. Me fui de allí con un sabor amargo de boca, pero nunca pensé que ese sería nuestro último encuentro. Voy a extrañar muchísimo nuestras largas conversaciones, sus anécdotas increíbles y la emoción que compartíamos cada vez que aparecía una

película que se creía perdida. Su partida deja un enorme vacío en nuestro pequeño universo cinéfilo. Sin embargo, hoy quiero imaginarlo en un lugar mejor, pasando películas de Chaplin en su viejo proyector y riendo a carcajadas con Ducrós Hicken, Vigévano, Salvador Samaritano y toda su banda de locos lindos del silente. Lo imagino cerrando la función con una sonrisa pícaro mientras proyecta una última placa de linterna mágica, que estaba entre las preferidas de su colección, y que decía “No más por hoy. Gracias. Que les vaya bien. Y que no nos olviden. Y que escriban”. Este texto es, entonces, para vos. Adiós querido Enrique. Ciertamente no serás olvidado y tu pasión y compromiso sobrevivirán en cada una de las películas que recuperaste y atesoraste...



**ARK CAICYT:**

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/jtor49z7i>

---

\* **Andrea Cuarterolo** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Investigadora 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 *Giros históricos de los cines regionales en Argentina y América Latina: definiciones, delimitaciones y disputas históricas* (Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2023), *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/Cinemateca Nacional de México, 2017) y *Diez miradas sobre el cine y audiovisual* (Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2018). Desde 2016 co-dirige el Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) y 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](mailto:acuarterolo@gmail.com).

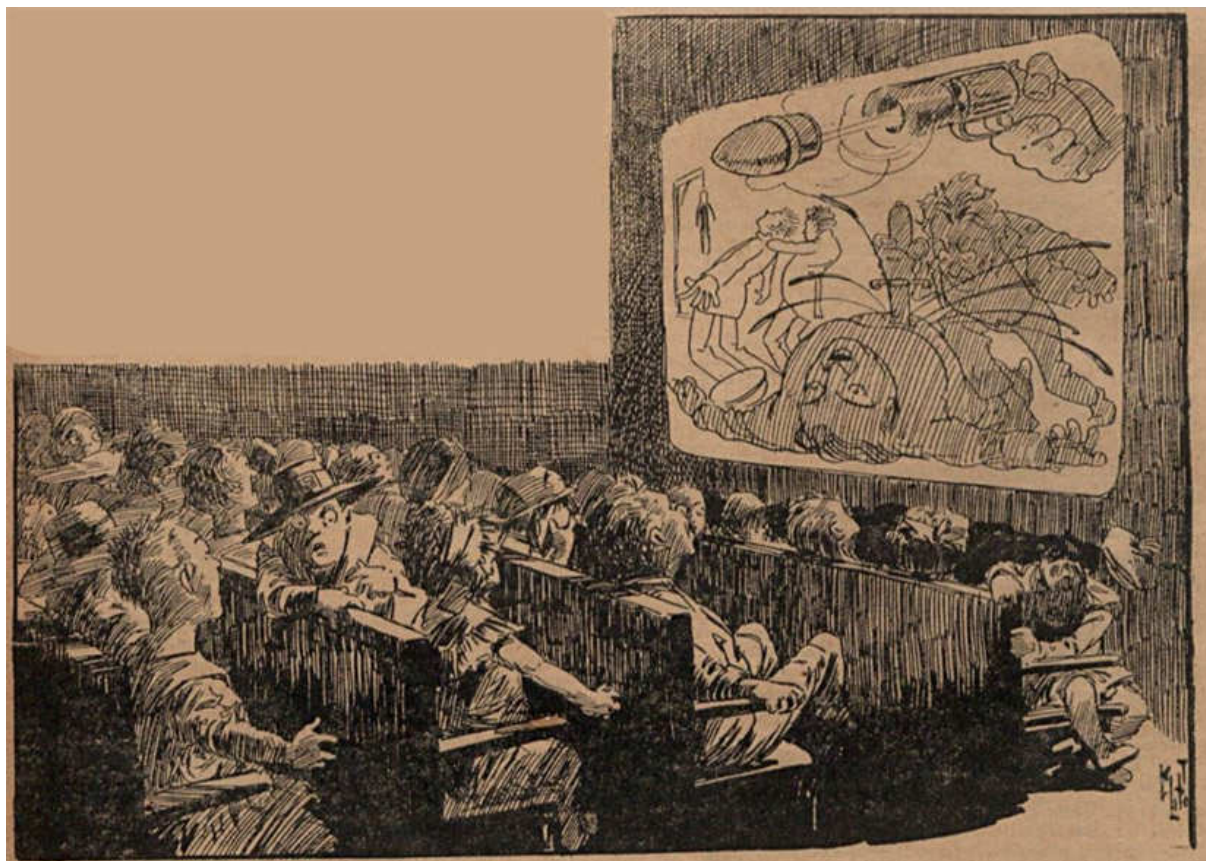
# Convocatoria para el n. 11

CONVOCATORIA PARA EL 7MO DOSSIER TEMÁTICO (DICIEMBRE 2025):

## “Robo, sexo o revolución: los ‘peligros’ del cine silente en América Latina”

Coordinado por Felipe Davson Pereira da Silva

(Universidade Federal Fluminense)



El cine llegó a América Latina, poco después de su primera proyección pública en París, en diciembre de 1895 y, trascurridos algunos años, se inauguraron las primeras salas dedicadas a la exhibición fílmica. Con la ampliación del consumo cinematográfico, ciertos sectores sociales, ante todo fracciones de las élites, de las capas medias urbanas en formación, de la Iglesia Católica, de la Prensa y del Estado, buscaron crear mecanismos de control, intentando orientar al cine hacia fines estratégicos, como la “educación de las masas”.

Filmes realizados en la región y fuera de ella, como por ejemplo *Os Estranguladores do Rio* (Antônio Leal, 1908), *Le bandits en automobile* (Victorin Jasset, 1913), *El automóvil gris*

(Henrique Rosas, 1919) etc., se centraban en temas como la traición, la prostitución, el robo, la muerte o el secuestro, entre otros. Mientras esto sucedía, los sectores anteriormente enumerados comenzaron a proyectar sus temores y prejuicios de clase, género y raza en ese tipo de contenido y se volvieron vigilantes de los posibles “peligros” que las cintas podrían representar para las estructuras sociales vigentes en la época.

En el caso de Brasil, las películas consideradas inmorales o pornográficas por contener escenas supuestamente impropias, en especial para niños y mujeres, eran rotuladas “alegres”. Y las que contenían robo, muerte y otros crímenes fueron llamadas de “sensacionais” y “policiais”. Esa catalogación fue concebida como una forma de identificar a aquellos films que el público debería evitar en las salas de cine. Sin embargo, no lograron impedir que hubiera interés (muchas veces lo fomentaron) de parte de la audiencia en esas obras o en los propios cines “alegres”.

A medida que se intensificaba el consumo de esas películas en el territorio latinoamericano, se organizaron movimientos contrarios que buscaban impedir que se llevaran a cabo funciones o, incluso, intentaron cerrar establecimientos. Utilizaban principalmente argumentos relacionados a la moral y las buenas costumbres. Una de las formas de reducir, controlar y, en situaciones más extremas, prohibir la circulación de esas narrativas fue establecer una censura previa. Es decir, crear decretos y leyes y movilizar el aparato policial para la fiscalización de las salas y de obras. Así, en distintas temporalidades y con muchas especificidades, el cine ingresó en las agendas de las autoridades en el subcontinente, que pretendían preservar el *status quo* y convertir a las salas cinematográficas en un lugar más de propagación de ideas “patrióticas” y “civilizatorias”.

Este dossier se propone a ampliar y profundizar el breve panorama recién expuesto y reunir investigaciones dedicadas a la producción/recepción/persecución de filmes considerados eróticos, pornográficos, policiales o censurable y a las historias de las salas de cines que los exhibían. A continuación, proponemos algunos tópicos de interés, los cuales no excluyen otros temas no listados y pertinentes a la propuesta.

**Censura fílmica:** Debates sobre proyectos para crear una legislación que estableciera censura previa de filmes en el período del cine silente en América Latina; el rol de la policía como fiscalizadora y censora en ese contexto; casos judiciales en la región referentes a salas de cine o prohibiciones de películas de empresas nacionales o

extranjeras; influencia de medidas elaboradas por países europeos o Estados Unidos en las censuras cinematográficas latinoamericanas.

**Filmes y salas “alegres”:** La producción latinoamericana silente de cintas consideradas eróticas, pornográficas, policiales etc.; la exhibición de ellas en salas específicas o no específicas; la divulgación de esas obras/salas en la prensa; la repercusión de salas o filmes “alegres” en los ámbitos judiciales, policiales o gubernamentales; historias de salas “alegres” en la región, su público, divulgación y borramiento de la historia.

**Filmes sensacionalistas y policiales latinoamericanos:** Su relación, en el período silente, con el público y la prensa; la persecución de esas cintas por algunos sectores de la sociedad; la producción cinematográfica basada en crímenes reales y la relación de las noticias con las escenas captadas y proyectadas en las pantallas de la región.

**Niñez y cine:** Debates sobre la prohibición de menores de edad en funciones cinematográficas de América Latina en la época; el supuesto potencial de degeneración de escenas las “inmorales”, la apología del crimen y de la ideas subversivas en algunas cintas para la niñez; discusiones relacionadas a cuestiones morales y educativas que involucraban niños y cine.

**La preocupación por las mujeres:** Prohibición en los cines de la asistencia de “señoritas” y “señoras”, pilares de la tradicional familia burguesa; los riesgos de ciertas películas de desvirtuar las concepciones de madre-esposa con imágenes “vulgares” y “pecaminosas”; la recepción de escenas de desnudo femenino o sexo en filmes y el debate público alrededor de tales temas; el rol de la prensa en la promoción o persecución de ciertas cintas.

**Iglesia y cine:** La cruzada de la Iglesia Católica, a través de ligas, asociaciones, presión política y religiosa, en contra películas “inmorales” durante las décadas del cine silente en América Latina; el apoyo o los acuerdos con las autoridades locales para la promoción de la censura previa de filmes; relaciones de la Iglesia con el circuito exhibidor durante las fechas festivas como un aspecto más de las conmemoraciones religiosas.

Aceptaremos propuestas para el próximo dossier hasta el **1 de julio de 2025**. 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 2025

El Comité Editorial de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* se complace en anunciar la convocatoria para su décimo primer número, que será publicado en **diciembre del 2025**. 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 y debates teóricos
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 décimo primer número aquellos textos que sean enviados antes del **1 de julio de 2025**. Los que lleguen luego de esa fecha serán tenidos en cuenta para el número siguiente.

---

## Convocatoria abierta a dossiers temáticos 2026

Los invitamos a enviar propuestas de dossier para el 12vo número, que se publicará en el 2026. 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 julio de 2026**. 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 11mo número:** 1 de julio de 2025
- **Fecha límite de envío de contribuciones para el dossier temático (“Robo, sexo o revolución: los ‘peligros’ del cine silente en América Latina”):** 1 de julio de 2025
- **Fecha límite para el envío de propuestas para el dossier temático del 12vo número:** 1 de octubre de 2025