

VIVOMAT GRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

Año 11 - N° 11 - Diciembre de 2025 - ISSN 2469-0767





Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

Año 11 – Nro. 11 - Diciembre de 2025

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 Díez

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Fabrizio Felice

Universidad Federal de São Carlos, Brasil

Virginia Frade Pandolfi

Universidad de la República, Uruguay

Natacha Muriel López Gallucci,

Universidad Estadual de Campinas, Brasil

Maria Constanza Grela Reina

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Rielle Navitsky

Universidad de Georgia, EE.UU.

Juan Sebastián Ospina León,

Universidad de California, Berkeley, EE.UU.

Mónica Villarroel Márquez

Cineteca Nacional de Chile, Chile

COMITÉ CIENTÍFICO

Ricardo Bedoya

Universidad Católica de Perú, Perú

Paolo Cherchi Usai

Cineteca del Friuli, Italia, Italia

Luciana Corrêa de Araújo

Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Antonio Costa

Università Iuav di Venezia, Italia

Carlos Roberto de Souza

Universidade Federal de São Carlos, Brasil

André Gaudreault

Université de Montréal, Canadá

Tom Gunning

University of Chicago, 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°11:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/mk00x13i3>

Foto de tapa:

Una escena del rodaje del film argentino *Criollo viejo* (1924). En la cámara se ve al operador Emilio Peruzzi y, a su lado, al director Ricardo Parodi. A la derecha, en plena pelea aparecen los actores Felipe Farah y Amalia Mirel. Colección Exequiel Vique.

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



Sumario

EDITORIAL

Andrea Cuarterolo y Georgina Torello 1-9

DOSSIER

- ❖ **Introducción al dossier: “Robo, sexo o revolución: los ‘peligros’ del cine silente en América Latina”** 10-17
Felipe Davson Pereira da Silva
- ❖ **“Censurem-se os films!”: A formação da censura cinematográfica no Rio de Janeiro (1907-1920)** 18-50
Felipe Davson Pereira da Silva
- ❖ **O (bom e mau) cinema no jornal católico *A Cruz: Orgão da Parochia de São João Baptista* - Rio de Janeiro (1920-1929)** 51-80
Sancler Ebert
- ❖ **Guadalupan Diplomacy in *Tepeyac* (Mexico, José Manuel Ramos, Carlos E. Gonzáles, and Fernando Sáyago, 1917)** 81-116
Kevin Anzzolin
- ❖ **O obsceno no primeiro cinema carioca: imaginando filmes perdidos (1908-1909)** 117-153
Carolina Azevedo Di Giacomo
- ❖ **Por los caminos sinuosos de *El bolillo fatal* (Bolivia, Luis del Castillo González, 1927)** 154-187
Carolina Cappa

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

- ❖ **Una inédita perspectiva de los orígenes de la cultura audiovisual europea desde la hegemonía histórica de la stampa y la arqueología de los *media*** 188-222
Bernardo Riego
- ❖ **A *star-image* da atriz Carmen Santos e suas atuações no cinema brasileiro** 223-256
Ana Daniela De Souza Gillone

TRADUCCIONES

- ❖ **La mano y el ojo: Excavando una nueva tecnología de la imagen en la época victoriana** 257-287
Tom Gunning, Trad. Ignacio Nicolás Albornoz Fariña

RESCATES

- ❖ **Historia de dos caballos Reaparición del *Ejercicio Jeneral [sic] del Cuerpo de Bomberos* (Sociedad fílmica Pont & Trías, 1902, Chile)** 288-298
Nina Satt Castillo
- ❖ ***Visita de escolares paraguayos a Montevideo* (Armando Matos Fuentes, 1931)** 299-312
Lucia Secco

ENTREVISTAS

- ❖ **“El cine y la historia se entrelazan”: Entrevista a Mario Lucioni e Irela Núñez del Pozo del Archivo Peruano de Imagen y Sonido** 313-323
Carla Chinski

RESEÑAS

- ❖ **Sobre Zegarra, Chrystian y Enrique Bernales Albites (eds.). *Estruendo mudo: cine silente y sonoro en la literatura iberoamericana (1895-1947)*** 324-331
Riccardo Boggione
- ❖ **Sobre Andrieu, Bernard; Soraia Chung Saura y Ana Cristina Zimmermann (orgs.). *O Álbum Marey de Educação Física - Cinema Racial e Cronofotografia*** 332-338
Laura Contreras
- ❖ **Sobre Wschebor, Isabel. *De la ilustración científica a la documentación cinematográfica. Aproximaciones a la historia de la fotografía y el cine científicos en Uruguay (1890-1973)*** 339-344
Paula Bruno Garcén

DOCUMENTOS

- ❖ **Entrevista a Dolores Ehlers (1977). Primera parte** 345-506
Julia Tuñón
- ❖ **Convocatoria para el nro. 12** 507-511

Editorial

Andrea Cuarterolo

Georgina Torello

Directoras



Una escena del rodaje del film argentino *Criollo viejo* (1924). En la cámara se ve al operador Emilio Peruzzi y, a su lado, al director Ricardo Parodi. A la derecha, en plena pelea aparecen los actores Felipe Farah y Amalia Mirel. Colección Exequiel Vique.

“Que cada uno cumpla con su deber: los padres prohibiendo a sus hijos el ir a ver films inmorales; las autoridades prohibiendo su exhibición —como de derecho—, y las asociaciones, los Comités de la Liga, todas las agrupaciones, interviniendo acerca de las autoridades y recordándoles, enérgicamente, su derecho y su deber”. Las palabras corresponden al presidente de un tribunal de delitos infantiles entrevistado en noviembre de 1920 por el *Eco de la Liga de Damas Católicas del Uruguay*, órgano de la citada agrupación que, entre la primera y segunda

década del siglo XX, fue una de las más agueridas de América Latina y promotora de una censura teatral que incidió pesantemente sobre los espectáculos de ese país. Presentadas sin referencias contextuales precisas, las palabras transcritas ganan una potencia particular: se vuelven una voz inmaterial y ubicua, reflejo de un deseo de control igualmente omnipresente. Lejos de ser una rareza histórica, condensan con precisión la necesidad, propia de la época, de regular lo visible y revelan, al mismo tiempo, el complejo entramado de actores requerido para imponer ese orden moral. .

Los peligros atribuidos a la imagen en movimiento —primero para las infancias, luego para las mujeres y finalmente para el conjunto de la sociedad— constituyeron uno de los núcleos discursivos más persistentes de la crítica conservadora desde los orígenes del medio. En efecto, la censura fue pieza constante de la historia del cine silente y, por tanto, ineludible tópico de varios artículos de *Vivomatografías*, desde nuestra primera edición, sin embargo, era hora de dedicarle finalmente un dossier. “Robo, sexo o revolución: los ‘peligros’ del cine silente en América Latina”, dirigido por el investigador brasileño Felipe Davson Pereira da Silva reúne cinco artículos sobre cine boliviano, brasileño y mexicano que dan cuenta de los debates en torno a “la moralidad, el orden público, la modernidad, el Estado, la Iglesia, la sociedad y sus dinámicas con el cine en su período de expansión y consolidación”.¹ El dossier abre con el artículo “Censurem-se os films!': a formação da censura cinematográfica no Rio de Janeiro (1907-1920)”, donde Davson Pereira da Silva pone el foco en dos géneros específicos, el “alegre” y el “sensacionalista” o policial, para examinar cómo, en el contexto de conflictos sociales y temores morales en el Río de Janeiro de comienzos del siglo XX, el cine fue concebido por el Estado y las élites como un instrumento político y civilizatorio. En continuidad con esta línea, Sancler Ebert, en “O (bom e mau) cinema no jornal católico *A Cruz: Orgão da Parochia de São João Baptista*- Río de Janeiro (1920-1929)” toma como estudio de caso el órgano de prensa

¹ DAVSON PEREIRA DA SILVA, Felipe. “Introdução ao dossiê: Robo, sexo o revolución. Los “peligros” del cine silente en América Latina”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, p. 10. Disponible en: <https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/520>

de una parroquia carioca, *A Cruz*, con el objetivo de develar los mecanismos desarrollados por este medio (pero indicativos de un quehacer global) para convertir el cine en vehículo moralizante y adoctrinador, especialmente en relación –como adelantamos– a la población femenina e infantil, en tiempos de modernización. A continuación, el dossier se traslada a México, pero mantiene su atención en la impronta eclesiástica con el artículo “Guadalupan Diplomacy in *Tepeyac* (Mexico, José Manuel Ramos, Carlos E. Gonzáles, and Fernando Sáyo, 1917)” de Kevin Anzzolin que rastrea las marcas religiosas y políticas que la película mexicana contiene y su resistencia a los proyectos de secularización que, desde el estallido de la Revolución, estaban teniendo lugar en México. Le sigue el texto “O obsceno no primeiro cinema carioca: imaginando filmes perdidos (1908-1909)”, en el que Nina Giacomo abre una (bienvenida) brecha díscola entre tanta represión. A partir de las huellas que dejaron en la prensa las proyecciones de películas de “gênero alegre”, hoy perdidas, la autora invita a pensar espacios de exhibición, públicos y discursos sobre lo obsceno en el Río de Janeiro de la primera década del siglo XX. Finalmente, Carolina Cappa cierra el dossier con “Por los caminos sinuosos de *El Bolillo Fatal*”, un texto que interroga otra forma de transgresión: la de la violencia espectacularizada y los dilemas éticos que emergen tanto en la recepción como en la restauración contemporánea de estos films.

Dos textos integran la sección de “Artículos de investigación”. Bernardo Riego Amézaga entra en el terreno de lo que –consciente de lo problemático, pero a falta de otro nombre igualmente inmediato– la revista llama precinematográfico. En “Una inédita perspectiva de los orígenes de la cultura audiovisual europea desde la hegemonía histórica de la stampa y la arqueología de los *media*”, el autor indaga en antiguos impresos medievales (1200-1340) para proponer la sugerente idea de “un proyecto primitivo audiovisual” que la emergencia de la moderna “mirada óptica” y del primer cine cancelaron del imaginario popular. Por su parte, Ana Daniela de Souza Gillone en “A *star-image* da atriz Carmen Santos e suas atuações no cinema brasileiro” incursiona, desde una perspectiva de género, en el análisis de la labor de Santos y su representación de personajes femeninos en clave de resistencia.

Nuevamente en el campo pre-cinematográfico nos coloca la sección de “Traducciones” con “La mano y el ojo: Excavando una nueva tecnología de la imagen en la época victoriana”, donde Tom Gunning, traducido por Ignacio Albornoz Fariña, nos introduce en la génesis, discursos y usos del taumatropo, proponiéndolo como un dispositivo clave que reposiciona nuestra percepción y que, al destacar el papel de la máquina en la creación de imágenes, sienta las bases de la cultura mediática moderna.

Para la sección de “Rescates” la investigadora chilena Nina Satt Castillo relata en “Historia de dos caballos. Reparación del *Ejercicio Jeneral [sic] del Cuerpo de Bomberos* (Sociedad fílmica Pont & Trías, 1902, Chile)” el proceso de reaparición, en 2023, de esta filmación, hoy considerada la más antigua del cine chileno. Hace otro tanto Lucía Secco, quien nos zambulle en el reciente rescate del film documental, “*Visita de escolares paraguayos a Montevideo* (Armando Matos Fuentes, 1931, Uruguay)” en ocasión de los festejos por el Centenario de la independencia uruguaya, un material de suma importancia tanto para Uruguay como Paraguay, que actualmente conservan escasos largometrajes del período silente.

En Perú sitúa al lector Carla Chinski, en la sección “Entrevistas”, con “El cine y la historia se entrelazan’. Entrevista a Mario Lucioni e Irela Núñez del Pozo del Archivo Peruano de Imagen y Sonido”, un archivo dedicado a preservar el patrimonio fílmico peruano, en formato 35 mm, producido a partir de la primera década del siglo XX.

Un rico panorama de las novedades editoriales se presenta en la sección de Reseñas. Riccardo Boglione se ocupa de *Estruendo mudo: cine silente y sonoro en la literatura iberoamericana (1895-1947)* editado por Chrystian Zegarra y Enrique Bernalles Albites; Laura Contreras de *O Álbum Marey de Educação Física - Cinema Racial e Cronofotografia* organizado por Bernard Andrieu, Soraia Chung Saura y Ana Cristina Zimmermann, y Paula Bruno Garcén de *De la ilustración científica a la documentación cinematográfica. Aproximaciones a la historia de la fotografía y el cine científicos en Uruguay (1890-1973)* de Isabel Wschebor Pellegrino.

El número termina con una verdadera joya histórica que integra la sección de “Documentos”: la primera entrega de una extensa y deliciosa Entrevista a Dolores Ehlers quien, junto con su hermana Adriana Ehlers, fue una de las primeras directoras del cine mexicano. Realizada en 1977 por la investigadora Julia Tuñón, este documento llega, después de casi cincuenta años, con toda la inmediatez de la conversación franca. Si los procesos que formaron al cine silente, las personas que lo integraron y las películas que se hicieron, generalmente alcanzan al lector mediados por la mirada del investigador, del archivista o de los propios documentos de época, este texto reinstala ante quien lee el relato, sin duda transformado por el recuerdo y el olvido, pero de primera mano de esta emblemática pionera del cine latinoamericano. Por su generosidad, va todo nuestro agradecimiento a Julia Tuñón.

Desde este lugar de presentaciones queremos también dar la bienvenida oficial a Carlos Roberto de Souza, a quien agradecemos profundamente el haber aceptado la invitación a sumarse a nuestro Comité Científico, así como su constante apoyo a la revista desde su misma fundación. Asimismo, queremos anunciar, como corresponde, ya preparándonos para el futuro (e invitándolos desde ya a participar) el dossier para el n. 12 de *Vivomatografías*, “Preservar y volver a ver el cine silente en América Latina”, que coordinará Isabel Wschebor Pellegrino (Laboratorio de tecnologías para la preservación audiovisual, Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República, Uruguay).

Este 2025 que se acaba fue un año memorable. En primer lugar, como festejo de su primera década, la revista cumplió uno de sus proyectos de más larga data: salir de la página impresa –y del formato exclusivamente académico– para instalarse en una sala y mostrar al público parte de lo que hacemos. Para ello, organizó un evento “¡De vuelta a la cartelera!”, creado por nosotras con aliados invaluable –Gabriel Massa y su distribuidora Buen Cine (Uruguay), la productora Virginia Scasso, Mariana Amieva y el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA-Udelar)– y celebrado en Montevideo entre el 12 y el 14 de noviembre, donde se hizo dialogar los últimos dossiers temáticos de la publicación con funciones abiertas al público, charlas y recorridos.



Con sede en el histórico SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos), durante esos tres días se proyectaron las películas *Muerte civil* de Mario Gallo (Argentina, 1910), *En pos de la tierra* de Antonio Defranza, (Argentina, 1922), *San José Film* de Juan Chabalgoity, (Uruguay, c. 1924), *Del pingó al volante* de Robert Kouri, (Uruguay, 1929) y *Mudos testigos* de Luis Ospina y Jerónimo Atehortúa Arteaga (Colombia, 2023), que fueron musicalizadas, en vivo, por los excelentes Daniel Yafalian, Nicolás Soto, Adrián Biniez, Leticia Gambaro, Lucía Romero y Marcelo Rilla Además, se dieron charlas y se organizaron conversatorios, con la participación de Atehortúa Arteaga, Isabel Wschebor Pellegrino, Sofía Elizalde y Fernando Krichmar.² Este fue –esperamos– el primero de una larga serie de eventos de este tipo.

² El programa completo del evento puede consultarse en la página de la Asociación De Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano (PRECILA): <https://grupoprecila.wixsite.com/inicio/avisos>



En segundo lugar, fuimos galardonadas por nuestra “contribución a la investigación y difusión de la historia del cine” con el prestigioso Premio Jean Mitry, otorgado anualmente por *Le Giornate del Cinema Muto di Pordenone*, el festival más importante del mundo dedicado al cine silente y a la preservación de su patrimonio. Como investigadoras este premio tiene un significado excepcional, especialmente mirando al grupo de premiados a lo largo de los 36 años de su existencia, todos referentes cuyos trabajos fueron (y siguen siendo) cruciales para nuestro campo de estudios. Esta distinción, sin embargo, no nos pertenece únicamente a nosotras. Es el resultado de un trabajo colectivo sostenido a lo largo de más de diez años por autoras y autores, evaluadores, traductores, editores invitados, investigadores jóvenes y consolidados, instituciones y lectores que apostaron —muchas veces en condiciones materiales adversas— por hacer crecer y consolidar *Vivomatografías*. Sin esa red de colaboraciones, afectos y convicciones compartidas, la revista no habría podido

transformarse en el espacio de referencia que hoy ocupa para los estudios sobre cine silente en América Latina. Entendemos, por lo tanto, este reconocimiento como un premio a una comunidad intelectual y cultural que decidió construir, desde la región y para la región, un lugar propio para pensar críticamente nuestro patrimonio audiovisual.



En ese sentido, este número aparece en un momento particularmente significativo. Mientras sobrepasamos nuestra primera década de existencia, asistimos también a un contexto alarmante en el que la cultura, la educación, los organismos científicos y el cine están siendo atacados, desfinanciados y deslegitimados en distintos países del continente. No es casual que resurjan, con nuevos lenguajes y actores, viejas pulsiones censoras y discursos moralizantes que buscan restringir el acceso, la producción la circulación y la reflexión sobre las imágenes.

Este premio, por tanto, no sólo honra nuestro trabajo, sino que refuerza una responsabilidad: seguir construyendo y sosteniendo espacios propios, desde América Latina, para investigar, preservar y difundir nuestra historia audiovisual. *Vivomatografías* nació de esa necesidad y de la certeza de que el conocimiento crítico

también es una forma de resistencia. Porque, en tiempos oscuros, insistir en la memoria, en la investigación y en la circulación pública del cine silente latinoamericano no es un gesto nostálgico: es una toma de posición política.

ARK CAICYT:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/c5m6yigp1>

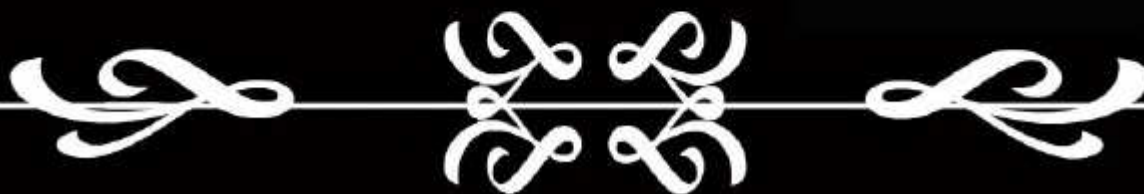
Para citar este artículo:

CUARTEROLO, Andrea y Georgina Torello. "Editorial", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, pp. 1-9. Disponible en: <<https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/508>> [Acceso dd.mm.aaaa].



DOSSIER

ROBO, SEXO O REVOLUCIÓN. LOS “PELIGROS”
DEL CINE SILENTE EN AMÉRICA LATINA



Introdução ao dossiê: Roubo, sexo ou revolução: os “perigos” do cinema mudo na América Latina

Felipe Davson Pereira da Silva *

Resumo: O presente dossiê reúne cinco estudos sobre o cinema silencioso latino-americano, abrangendo Bolívia, Brasil e México. Em seu conjunto, os trabalhos debatem questões referentes à moralidade, ordem pública, modernidade, Estado, Igreja, sociedade e suas dinâmicas com o cinema, em seu período de expansão e consolidação. Especificamente, os artigos analisam a formação da censura no Rio de Janeiro; o uso moralizante do cinema por grupos católicos; o emprego político-religioso do filme *Tepeyac* (Carlos E. Gonzáles, José Manuel Ramos e Fernando Sáyago, 1917), no México; as tensões em torno do cinema “alegre” em salas cariocas; e o caso singular do filme boliviano *El Bolillo Fatal* (Luis del Castillo González, 1927), cujo reaparecimento exigiu a discussão questões éticas e técnicas da preservação audiovisual.

Palavras-chave: cinema silencioso latino-americano, censura, Igreja, Estado, sociedade.

Introducción al dossier: Robo, sexo o revolución. Los “peligros” del cine silente en América Latina

Resumen: Este dossier reúne cinco artículos sobre el cine silente latinoamericano con foco en Bolivia, Brasil y México. En su conjunto, los textos debaten cuestiones relacionadas con la moralidad, el orden público, la modernidad, el Estado, la Iglesia, la sociedad y sus dinámicas con el cine en su período de expansión y consolidación. Se analizan específicamente la formación de la censura en Río de Janeiro; el uso moralizante del cine por parte de grupos católicos; el empleo político-religioso de la película *Tepeyac* (Carlos E. Gonzáles, José Manuel Ramos y Fernando Sáyago, 1917), en México; las tensiones en torno al cine “alegre” en salas cariocas; y el caso singular del filme boliviano *El Bolillo Fatal* (Luis del Castillo González, 1927), cuya reaparición exigió la discusión de cuestiones éticas y técnicas de la preservación audiovisual.

Palabras clave: cine silente latinoamericano, censura, Iglesia, Estado, sociedad.

Introduction to the Dossier: Theft, Sex, or Revolution. The “Dangers” of Silent Cinema in Latin America

Abstract: This dossier brings together five studies on Latin American silent cinema, covering Bolivia, Brazil, and Mexico. As a whole, the works discuss issues related to morality, public order, modernity, the State, the Church, society, and their dynamics with cinema during its period of expansion and consolidation. Specifically, the articles examine the making of the censorship in Rio de Janeiro; the moralizing use of cinema by Catholic groups; the political-religious use of the film *Tepeyac* (Carlos E. Gonzáles, José Manuel Ramos, and Fernando Sáyago, 1917) in Mexico; the tensions surrounding “cinema alegre” in Rio’s theaters; and the emblematic case of the Bolivian film *El Bolillo Fatal* (Luis del Castillo González, 1927), whose reappearance required the discussion of ethical and technical issues in audiovisual preservation.

Keywords: Latin American silent cinema, censorship, Church, State, society.



“Os malefícios do cinematographo”, *D. Quixote*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 114, [n.p.], 16 jul. 1919.

Este dossiê reúne trabalhos que, mesmo com seus recortes específicos, dialogam entre si por meio de várias dinâmicas relacionadas ao impacto da expansão do cinema nas sociedades latino-americanas, no começo do século XX. Tais dinâmicas materializavam a preocupação crescente, por parte de frações das classes dominantes e de instituições como a Igreja e o Estado, com o rápido aumento da quantidade de estabelecimentos cinematográficos pelo subcontinente e seus possíveis impactos (negativos ou positivos) em nível cultural, político e social.

O receio de que alguns conteúdos fílmicos pudessem trazer instabilidades ao *status quo* vigente à época, especialmente por seus supostos efeitos sobre os tidos vulneráveis (mulheres e crianças) e as classes perigosas, produziu distinções de classe, gênero e raça no visionamento e proporcionou diferentes legislações, opiniões públicas, embates e contradições as mais diversas em torno do cinema. Nesse

sentido, vários trabalhos¹ já demonstraram como, nos países latino-americanos (guardadas as especificidades de cada contexto nacional), o desejo de proteção da ordem pública, da moralidade, da religiosidade, da família e da nação estiveram na mira de autoridades policiais e outros setores que buscavam controlar tanto os espaços de exibição cinematográfica quanto os conteúdos das películas.

O dossiê começa com “Censurem-se os films!': a formação da censura cinematográfica no Rio de Janeiro (1907-1920)”, de Felipe Davson Pereira da Silva. Nele, busca-se compreender, a partir da criação de salas voltadas exclusivamente para exibições cinematográficas na cidade do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, o

¹ Para citar alguns: ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907-1937*, Tese (Doutorado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002; BEDOYA, Ricardo. *El cine silente en el Perú (1895-1934)*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2016; GALINDO CARDONA, Yamid. *La pantalla del pasado. Cine e historia en Colombia durante el siglo XX*. Bogotá: Cinemateca de Bogotá - Gerencia de Artes Audiovisuales, IDARTES, 2019; CUARTEROLO, Andrea. “Fantasías de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 96-125. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/37>> [Acesso: 24 de novembro de 2025]; DIEZ, Germán Franco. *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013; GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001; ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM Ediciones, 2015; LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. “Entre ‘alegres’ e ‘livres’! Prazer e repressão à pornografia nos cinemas do Rio de Janeiro (1907-1916)”, *E-Compós*, v. 22, n. 1, pp. 1-24, jan.-dez. 2019, DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.1623>; MIQUEL Ángel. *Acercamientos al cine silente mexicano*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos Facultad de Artes, 2005; _____. *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México, 1910-1916*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012; PURCELL, Fernando. “Cine y Censura en Chile. Entre lo local y lo transnacional, 1910-1945”, *Revista Atenea*, n. 503, primer semestre de 2011, pp. 187-201, DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622011000100010>; AGUDELO, Angie Rico. *Las travesías del cine y los espectáculos públicos: Colombia en la transición del siglo XIX al XX*. Bogotá: Cinemateca Distrital, 2016; ROLDÁN, Diego P. “Difusión, censura y control de las exhibiciones cinematográficas. La ciudad de Rosario (Argentina) durante el período de entreguerras”, *Historia Crítica*, n. 48, septiembre-diciembre 2012, pp. 59-82, DOI: <https://doi.org/10.7440/histcrit48.2012.04>; SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2008; SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac, 1999; SOUZA, José Inácio de Melo. *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003; TORELLO, Georgina. *La conquista del espacio. Ficciones del cine silente uruguayo (1915- 1932)*. Montevideo: Yaugurú, 2018; VILLAROEL, Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago: LOM Ediciones, 2017.

processo que levou à elaboração de uma legislação censória específica para o cinema, decretada em 1920. A preocupação com a defesa da ordem e da moral à época se voltava sobretudo para dois gêneros de filmes: os “alegres” (também chamados de “livres”) e os “sensacionais” (também divulgados como “policiais”, sobretudo de 1917 em diante). Em meio às convulsões sociais que ocorriam na cidade no período (como greves e difusões de ideias consideradas subversivas, tal qual o anarquismo), a inquietação com essas fitas ganhou força, e medidas para proibi-las ou para limitá-las a públicos específicos adentraram os embates políticos e culturais.

Tendo por base fontes diversas, analisa-se o contexto de inserção do cinema na sociedade carioca ao longo das primeiras décadas do século XX. E, através da análise documental, foi possível evidenciar algumas das disputas em torno do cinema e dos seus supostos perigos, conforme entendido por frações das classes dominantes. O texto dialoga com as pesquisas indicadas na página anterior ao entender que o cinema não era visto pelo Estado e por setores dos estratos mais elevados das sociedades como uma simples diversão pública, e sim como um instrumento que poderia fazer parte de um projeto civilizatório mais amplo. Dessa forma, estabelecer um controle sobre aquilo que se exibia – e, principalmente, sobre quem poderia ter acesso às exibições – foi uma forma de defender projetos políticos que visavam preservar determinadas estruturas sociais.

O segundo artigo, “O (bom e mau) cinema no jornal católico *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista – RJ* (1920-1929)”, de Sancler Ebert, demonstra, ao trazer o caso do descontentamento de segmentos católicos, como a censura instaurada em 1920, no Rio de Janeiro, esteve longe de ser consensual. A partir da análise do jornal *A Cruz*, veículo de uma paróquia carioca, explicita-se tentativas de instrumentalização do cinema por parte desse grupo, buscando torná-lo um “produto moralizante”. Para *A Cruz*, a atenção à espectralidade de mulheres e crianças era o caminho para indicar os perigos que o cinema poderia trazer à compreensão hegemônica que se tinha da família brasileira naquele momento.

Como destaca o autor, o cinema foi tomado como “campo de disputa pela formação da consciência dos fiéis”. O próprio periódico utilizava as expressões “mau cinema” e

“bom cinema”, e Ebert observa os sentidos conferidos a cada um desses termos. O “bom cinema” seria aquele que pudesse ser utilizado estrategicamente como objeto pedagógico e religioso, capaz de educar os fiéis. Ou seja, tratava-se de um projeto católico de utilizar o invento recente para divulgar a moral religiosa no contexto de modificações trazidas pela dita modernidade.

Um exemplo emblemático de emprego do cinema como meio de divulgação da moral católica é dado por Kevin Anzzolin, em “Guadalupan Diplomacy in *Tepeyac* (1917)”. Através de rigorosa análise fílmica, o autor explora os usos religiosos e políticos de um longa-metragem mexicano que se posicionou em relação tanto ao contexto nacional, o México pós- Revolução (1911-1917), quanto internacional (a Primeira Guerra Mundial, de 1914 a 1818).

Tepeyac encena um dos mitos coloniais mais estruturantes da identidade cultural mexicana: as aparições da Virgem de Guadalupe ao indígena Juan Diego, em 1531. Dessa forma, Anzzolin demonstra como o filme incorpora o ideal “guadalupano”, agindo como uma verdadeira peça publicitária que advoga a favor do catolicismo, e de seu suposto caráter “diplomático”, como forma da nação mexicana se inserir globalmente num contexto de guerra. E, ao mesmo tempo, reage ao anticatolicismo e aos projetos de secularização em curso no México desde a eclosão da Revolução.

Por um caminho inverso, ou seja, pela trilha do “mau cinema”, Nina Giacomo, em seu artigo “O erotismo no primeiro cinema carioca: imaginando filmes perdidos (1908-1909)”, propõe-se a mapear e problematizar, através de matérias de jornais e revistas da primeira década do século XX, exhibições e possíveis produções de filmes do chamado “gênero alegre”. Indicativo das contradições que o cinema produzia naquele período, tendo em vista a sua disputa para fins tidos morais, projetar cenas “imorais”, segundo a concepção de parte de setores da sociedade civil, seriam o contrário do que a Igreja almejava.

A autora buscou analisar como o público desse tipo de exibição se enquadrava em uma dicotomia, ora moderna –e que nesse caso se aproximaria da Europa, sobretudo da França–, principal influenciador cultural naquele momento, ora obscena, logo negativa. Nas palavras da Giacomo, ou uma “elevação” moderna, ou um

“rebaixamento” excitante. Arelado a isso, estava, a questões de gênero, com destaque para a distinção na audiência, pois só homens poderiam frequentar as sessões “alegres”. Dos filmes desaparecidos, o que emerge desses vestígios são as utilizações ou apropriações do obsceno na cultura visual e quem as consumia na cidade do Rio de Janeiro, ainda no começo do século XX, com ênfase nos cinemas.

Encerrando o dossiê, está a contribuição de Carolina Cappa, “Por los caminos sinuosos de *El Bolillo Fatal*”. Em comum com as obras mencionadas no texto anterior está a censura, após campanha capitaneada pela imprensa. De diferente, há o gênero da película, que não era “alegre”, contendo o registro de um fuzilamento, e o fato da fita analisada, *El Bolillo Fatal... o El emblema de la muerte* (Bolivia, Luis del Castillo González, 1927) ter sido encontrada em 2012 e restaurada em 2015. A autora, portanto, pôde estruturar suas reflexões a partir de um filme sobrevivente –algo raro dentro dos estudos sobre cinema silencioso.

A reaparição de *El Bolillo Fatal* e a participação de Cappa em sua trajetória desde então permitiu que ela, no texto, não apenas discorresse com mais segurança, inclusive para levantar dúvidas (seria ou não *El fusilamiento de Jáuregui* com um título diferente?), sobre a produção. Tal proximidade trouxe reflexões que chegam a quem lê na forma de informações técnicas e questões éticas que se colocaram ao longo do processo de restauração.

Há mais de 10 anos, Andrea Cuarterolo² identificou que eventos, congressos, mostras e novos acervos, disponíveis física e virtualmente, vinham colaborando para o crescimento dos estudos sobre o período silencioso latino-americano no começo do século XXI. Aquele foi um momento de consolidação de um campo de pesquisa voltado para esse período no subcontinente. A despeito das reduzidíssimas porcentagens divulgadas do quanto de material fílmico silencioso de cada país sobreviveu às várias intempéries, outras documentações ajudam a compreender o cinema nas primeiras décadas do século XX, como as investigações do presente

² CUARTEROLO, Andrea (coord.). “Cine silente latinoamericano”. Dossier especial de *Imagofagia*. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, octubre de 2013. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/issue/view/15/showToc>> [Acesso: 27 de novembro de 2025].

dossiê corroboram. Esperamos que este novo número fortaleça o campo e, ao mesmo tempo, proporcione novas reflexões, pesquisas e abordagens de um período rico da história cultural latino-americana. Boa Leitura!

Referências bibliográficas

- AGUDELO, Angie Rico. *Las travesías del cine y los espectáculos públicos: Colombia en la transición del siglo XIX al XX*. Bogotá: Cinemateca Distrital, 2016.
- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907-1937*, Tese (Doutorado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- BEDOYA, Ricardo. *El cine silente en el Perú (1895-1934)*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2016.
- CUARTEROLO, Andrea. “Fantasías de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 96-125. Disponível em: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/37> [Acesso: 24 de novembro de 2025].
- _____. (coord.). “Cine silente latinoamericano”. Dossier especial de *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, octubre de 2013. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/issue/view/15/showToc> [Acesso: 27 de novembro de 2025].
- DIEZ, Germán Franco. *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- GALINDO CARDONA, Yamid. *La pantalla del pasado. Cine e historia en Colombia durante el siglo XX*. Bogotá: Cinemateca de Bogotá - Gerencia de Artes Audiovisuales, IDARTES, 2019.
- GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.
- ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM Ediciones, 2015.
- LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. “Entre ‘alegres’ e ‘livres’! Prazer e repressão à pornografia nos cinemas do Rio de Janeiro (1907-1916)”, *E-Compós*, v. 22, n. 1, pp. 1–24, jan.–dez. 2019. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.1623>

- MIQUEL Ángel. *Acercamientos al cine silente mexicano*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos Facultad de Artes, 2005.
- _____. *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México, 1910–1916*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- PURCELL, Fernando. “Cine y Censura en Chile. Entre lo local y lo transnacional, 1910–1945”, *Revista Atenea*, n. 503, primer semestre de 2011, pp. 187–201, DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622011000100010>;
- ROLDÁN, Diego P. “Difusión, censura y control de las exhibiciones cinematográficas. La ciudad de Rosario (Argentina) durante el período de entreguerras”, *Historia Crítica*, n. 48, septiembre-diciembre 2012, pp. 59–82, DOI: <https://doi.org/10.7440/histcrit48.2012.04>.
- SIMIS, Anita: *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2008.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac, 1999.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *O Estado contra os meios de comunicação (1889–1945)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.
- TORRELO, Georgina. *La conquista del espacio. Ficciones del cine silente uruguayo (1915–1932)*. Montevideo: Yaugurú, 2018.
- VILLAROEL, 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:/s24690767/79mvurh6y>

Para citar este artículo:

DAVSON PEREIRA DA SILVA, Felipe. “Introdução ao dossiê: Robo, sexo o revolución. Los “peligros” del cine silente en América Latina”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, pp. 10–17. Disponible en: <<https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/520>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Felipe Davson Pereira da Silva** é Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense - PPGCine-UFF. Pós-doutor pela mesma instituição. Mestre em História pela Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE e graduado em História pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Atualmente, desenvolve pesquisas sobre a formação da censura cinematográfica na Primeira República, com ênfase no Rio de Janeiro. E-mail: Felipedavson15@gmail.com.

“Censurem-se os films!”: A formação da censura cinematográfica no Rio de Janeiro (1907-1920)

Felipe Davson Pereira da Silva*

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar o processo que levou à formulação de uma censura específica para os cinemas na cidade do Rio de Janeiro, no começo do século XX, tendo como recorte temporal o período compreendido entre 1907 e 1920. A República vivia grandes mudanças e tensões e setores das elites e das classes médias urbanas começaram a se preocupar com a possibilidade de que os filmes, em geral, com destaque para os “alegres” e “policiais”, ofendessem os valores morais vigentes, questionassem o *status quo* ou mesmo “educassem” as classes populares para o crime ou para a subversão social. Foram constituídas como fontes principais o texto *Os benefícios e os malefícios do cinematographo* (1916), a tese sobre cinema apresentada na Conferência Judiciária-Policial (1917) e o decreto nº 14.529 (1920).

Palavras-chave: cinema, censura, Rio de Janeiro, 1907-1920, legislação.

“Censurem-se os films!”:

La formación de la censura cinematográfica en Río de Janeiro (1907-1920)

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar el proceso de formulación de censura específica para las salas de cine en la ciudad de Río de Janeiro, a principios del siglo XX. El marco temporal adoptado ha sido el periodo entre 1907 y 1920. La República vivía grandes cambios y tensiones, y sectores de las élites y las capas medias urbanas empezaron a preocuparse por la posibilidad de que los films, de manera general, y específicamente los llamados “alegres” y “policiales”, ofendiesen los valores morales vigentes, cuestionasen el *status quo* o “educasen” a las clases populares para el crimen o la subversión social. Fueron adoptadas como fuentes históricas el texto *Os benefícios e os malefícios do cinematographo* (1916), la tesis sobre cine presentada en la Conferência Judiciária-Policial y el decreto nº 14.529 (1920).

Palabras clave: cine, censura, Río de Janeiro, 1907-1920, legislación.

“Censurem-se os films!”:

The Making of Film Censorship in Rio de Janeiro (1907-1920)

Abstract: This article aims to analyze the process that led to the formulation of censorship legislation specifically aimed at movie theaters in early 20th-century Rio de Janeiro. The chronological framework spans from 1907 to 1920. During that period, the Brazilian Republic underwent intense shifts and tensions, and some factions of the urban upper and middle classes began to worry that films – particularly those from the “*alegre*” (regarded as pornographic) and “*policial*” genres – would offend prevailing moral standards, challenge the *status quo*, or even “educate” the lower classes toward crime and social rebellion. The main sources employed are the text *Os benefícios e os malefícios do cinematographo* (1916), the thesis on film presented at the 1917 *Conferência Judiciária-Policial*, and a 1920 decree, the *Decreto nº 14.529*.

Keywords: cinema, censorship, Rio de Janeiro, 1907-1920, legislation.

Alguns balizamentos iniciais

A proposta deste artigo é analisar, a partir de uma escala particular de observação –um texto veiculado pela imprensa carioca nos anos 1910–, indícios da disputa pelo controle do cinema. Os setores dominantes o queriam tanto como espaço de distinção social quanto como elemento de educação das “massas”, e a estratégia vislumbrada para alcançar tais objetivos no Rio de Janeiro, então capital do Brasil, foi a elaboração de uma censura fílmica específica para o novo meio. Adotaremos como recorte temporal de nosso estudo o período compreendido entre 1907, quando surgiram salas de cinema na cidade, e 1920, momento em que se regulamentou um decreto para as diversões públicas. Detalharemos o recorte temporal, assim como a pertinência de se investigar o tema, a seguir.

No que se refere ao início e expansão das salas dedicadas apenas à exibição cinematográfica no Rio de Janeiro, bem como no país, já existe uma vasta (embora desigual, já que alguns estados/regiões são bem mais pesquisados que outros) bibliografia.¹ Contudo, quando se busca compreender de que forma e a partir de quais fatores determinados setores sociais tentaram decidir o que deveria ser exibido e quem poderia frequentar as salas, observa-se uma escassez de trabalhos. No entanto, trata-se de um tema de fundamental importância para entender como se deu a inserção do cinema na sociedade carioca.

¹ Podemos citar como exemplos: SILVA, Felipe Davson Pereira da. *Novidade, imaginário e sedentarização: o espetáculo cinematográfico no Recife (1896-1909)*, Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2018; PAIVA, Samuel e Sheila Schvarzman (org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.; SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004; VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Revan, 1993; MOURA, Roberto Marchon Lemos. “A Bela Época do cinema carioca (Primórdios - 1912)” e “Cinema Carioca (1912-1930)”. In: Ramos, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, v. 1, pp. 11-62; ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

Outro ponto a se destacar é que, nos campos da História e do Cinema, o foco das pesquisas sobre censura cinematográfica costumam recair ou no período Vargas (1930-1945) ou na ditadura militar (1964-1985).² Dentre os fatores que favorecem o interesse nesses recortes temporais, destacamos três: 1) uma quantidade significativa de fontes à disposição, com destaque para a consulta a filmes produzidos nos períodos indicados, possibilitando análises fílmicas diversas; 2) a existência de documentação oficial do Estado, referente aos pareceres dos censores; e 3) o fato de estes serem momentos amplamente conhecidos pelos seus governos de cunho autoritário.

No tocante ao primeiro fator, não podemos dizer o mesmo para a produção anterior a 1930, pois menos de 10% se encontra preservado.³ Já em relação à documentação textual, existe uma grande quantidade pouco ou ainda nada analisada sobre censura cinematográfica. Trabalhos como o de Simões,⁴ Heffner,⁵ Souza⁶ e Simis,⁷ para citar alguns, geralmente descrevem algumas reportagens veiculadas pela imprensa ou indicam a legislação de 1920 como ponto de início de uma censura específica para o

² Podemos citar como exemplos: CARDENUTO, Reinaldo. “O cinema brasileiro sob ataque: perseguições a um filme hippie durante os anos 1970”, *Estudos Históricos*, v. 37, n. 82, 2024, pp. 1-25. DOI: <https://doi.org/10.1590/S2178-149420240215>; FICO, Carlos e Miliandre Garcia (orgs.). *Censura no Brasil republicano (1937-1988): governo, teatro e cinema*, Volume 1. Bahia: Sagga Editora, 2021; MORETTIN, Eduardo Victorio e Marcos Napolitano (org.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018; ANCONA, Luiz. *Jean-Luc Godard no Brasil: da recepção à interdição (1961-1970)*, Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018; VEIGA, Ana Maria. “Estéticas e políticas de resistência no “cinema de mulheres” brasileiro (anos 1970 e 1980)”. In: Holanda, Karla e Marina Cavalcanti Tedesco (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017, pp. 77-88; ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema como “agitador de almas”: Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume, 1999

³SOUZA, Carlos Roberto. “Introdução: estratégias de sobrevivência”. In: PAIVA, Samuel. e Sheila Schvarzman (org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011. pp. 14-28.

⁴SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac, 1999.

⁵HEFFNER, Hernani. “Contribuições a uma história da censura cinematográfica no Brasil”, *Acervo*, v. 16, n. 1, jan.-jun. 2003, pp. 23-44. Disponível em:

<https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/132> [Acesso: 11 de junho de 2025].

⁶SOUZA, José Inácio de Melo. *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.

⁷SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2008.

cinema, ou seja, trazem um breve panorama da censura sem grandes aprofundamentos.

Sobre o terceiro fator, o destaque da censura em períodos autoritários, Bretas⁸ indica que isso pode configurar “o aspecto mais ‘natural’ da ideia de censura, que perpassa o processo histórico para além dos momentos ditatoriais. Existem manifestações culturais que apresentam elementos que não devem ser mostrados, que são incompatíveis com um projeto de arte ou cultura”. Nesse caso, compreender o papel que a censura teve em um momento considerado democrático é sumamente relevante para observar como tal processo de estabelecimento desses aparatos censórios serviu de base para regimes ditatoriais posteriores.

É preciso pontuar que não existe uma definição específica para “censura”, podendo o termo ter significados diversos, dependendo do contexto e do governo em que é aplicado. Como bem sintetiza Kushnir,⁹ “as origens de uma sociedade baseada no autoritarismo e na exclusão dão a medida do peso e do papel de uma cultura da censura – o esforço de delimitar o legal e o ilegal”. Aplicaremos ao nosso trabalho essa chave de leitura para os documentos analisados, algumas matérias de jornais cariocas, decretos e a tese sobre diversões públicas produzida pela Conferência Judiciária-Policial, em 1917, diante do quadro de formação de uma censura cinematográfica no começo do século XX.

Nosso *corpus* documental, diverso e por vezes fragmentado, será analisado através da metodologia da micro-história que, segundo Levi,¹⁰ “dedica-se ao problema de como obtemos acesso ao conhecimento do passado, através de vários indícios, sinais e

⁸ BRETAS, Marcos Luiz. “Teatro e cidade no Rio de Janeiro dos anos 1920”. In: Carvalho, José Murilo de e Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves (org.). *Repensando o Brasil do oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 107.

⁹ KUSHNIR Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*, Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. p. 33.

¹⁰ LEVI, Giovanni. “A Micro-História”. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992. p. 154.

sintomas”. Além disso, a micro-história procede com uma escala de observação ampliada para se aproximar de certa realidade social.¹¹

Acreditamos que essa metodologia “deve permitir o enriquecimento da análise social, torná-la mais complexa, pois leva em conta aspectos diferentes, inesperados, multiplicados da experiência coletiva”¹². No caso desta pesquisa, a partir de um debate sobre censura e a aplicação de um decreto, podem-se observar normas, condutas, padrões, disputas, ideologias e especificidades em torno de um projeto censório para a cidade do Rio de Janeiro, bem como suas possíveis conexões com questões nacionais ou internacionais. Ou seja, isso significa que é possível, mesmo que parcialmente, constatar “a construção do geral a partir do particular”¹³.

Nesse sentido, podemos utilizar a expressão de Ginzburg¹⁴ ao pontuar que certos indícios são “assumidos como elementos reveladores de fenômenos mais gerais: a visão de mundo de uma classe social, de um escritor ou de toda uma sociedade”. Além disso, essa metodologia nos possibilitará analisar como a função policial de fiscalizar e censurar o cinema dialogava com os anseios e receios dos setores dominantes diante da expansão dos estabelecimentos cinematográficos e dos limites existentes para o seu controle, o que suscitou diversos embates focados na censura cinematográfica.

“Os benefícios e os malefícios do cinematographo”

Em 1916, foi publicado e veiculado, no *Jornal do Brasil*, o texto “Os benefícios e os malefícios do cinematographo”, de autoria do escritor português Carlos Malheiro Dias. O artigo começava debatendo liberdades individuais e coletivas, e os limites impostos a

¹¹ BARROS, José d’ Assunção. “Sobre a feitura da micro-história”, *OPSIS*, v. 7, n. 9, jul-dez. 2007, pp. 167-185, DOI: <https://doi.org/10.5216/o.v7i9.9336>.

¹² LEVI, Giovanni. *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 18.

¹³ ROSAS, Carlos Antonio Aguirre. *Micro-história italiana: modo de uso*. Londrina: EDUEL, 2012. p. 107.

¹⁴ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 178.

essas liberdades por via jurídica. Ao apresentar seu pensamento, Dias¹⁵ indicava que o Estado teria “o dever de impedir por todos os meios legais ao seu alcance a deterioração moral da sociedade, produzida pelo estímulo público e diário do cinematographo”. Assim, o cinema deveria passar por uma censura, assim como já ocorria com o teatro.



Título do texto do português Carlos Malheiro Dias. Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1916, p. 10.

Conforme aponta Garcia,¹⁶ a censura no Brasil é um fenômeno de longa duração, que remonta à época colonial, com o controle da Igreja e os processos inquisitoriais, passa pelo governo de D. João VI e pelo Império, com seus censórios régios, e chega à República, com a criação de órgãos especializados. Ao longo do período republicano, conforme novas demandas surgiam, procedimentos de fiscalização eram criados ou ampliados para darem conta do controle. Com o cinema não foi diferente.

¹⁵ DIAS, Carlos Malheiro. “Os benefícios e os malefícios do cinematographo”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1916, p. 10.

¹⁶ GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985), Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. p. 12.

Inicialmente, a polícia foi a principal responsável pela formulação e aplicação desse aparato censório, já que era a instituição atrelada à preservação da hegemonia dominante para a manutenção da ordem.

Desde o começo do século XIX, a censura teatral, conforme apontam Garcia e Souza,¹⁷ “fez parte efetiva de um quadro mais amplo de ações postas em prática no Brasil, visando ao controle da circulação de ideias e valores numa sociedade com uma forte inclinação autoritária, dado seu histórico de formação social”. Veremos que práticas fiscalizadoras que se utilizavam para o teatro eram incipientes para o cinema, apesar das ações seguirem os mesmos princípios.

Em março de 1907, foi regulamentado o decreto n° 6.440,¹⁸ que fazia parte de uma reforma policial do Distrito Federal à época.¹⁹ Nele, ficava indicado que competia à Segunda Delegacia Auxiliar “inspecionar os divertimentos, teatros e espetáculos públicos” (Brasil, 1907). Em julho do mesmo ano, foi aprovado o decreto n° 6.562,²⁰ que regulamentava a inspeção dos teatros e outras casas de diversões públicas do Rio de Janeiro, dando mais robustez a como deveria ser executada essa função pelo aparato policial.

Dentre os artigos e parágrafos do decreto n° 6.562, podemos citar o foco nos conteúdos referentes às peças teatrais. No parágrafo 22, constava: “Não será permitida a representação de qualquer peça que offenda às instituições nacionaes ou de paiz estrangeiro, seus representantes ou agentes, aos bons costumes e á decencia publica, ou

¹⁷ GARCIA, Miliandre e Silvia Cristina Martins de Souza. *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX*. Londrina: EDUEL, 2019, p. 21.

¹⁸ BRASIL. Decreto n° 6.440, de 30 de março de 1907. Dá novo regulamento ao serviço policial do Districto Federal. Rio de Janeiro, 1907. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-6440-30-marco-1907-504445-publicacaooriginal-1-pe.html>> [Acesso: 20 de junho de 2025].

¹⁹ BRETAS, *op. cit.*, 2009.

²⁰ BRASIL. “Decreto n° 6.562, de 16 de julho de 1907. Approva o regulamento para a inspecção dos theatros e outras casas de diversões publicas no Districto Federal. Capital Federal. Rio de Janeiro, 1907”. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-6562-16-julho-1907-508043publicacaooriginal-1-pe.html>> [Acesso: 20 de julho de 2025].

que contenha allusões agressivas a determinadas pessoas.”²¹ As autoridades policiais se valeram deste e de outros trechos para tentar controlar os cinemas recém-inaugurados.

Também em março de 1907, foi aberta a primeira sala específica para exibições cinematográficas no Rio de Janeiro, o cinema Parisiense.²² O Parisiense ficava localizado na Avenida Central e seu proprietário era o empresário Jácomo Rosário Staffa.²³ Em pouco tempo, várias salas foram inauguradas no centro carioca e, posteriormente, nos subúrbios da cidade.²⁴



Foto do cinema Parisiense (1913), inaugurado em agosto de 1907. Fonte: *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 17 de maio de 1913, p. 5

²¹ Utilizaremos a grafia original para manter a fidelidade textual às fontes.

²² ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. p. 193.

²³ *Ibid.*

²⁴ FERRAZ, Talitha Gomes. *Espectação cinematográfica no subúrbio carioca da Leopoldina: dos "cinemas de estação" às experiências contemporâneas de exibição*, Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Provavelmente, quando Dias escreveu que o cinema “se tornou, pela sua espantosa difusão e pelas condições econômicas do seu funcionamento, o teatro por excelência dos pobres e dos analfabetos”, estivesse se referindo a essa rápida inserção. Além disso, representantes dos setores médios urbanos, bem como da elite, buscavam produzir sinais de distinção social com o cinema, valendo-se de crítica às autoridades policiais, aos legisladores e aos exibidores em prol da proteção dos estabelecimentos cinematográficos como espaços limitados às classes mais abastadas.²⁵

Em relação à suposta “deterioração moral da sociedade” proporcionada pelo cinema pela sua “influência no domínio moral” ser “incomparavelmente mais poderosa do que a exercida pela obra escripta sobre as multidões iletradas”²⁶ o autor nos dá indícios de um pensamento da época que utilizava a difusão do medo e da desordem como elementos para detonar “estratégias de neutralização e disciplinamento planejado das massas empobrecidas”²⁷. Nesse sentido, Batista²⁸ pontua que “o medo torna-se fator de tomadas de posições estratégicas seja no campo econômico, político ou cultural”. Na medida que “lidar com os medos da elite fazia parte da tarefa da polícia”²⁹, solicitar maior esforço por parte dela seria justificado pelos setores dominantes.

Segundo Bretas, a polícia era um órgão que recebia críticas significativas relativas à sua atuação. “As principais queixas apresentadas pelo público eram os problemas criminais costumeiros, como agressões, furtos e defloramentos”³⁰, bem como

²⁵ LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. “A população precisa conhecer os perigos que corre!': consumo cinematográfico e retóricas do medo no Rio de Janeiro da Belle Époque”, *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 43, n. 92, 2023, pp. 115-139. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/s8WMB4DMqPZx773cbFGGy4p/?format=pdf&lang=pt> [Acesso: 30 de junho de 2025].

²⁶ DIAS, *op. cit.*

²⁷ BATISTA, Vera Malaguti. *O medo na cidade do Rio de Janeiro. Dois tempos de uma história*. Rio de Janeiro: Revan, 2003. p. 21.

²⁸ *Ibid.*, p. 23.

²⁹ BRETAS, *op. cit.*, p. 62.

³⁰ *Ibid.*, p. 122.

“queixas sobre problemas de ordem pública”, com ênfase nos aspectos morais. A “cruzada moral” ganhava força com a reprovação do que se passava nos estabelecimentos cinematográficos, pois filmes que contivessem cenas de crimes e imoralidades supostamente poderiam causar uma desordem social. Cabia à polícia combatê-los com as normas legais disponíveis.

De acordo com Dias e outros múltiplos relatos deixados nos jornais, revistas e documentos oficiais do período, devia-se chamar a atenção do Estado e da polícia sobretudo para filmes categorizados como “alegres”, fitas que continham cenas consideradas “imorais”³¹, e as “policiais” (“sensacionais”), as quais traziam imagens de crime e policiais caracterizados geralmente como indivíduos estúpidos.³² Ambos deveriam ser proibidos, uma vez que poderiam ofender os bons costumes e/ou “ensinar” a prática do crime. No que se refere aos “filmes alegres”, na opinião de Dias devia-se perceber:

Á ação dissolvente que elle exerça, como excitante erotico, na interpretação realista dos assumptos amorosos. É impossivel deixar de reconhecer que as audacias a que gradualmente o cinematographo nos acostumou nesse capitulo nunca tinham sido igualadas pelo theatro e só foram excedidas por uma literatura que está sob alçada da policia. A propria nudez, que os theatros parisienses de certa categoria exploravam para o prazer aphrodisiaco de um publico especial, passou a ser materia corrente no *film*, com a aggravante de que o cinema constitue um espectáculo concorridissimo, o mais popular entre quantos no presente existem, e onde se reúnem, para o imprevisto de situações as mais escabrosas, espectadores de todas as edades e de ambos os sexos, numa promiscuidade alarmante.³³

O escritor ressalta um tipo de literatura que estaria sob vigilância da polícia, a de “gênero alegre”, escrita originada em finais do século XIX e adentrou o século XX, de leitura destinada exclusivamente a homens e vista como produto de consumo ora “moderno”, pois seria associado com aspectos franceses (em um momento que a

³¹ LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. “Entre ‘alegres’ e ‘livres’! Prazer e repressão à pornografia nos cinemas do Rio de Janeiro (1907-1916)”, *E-Compós*, v. 22, n. 1, jan.–dez. 2019, pp. 1-24. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.1623>.

³² SILVA, Felipe Davson Pereira da. “*Façamos do cinematographo um meio de cultura e civilização, e não um elemento de perversão individual e social*”: o caso do “cinema alegre” no Recife (1915), Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.

³³ DIAS, *op. cit.*

França era tida como o reduto da “cultura ilustrada”), ora obsceno, já que retratava assuntos que iam da prostituição à traição e poderia “destruir” a moralidade e os bons costumes do período.³⁴ Em meio a tal contradição, esse tipo de leitura começou a sofrer intensa perseguição ao longo dos anos 1910.³⁵

Já os filmes “policiais” (“sensacionais”) faziam certo sucesso no Brasil nesse mesmo período. Nos jornais cariocas nota-se significativa produção de reportagens de cunho policial que atraíam a atenção do público.³⁶ Barbosa³⁷ ressalta que “a drástica transformação por que passa o jornalismo inclui (...), do ponto de vista da impressão, inovações técnicas que permitem a reprodução de ilustrações e fotos e uma maior rapidez no processo de produção”. Nesse caso, “para conquistar maior número de leitores, um tipo de notícia passa a ter mais espaço: a policial”³⁸.

Com o aumento da imprensa sensacionalista, avida por escândalos e dramas do cotidiano, como os casos criminais e policiais,³⁹ os exibidores souberam aproveitar bem essa temática em seus cinemas. Vários filmes que abordavam crimes, sendo nomeados por Gomes⁴⁰ como “fitas de crimes”, foram produzidos no Brasil. A fita *Os Estranguladores do Rio* (1908), baseada num crime que ocorreu no Rio de Janeiro, em 1906, foi bem estudada pela historiografia⁴¹ e um sucesso de público. Ela ficou em

³⁴ PEREIRA, Cristina Schettini. *Um gênero alegre: imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898- 1916)*., Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-graduação em História, Unicamp, São Paulo, 1997; EL FAR, Alessandra. *Páginas de Sensação: literatura popular e pornografia no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; CARDOSO, Erika Natasha. “E como não ser pornográfico?” *Usos, sentidos e diálogos transnacionais em torno da pornografia no Brasil (1880-1924)*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ OTTONI, Ana Vasconcelos. “O paraíso dos ladrões”: crime e criminosos nas reportagens policiais da imprensa (Rio de Janeiro, 1900 - 1920), Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

³⁷ BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro: Maud X, 2007. p. 48.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.

⁴¹ *Ibid.*; ARAÚJO, *op. cit.*; BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2008.

cartaz por várias semanas e foi exibida em vários cinemas.⁴² Porém, em dado momento, teve sua exibição vetada pela polícia.

Dias⁴³ percebia que filmes “policiais” poderiam “converter-se em um aterrador instrumento de corrupção”, sobretudo em “certas classes populares de espectadores”. O texto deixado pelo escritor possibilita perceber que a ideia de uma degeneração social seria produzida não pelas desigualdades sociais promovidas pelos setores dominantes em uma país periférico dentro do sistema capitalista,⁴⁴ mas pelas camadas menos favorecidas da população à época. Segundo Alvarez,⁴⁵ “a inquietação frente à pobreza urbana, (...) desde o limiar da República, levou as elites políticas e intelectuais da época a buscarem estratégias diversas que visavam não apenas criar novos instrumentos de controle social dessas populações, mas também adequar suas formas de conduta às exigências colocadas pela marcha da civilização e do progresso”.

Essa marcha, guiada por ideais de uma “construção do nacional”, ganhou força nos anos 1910, gerando intenso debate.⁴⁶ Neder⁴⁷ destaca “uma tentativa de organização social e política de uma sociedade já bastante diversificada, tendo em vista a preocupação crescente com as greves e com agitações políticas”. O que, segundo Dias, as classes populares poderiam aprender com esses filmes? Ele mesmo responde: “a sua ação sugestiva sobre as imaginações é de tal modo poderosa que o cinema tem sido aproveitado com inexcelável êxito para propagandas de toda a espécie, desde as de carácter propriamente comercial até as de carácter político e patriótico”⁴⁸. E também seria um “incomparável veículo de difusão de sentimentos e ideias”.

⁴² GOMES, *op. cit.*

⁴³ DIAS, *op. cit.*

⁴⁴ SANTOS, Theotonio dos. *Evolução histórica do Brasil: da Colônia à crise da “Nova República”*. São Paulo: Expressão Popular, 2021.

⁴⁵ ALVAREZ, Marcos César. *Bacharéis, criminologistas e juristas: saber jurídico e nova escola penal no Brasil (1889-1930)*, Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996. p. 173.

⁴⁶ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional da Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

⁴⁷ NEDER, Gizlene. *Discurso jurídico e ordem burguesa no Brasil. Criminalidade, Justiça e constituição do mercado de trabalho (1890-1927)*. Niterói: Editora UFF, 2012. p. 98.

⁴⁸ DIAS, *op. cit.*

O receio, mesmo que focado nos filmes “alegres” e “policiais”, evidencia uma escala maior de perigo, não só relacionado aos costumes e à moralidade, mas à manutenção do *status quo*, ou seja, da dominação capitalista dos meios de produção e do controle da classe trabalhadora como força subordinada aos interesses das elites dominantes para a expansão do capital. Desse modo, o cinema deveria ser uma força auxiliar de educação das “massas” para a ideologia burguesa, ao mesmo tempo em que seria um espaço confeccionado para as classes mais altas, como signo de distinção social.

Esse controle social deveria se dar na população pobre, representada como seres inferiores, dotados de uma animalidade e instintos incontroláveis. Deveria ser aplicada “uma pedagogia totalitária” para ensinar-lhes ‘hábitos ‘racionais’ de comer, de vestir-se, de morar ou divertir-se”, pois, na perspectiva da burguesia, o pobre simbolizava tudo aquilo que ela rejeitava⁴⁹. Guiada, grosso modo, pelo “determinismo físico ou moral, a burguesia pretende fabricar indivíduos produtivos e submissos, a partir do modelo que ela faz da classe trabalhadora”⁵⁰.

Na medida em que vai se formando uma tensão de classe, observada como ameaça à ordem instituída, as palavras de Dias concernentes ao cinema e o seu uso “político e patriótico”, assim como espaço para “diffusão de sentimentos e ideias”⁵¹, escritas no ano de 1916, revelam novas dimensões do contexto e das disputas em que o cinema foi inserido no começo do século XX. Para os setores dominantes, construir um movimento contrarrevolucionário, sobretudo contra o anarquismo, principal força revolucionária do período, que conquistava os operários fabris, também se fazia necessário por vias fílmicas. Como exemplo, no caso francês, Marinone⁵² menciona a construção da imagem dos anarquistas como terroristas, já que “a imprensa e a indústria cinematográfica reafirmam a imagem depreciativa” dessa posição política sempre que possível.

⁴⁹ RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar. Brasil: 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 175.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 176.

⁵¹ DIAS, *op. cit.*

⁵² MARINONE, Isabelle. *Cinema e anarquia: uma história “obscura” do cinema na França (1895-1935)*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial Ltda, 2009. p. 20.

Aqui, é preciso recordar que, em julho de 1917, aconteceu uma greve geral, com intensas mobilizações operárias em São Paulo. Nos meses seguintes, a greve recebeu adesão de outros estados, como o Rio de Janeiro.⁵³ Dentre suas principais motivações, estavam as crescentes recessões que aconteciam no país por causa da Primeira Guerra Mundial, a redução salarial, o aumento do desemprego e da inflação, que atingiram principalmente as classes populares.⁵⁴ Segundo Fausto,⁵⁵ com o aumento das manifestações não tardou em aparecer a repressão, que veio “acompanhada de uma ofensiva ideológica sistemática na sociedade contra as correntes revolucionárias, em especial o anarquismo”.

Neste mesmo ano ocorreu, no Rio de Janeiro, a Conferência Judiciária-Policial,⁵⁶ que tinha como objetivo central formular estratégias para a manutenção da ordem diante de tensões que ocorriam à época.⁵⁷ Outros objetivos que podem ser citados são: aproximar os laços entre juristas e autoridades policiais; debater a organização geral do serviço policial do Distrito Federal; desenvolver questões e limites que fossem de interesse comum de ambas as instituições (judiciário e polícia) e verificar com rigor a linha de ação legal da polícia sem ocasionar arbitrariedades.⁵⁸ Participaram representantes dos governos local e federal e do Ministério Público, autoridades policiais e juristas. A organização ficou a cargo do chefe de polícia da Capital Federal, Aurelino Leal. Em sua sessão inaugural, a Conferência contou com a presença do presidente Wenceslau Braz,⁵⁹ evidenciando a sua importância.

⁵³ FAUSTO, Boris. *Trabalho urbano e conflito social (1890-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

⁵⁴ TÓRTIMA, Pedro. *Polícia e Justiça de Mãos Dadas: a Conferência Judiciária Policial de 1917 (uma contribuição aos estudos sobre o enfrentamento da "Questão Operária" pelas classes dominantes e pelo Estado, 1900 - 1925)*, Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1988.

⁵⁵ FAUSTO, *op. cit.*, p. 151.

⁵⁶ Para análise da tese sobre censura e cinema, utilizaremos os dois tomos publicados pela Imprensa Nacional em 1918. *Annaes da Conferência Judiciária-Policial de 1917*. Vol. 1. Theses. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1918; *Annaes da Conferência Judiciária-Policial de 1917*. Vol. 2. Actas. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1918.

⁵⁷ VALENÇA, Manuela Abath. *Soberania policial no Recife do início do século XX*, Tese (Doutorado em Direito), Universidade de Brasília, Brasília, 2018. p. 116.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ TÓRTIMA, *op. cit.*



Foto da abertura da Conferência Judiciária-Policial. Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 1917. s/p.

Nessa Conferência, várias teses foram apresentadas por relatores escolhidos pelo próprio Leal. Os temas versavam sobre prostituição, poder de polícia, vigilância das ruas e das sociedades operárias, pornografia, dentre outros.⁶⁰ A Conferência foi um espaço para “firmar interpretações, discutir lacunas, estabelecer limites e as possibilidades do poder policial”⁶¹. Destacamos para este artigo a que discutia diversões públicas, redigida pelo advogado Joaquim Henrique Mafra de Laet.⁶² Nela, o foco recaía nos possíveis perigos que o cinema poderia oferecer à sociedade,

⁶⁰ *Annaes da Conferência Judiciária-Policial de 1917*. Vol. 1. Theses. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1918.

⁶¹ VALENÇA, *op. cit.*, p. 118.

⁶² LAET, Joaquim Henrique Mafra de. These VI. Seção III. *Annaes da Conferência Judiciária-Policial de 1917*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1918.

sobretudo às crianças e sua formação moral. Nas palavras de Laet, “o escopo principal desta dissertação sinão o estudo da função preventiva da polícia administrativa relativamente às diversões públicas, (...) e tendo em vista os interesses sociaes que mais se nos antolham carecedores de proteção, examinar si os dispositivos legaes e regulamentares em vigor, attinentes á matéria em questão, no Districto Federal, correspondem ás necessidades do meio social a que se destinam”⁶³.

Sua tese foi norteadada por três perguntas: a censura deveria ser mantida? A censura seria constitucional? Quais seriam as lacunas na lei relacionadas ao cinema? Laet fez um extenso histórico sobre a censura no país por meio da legislação produzida ao longo do século XIX e começo do século XX. Seu foco foi demonstrar a função da polícia administrativa em relação às diversões públicas durante esse período. A essa polícia incumbia manter a ordem nos locais de diversões, fiscalizar as instalações para evitar riscos de incêndios, controlar os bilhetes para o ingresso do público, dentre outras atividades que, segundo Laet, a polícia exercia com rigor. O problema estaria nas opiniões e limitações relacionadas à questão da censura.

O autor divide a censura, de acordo com a legislação sobre espetáculos públicos em vigor até aquele ano de 1917, em duas. A prévia se orientaria por três pontos: peças que ofendessem às instituições nacionais e internacionais, seus representantes e agentes e os bons costumes e decência pública deveriam ter seus trabalhos suspensos ou proibidos. Desse modo, os pilares da função da censura seriam a proteção da moral, da ordem social interna e da política externa. Por sua vez, na censura repressiva o chefe de polícia poderia proibir uma peça depois que ela já tivesse sido autorizada pelo segundo delegado auxiliar ou estivesse em cartaz.

Quando Dias escreveu que “os problemas suscitados pela perniciosa lição cinematographica é digna das atenções dos moralistas”⁶⁴, parece que chamou atenção de um deles, Laet, que na sua tese colocou que a moral seria o principal objetivo para

⁶³ *Ibid.*, p. 444.

⁶⁴ DIAS, *op. cit.*

a censura. Nesse ponto, ele destacou uma concepção de moral tirada de um livro de um autor francês do final do século XIX, que seria a sua definição por excelência.

A própria definição que Dupin deu em seu apelo a Bérenger ainda parece muito ampla: "A moral pública não é a moral particular de certos homens, de certas classes, de certos interesses. É essa razão superior que nos esclarece sobre o que é justo e injusto; é essa voz que não é senão o clamor da boa consciência. A moral pública é composta por essas verdades eternas, imutáveis, indelévels, que Deus gravou no coração de todos os homens; que, em todos os tempos, como em todos os países, servem para regular sua conduta e direcioná-la para o bem; que prescrevem a fidelidade em todos os compromissos, o respeito a todos os deveres e constituem, a rigor, o direito natural."⁶⁵

Primeiro, é possível perceber a importância da França para o debate brasileiro sobre a moral. Oliveira⁶⁶ ressalta que a elite local tinha forte inspiração na ideologia nacionalista francesa, principal país durante o começo do século XX a influenciar os costumes nacionais, pelo menos até o começo da Primeira Guerra Mundial. Segundo, sobre a moral, Engel⁶⁷ verificou a construção do papel que a família deveria exercer ainda em meados do século XIX, detendo como função principal educar a criança, que representaria o futuro da nação, “baseada em rígidos princípios morais, capazes de conter a livre manifestação dos instintos viciosos”. Costa,⁶⁸ por sua vez, demonstra que o papel da moral pelo indivíduo seria regulado através de um sistema de normas, hábitos e condutas, bem como “pela culpa, pelo sentimento de desvio moral em relação ao social”.

Esse sentimento de culpa produzido por algum desvio moral fazia parte do planejamento das classes mais abastadas de “promover uma ampla estratégia de moralização dos modos de vida das populações urbanas”⁶⁹. Planejamento esse que, defendiam, seria necessário para o progresso, pois a imoralidade deveria ser

⁶⁵ LAET, *op. cit.*, pp. 461-462.

⁶⁶ OLIVEIRA, *op. cit.*

⁶⁷ ENGEL, Magali. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 124.

⁶⁸ COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 200.

⁶⁹ ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 173.

“colocada como um dos destaques do atraso social e [...] perigosa para o processo civilizador em curso no país”⁷⁰.

No trecho trazido por Laet, em sua tese apresentada na Conferência, destaca-se a importância da religião cristã como a responsável pela moral produzida por Deus – e que seria universal. No Brasil, após a proclamação da República em 1889, o país deixou de ter uma religião oficial, tornando-se um Estado laico. Contudo, a Igreja Católica continuava tentando seguir seu domínio pela via da moralidade.⁷¹ Não é um acaso que vários grupos católicos buscassem “combater a imoralidade” na sociedade. Dentre eles podemos citar a Liga anti-pornográfica que, em 1917, passou a se chamar Liga pela Moralidade.⁷²

Esses grupos católicos foram entusiastas na formulação de uma censura mais rígida e teciam diversas críticas ao trabalho policial na sua aplicação.⁷³ Em sua tese, Laet comenta rapidamente sobre a importância da questão da liberdade religiosa, talvez por saber da complexidade que seria adentrar nesse tema, e passa para o que Dias e outros moralistas mais solicitavam, a criação de uma censura cinematográfica. Tal qual o escritor português, que temia que a influência negativa dos filmes “alegres” e “policiais” fosse mais eficaz que livros ou peças teatrais em corromper a sociedade, Laet seguiu a mesma linha.

Para impedir esses tipos de filmes, trouxe exemplos de leis de vários países, como Alemanha, Espanha, Suíça, Dinamarca, Estados Unidos, Argentina, Suécia, Itália e Inglaterra, que poderiam ajudar numa melhor compreensão de como formular uma censura cinematográfica brasileira. Em suas palavras: “Eis os exemplos. Imitemol-os”⁷⁴. Nos trechos colocados das ações tomadas nos países citados, um dos focos seria

⁷⁰ SILVA, *op. cit.*, p. 29.

⁷¹ AQUINO, Mauricio de. “Modernidade republicana e diocênização do catolicismo no Brasil: As relações entre Estado e Igreja na Primeira República”, *Revista Brasileira de História*, v. 32, n. 63, 2012, pp. 143-170, DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882012000100007>.

⁷² CARDOSO, *op. cit.*

⁷³ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907-1937*, Tese (Doutorado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

⁷⁴ LAET, *op. cit.*, p. 471.

na proteção da criança, os limites para entrada de menores ou mesmo sua proibição completa em salas. Assunto esse, na visão de Laet, “de maxima importancia”⁷⁵, visto que seria uma das principais lacunas no regulamento de diversões públicas de 1907.

No final de sua tese, Laet trouxe, em suas conclusões, onze pontos que poderiam melhorar a inspeção das diversões públicas do Rio de Janeiro. Dentre eles, destacamos a ênfase da função da polícia como censora e uma proposta contraditória: que a censura prévia obrigatória fosse mantida, mas que seria preferível uma censura prévia facultativa. Nesse ponto, podemos recordar o escritor português que, de forma similar, acreditava que “os cinemas poderiam anunciar os *films* submetidos voluntariamente á censura e por ella aprovados, e deste modo, sem constrangimento, se operaria a selecção, offerecendo-se ao publico numeroso que ainda não se divorciou por completo da moral as garantias necessarias de segurança reclamada pelos bons costumes”⁷⁶. Além de contraditória, tal proposta ia ao encontro de determinados setores sociais, que solicitavam a implantação de uma censura mais rigorosa.⁷⁷

Seguindo nas conclusões da tese, encontramos a avaliação que o regulamento sobre diversões públicas satisfazia as exigências necessárias, salvo as relacionadas ao cinema. O ponto nove é explícito nesse sentido: “Deve ser instituída a censura prévia para as exhibições cinematographicas, tendo-se especialmente em vista a prohibição dos films chamados sensuaes e dos chamados policiaes pelo que de excesso tiverem em scenas que offendam ao pudor publico ou ministrem ensinamentos para a pratica de crimes.”⁷⁸ No que se referia às crianças, afirmava-se que elas deveriam ser proibidas de frequentar cinemas, salvo em sessões específicas e que fossem previamente aprovadas pelas autoridades competentes.

Após as apresentações das teses na Conferência-Judiciária Policial, participantes e relatores debateram todos os trabalhos para chegar a uma síntese possível e aprová-

⁷⁵ *Ibid.*, p. 472.

⁷⁶ DIAS, *op. cit.*

⁷⁷ SILVA, *op. cit.*, 2024.

⁷⁸ LAET, *op. cit.*, p. 476.

la, posteriormente. A tese de Laet foi quase toda aprovada como foi confeccionada, com exceção da proibição das crianças nas salas. Segundo consta nas atas,⁷⁹ houve intenso debate e Laet foi voto vencido. Ficou como indicação a criação de uma legislação específica sobre o trabalho de menores em espetáculos públicos.

Valença⁸⁰ aponta que não é possível saber qual teria sido o alcance que os debates ocorridos na Conferência trouxeram para o poder policial e jurídico posteriores ao seu acontecimento. Contudo, em nosso estudo, identificamos que a criação de uma censura específica para os estabelecimentos cinematográficos, inserida em um novo regulamento para casas de diversões e espetáculos públicos no ano de 1920, foi concretizada também pela tese do Laet e o seu debate realizado na Conferência. Tais desdobramentos são evidentes, como será observado no próximo tópico.

Antecedentes imediatos a uma censura específica para o cinema

No final do ano de 1919, começaram a circular nos principais jornais cariocas daquele momento matérias relacionadas ao serviço de censura cinematográfica que estaria sendo realizado pelo segundo delegado auxiliar Armando Vidal Leite Ribeiro, por ordem de seu superior, o chefe de polícia Geminiano da Franca. Dentre as inúmeras reportagens sobre o tema, destacaremos o texto do periódico *O Imparcial*, sobre como seria feito o serviço e quais critérios iriam prevalecer, além da recepção por parte dos exibidores.

O editorial começou seu artigo criticando as autoridades policiais pela “imminencia de ver a policia se intrometer no seu divertimento predillecto”. Para a sua entrevista várias perguntas foram elaboradas: “Como será feito esse serviço? Que critério presidirá á censura? Quaes os encarregados? Como será feita essa exhibição prévia? Nos cinemas? Serão obrigados, os importadores de films, a construir salas próprias para a exhibição á policia?”⁸¹

⁷⁹ *Annaes da Conferência Judiciária-Policial de 1917*. Vol. 2. Actas. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1918.

⁸⁰ VALENCA, *op. cit.*, p. 125.

⁸¹ “A censura dos “films” cinematographicos”, *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 03 de novembro de 1919, p. 4.



Título da matéria do jornal sobre como seria a censura filmica. Fonte: *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 03 de novembro de 1919, p. 4.

Segundo o delegado Ribeiro, o trabalho seria feito nos cinemas da Avenida Central, para evitar maiores problemas. Caberia ao próprio fazer o serviço pessoalmente. Em caso de impossibilidade, outro funcionário da corporação o faria. O critério para a censura seria consubstanciado pela tese de Laet apresentada na Conferência-Judiciária Policial,

onde o próprio delegado Ribeiro postulou uma tese sobre o jogo do bicho. Nesse sentido, demonstra-se a importância do cinema e do seu controle debatido em vários momentos, com destaque para a Conferência, conforme exposto no tópico anterior.

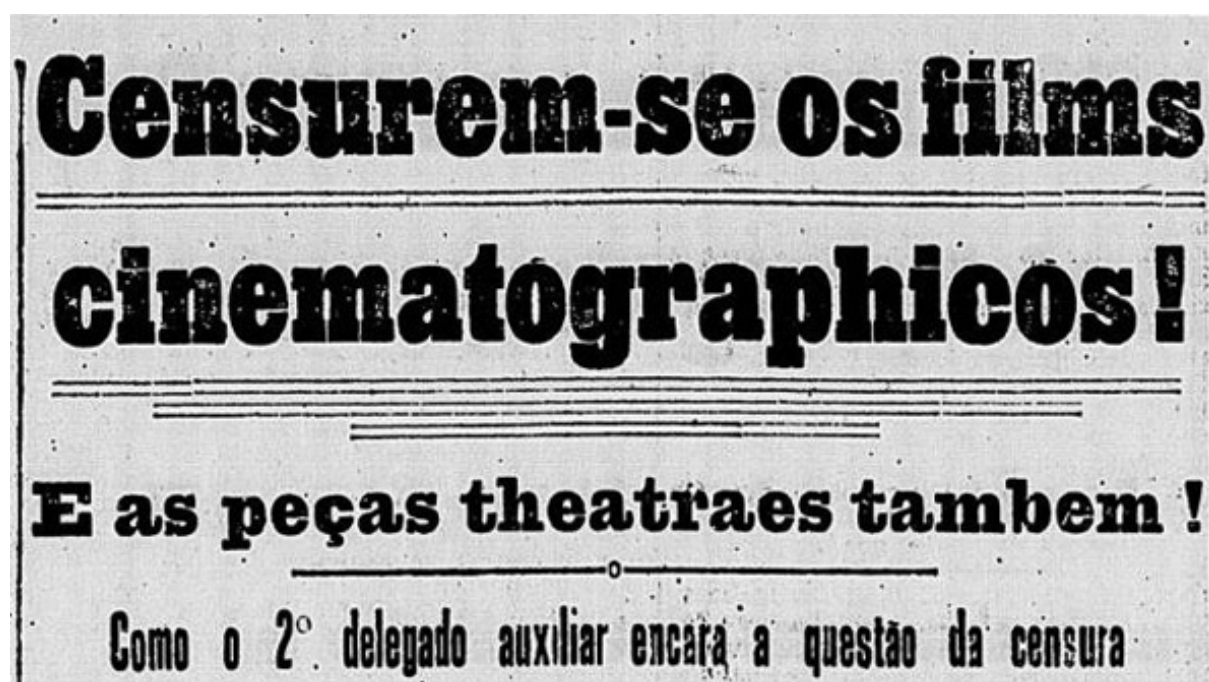
Exibidores e importadores, segundo a reportagem, não receberam bem a proposta, pois argumentavam que esse comércio vinha sofrendo fortes cobranças de taxas e impostos. Segundo uma fonte, um empresário do ramo que tinha sido exibidor, agora estava no ofício de importador e trabalhava com filmes “históricos” sobre representações de Roma e Grécia, suas fitas “constituirão para o censor um verdadeiro supplicio...”⁸². Também era citada a Liga pela Moralidade, mais um indício de sua importância, que, ao ver alguma película com “sereias humanas ou nymphas”⁸³, iria escrever fortes críticas contra o censor. Ainda poderia ocorrer o contrário: o censor poderia cortar cenas consideradas como arte e, dessa forma, os

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

“amantes das bellas artes” o chamariam de “iconoclasta cinematographo (...), de bárbaro, de idiota”⁸⁴ dentre outros adjetivos.

Três dias depois dessa reportagem, o periódico *A Noite*⁸⁵ publicou um ofício do segundo delegado auxiliar ao chefe de polícia, explicando em oito princípios a questão da censura cinematográfica. Em síntese, o documento apontava que a censura, como uma das formas do poder de polícia, teria como função principal a manutenção da ordem e a prevenção de crimes. Além disso, seria limitada a dois procedimentos, autorizar ou proibir, tendo em vista que, se alguma cena fosse proibida, bastaria cortá-la e sua projeção seria permitida. Em relação ao registro das produções examinadas e seu arquivamento, as partes proibidas dos filmes, pelo alto valor das películas, diferente do teatro, que seria obrigado a entregar uma cópia das peças, deveriam ser destruídas. Também foram citados alguns artigos do decreto de 1907, que serão analisados posteriormente.



Título da matéria do jornal relativa ao ofício do delegado enviado ao chefe de polícia sobre a censura cinematográfica. Fonte: *A Noite*, Rio de Janeiro, 06 de novembro de 1919, p. 3.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ “Censurem-se os films cinematographicos!”, *A Noite*, Rio de Janeiro, 06 de novembro de 1919, p. 3.

Após várias matérias sobre o tema veiculadas pela imprensa do período, em 9 de dezembro de 1920, o presidente da República Epitácio Pessoa decretou, assinado pelo Ministro da Justiça e Negócios Interiores Alfredo Pinto Vieira de Mello, o novo regulamento referente às diversões públicas. Com noventa e cinco artigos, o decreto continha vinte e sete capítulos com várias determinações. O cinema estava contemplado a partir do capítulo quarto, “das disposições especiaes relativas aos cinematographos”⁸⁶. Tratava de deveres relativos à segurança, maquinário e estrutura das salas.

O capítulo quatorze descrevia como seria a censura prévia. A novidade estaria do capítulo quarenta e quatro ao sessenta e um, relativos a questões ligadas ao cinema. Destaquemos o artigo quarenta e quatro: “As pelliculas cinematographicas estão tambem sujeitas á prévia censura do 2º Delegado Auxiliar, observado o disposto no art. 39, § 5º”⁸⁷. Nesse parágrafo está contido sinais dos pedidos por uma censura para os filmes, com destaque para os “alegres” e “policiais”. Ao voltarmos para o parágrafo vinte e dois do decreto de 1907, exposto na primeira parte deste artigo, e o comparamos com o de 1920, percebemos não só a ampliação do que não poderia ser permitido, como a ligação com quatro artigos do código penal de 1890.⁸⁸ Desvelam-se, assim, tensões, disputas e receios pela manutenção da estrutura de classe do período, algumas, inclusive, já indicadas acima.

Na censura das peças theatraes (e filmes) a policia não entrará na apreciação do valor artistico da obra; terá por fim, exclusivamente, impedir offensas á moral e aos bons costumes, ás instituições nacionaes ou de paizes estrangeiros, seus representantes ou agentes, allusões deprimentes ou aggressivas a determinadas pessoas e a corporação que exerça autoridade publica ou a qualquer de seus agentes ou depositarios; ultrage, vilipendio ou desacato a

⁸⁶ BRASIL. Decreto nº 14.529, de 9 de dezembro de 1920. Dá novo regulamento ás casas de diversões e espectaculos publicos. Capital Federal. Rio de Janeiro, 1920. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076republicacao-93791-pe.html> [Acesso: 21 de julho de 2025].

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Os artigos são o 100; o 282; o 317 e o 319. Para mais informações consultar: BRASIL. Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890. Promulga o Codigo Penal. Rio de Janeiro. Governo provisório da República, 1890. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html> [Acesso: 10 de junho de 2025].

qualquer confissão religiosa, a acto ou objecto de seu culto e aos seus symbolos; a representação de peças que, por suggestão ou ensinamento, possam induzir alguém a pratica de crimes ou contenham apologia destes, procurem crear antagonismos violentos entre raças ou diversas classes da sociedade, ou propaguem idéas subversivas da sociedade actual.⁸⁹

Alvarez⁹⁰ explica que o Código Penal de 1890 sofreu diversas críticas no momento da sua promulgação como uma legislação já ultrapassada “frente às mais avançadas teorias jurídicas da época e às novas urgências históricas locais”. Nesse sentido, o texto de 1920, na sua primeira parte, trouxe elementos já colocados no decreto de 1907. Houve o acréscimo referente à liberdade religiosa, talvez motivado pelo trabalho da Liga pela Moralidade. Já na última seção, o foco recaía sobre o perigo de fitas “policiais” na criação de novos criminosos e de antagonismos entre classe e raça, induzidos por ideias “subversivas”.

Napolitano⁹¹ classifica o período da proclamação da República até 1922 como o da institucionalização da política liberal-oligárquica. O pensamento majoritário da intelectualidade brasileira via como empecilhos para alcançar a civilização a mestiçagem e a degeneração dos costumes. Segundo Batista,⁹² mesmo com o fim da escravidão e a implantação da República, não houve rompimento com os ordenamentos da sociedade “nem do ponto de vista “sócio-econômico, nem cultural”. A tentativa de branqueamento da população era feita através de várias medidas. Dentre elas, podemos citar como exemplo a construção de um cidadão-modelo que tinha como base ser “um homem branco, alfabetizado, funcionário público ou profissional liberal”⁹³.

Entre 1917 e 1920, houve um aumento significativo de movimentos operários no Brasil, com greves, sindicatos e agitações políticas.⁹⁴ Isso significou uma grande preocupação dos setores dominantes com os perigos que poderiam rondar a sua

⁸⁹ BRASIL, *op. cit.*, 1920.

⁹⁰ ALVAREZ, *op. cit.*, p. 12.

⁹¹ NAPOLITANO, Marcos. *História do Brasil República: da queda da monarquia ao fim do Estado Novo*. São Paulo: Contexto, 2016.

⁹² BATISTA, *op. cit.*, p. 21.

⁹³ NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 56.

⁹⁴ FAUSTO, *op. cit.*

dominação. Como exposto anteriormente, havia uma tensão de classe. Educar as “massas”, sobretudo os trabalhadores, para evitar mudanças na estrutura do país vinha por diversas vias: morais, higiênicas ou disciplinares. Ragodestaca que:

A associação pobreza-saúde-promiscuidade-subversão cola-se deste modo a um objetivo econômico: é preciso recuperar o proletariado, corrompido e degenerado, para promover o progresso nacional. O ser produtivo deve ser o trabalhador de hábitos regulares, que obedece servilmente às imposições do capital, que não se deixa imbuir por ideias “estranhas e estrangeiras” que corroem os valores fundantes da sociedade, tanto na fábrica quanto fora de seus muros.⁹⁵

O perigo de uma revolução vermelha ou preta pairava sobre as autoridades brasileiras. E o cinema era visto como mais um possível espaço de subversão da ordem. Como para esses setores sociais as ideias perigosas vinham de fora, e os filmes eram, em sua grande maioria, importados, era preciso ter uma regulação do que chegava e seria projetado. Só haveria, portanto, um meio: instituir a censura cinematográfica. Eis o que foi estabelecido com o decreto de 1920.

Já no que tangia à criança, o decreto de 1920 trouxe vários artigos sobre sua ida aos cinemas. No capítulo quatorze, sobre espectadores, ficava proibida a entrada de menores de oito anos em espetáculos noturnos. Nos capítulos cinquenta e oito e cinquenta e nove, a proteção à infância se dava em evitar que assistissem a filmes com temáticas indicadas no artigo 39, § 5º, mencionado acima.

Art. 58. A exibição de pelliculas, que forem prejudiciaes á infancia, embora não infrinjam o disposto no art. 39, § 5º. pelos seus temas, quadros ou scenas, será autorizada mediante obrigação, imposta aos exhibidores, de inserir nos respectivos annuncios o aviso “improprio para crianças”, mencionando-se tal declaração nos exemplares da autorisação.

Art. 59. Quando do espectaculo constar qualquer pellicula julgada impropria ou prejudicial á infancia. além da obrigação do artigo anterior, é prohibida a venda de entradas aos menores de 14 annos, que se apresentarem desacompanhados de seus paes, tutores ou qualquer outro responsavel.⁹⁶

⁹⁵ RAGO, *op. cit.*, p. 190.

⁹⁶ BRASIL, *op. cit.*, 1920.

Notemos que foi nesse período que “a ênfase direcionada à instrução das crianças associava-se ao caráter essencial da educação para o aprimoramento da raça e para o engrandecimento da pátria”⁹⁷. Diversos intelectuais, sobretudo ligados à Igreja Católica, que tentavam há tempos se apropriar da censura cinematográfica, escreveram diversos textos e promoveram eventos onde um dos focos era a utilização dos cinemas como espaços educativos com viés patriótico.⁹⁸

Vários setores entendiam que era necessário criar medidas protetivas, sobretudo para as crianças pertencentes às classes mais altas. Para as crianças de classes menos favorecidas, eram propostos mecanismos de controle, tendo em vista que elas poderiam se transformar em “ameaça potencial à ordem e ao poder instituídos”⁹⁹.

Desse modo, determinar o que deveria ser exibido dialogava com o que deveria ser proibido, e controlar o aparato de vigilância se fazia necessário, na visão das esferas dominantes, para “o progresso e civilização do país, a educação foi perspectivada como fórmula mágica capaz de contribuir para a superação dos problemas sociais relacionados à infância pobre, delinquente abandonada, criminalizada e analfabeta”¹⁰⁰. Aos estabelecimentos cinematográficos também caberia essa função educadora, guiada por elementos burgueses e disciplinadores. O Segundo delegado auxiliar provavelmente acolheu a preocupação de Laet sobre as crianças e conseguiu evidenciar isso nos artigos do decreto sobre elas.

No fim, as premissas do português Carlos Guilherme Dias de que, com a instalação da censura prévia nas salas, os moralistas lograriam “vitória” e, assim, “os maridos, os pais e os irmãos ficariam sabendo onde levar as esposas, as filhas e as irmãs sem o perigo de as colarem frente a frente com as licções afrodisíacas das Aspásias do cinema”¹⁰¹. Contudo, essa suposta vitória seria palco de novas disputas e críticas à censura nos anos seguintes à institucionalização do decreto de 1920.

⁹⁷ CAMARA, Sônia. *Sob a guarda da República: a infância menorizada no Rio de Janeiro da década de 1920*. Rio de Janeiro: Quartet, 2010. p. 126.

⁹⁸ ALMEIDA, *op. cit.*

⁹⁹ CAMARA, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰⁰ CAMARA, *op. cit.*, p. 127.

¹⁰¹ DIAS, *op. cit.*

Considerações finais

O presente artigo buscou expor o processo de produção de uma legislação específica para a censura cinematográfica na cidade do Rio de Janeiro, no começo do século XX. Em 1907, viu a luz o decreto nº 6.562, que regulamentava a inspeção e fiscalização das diversões públicas. Pouco depois, as primeiras salas voltadas apenas para exhibições filmicas começaram a ser inauguradas na então Capital Federal. Com sua rápida expansão pelo centro e, depois, pelos bairros periféricos, as autoridades e membros dos setores sociais dominantes começaram a prestar mais atenção no que passava nesses espaços.

Em 1916, o português Carlos Malheiro Dias, erradicado no Brasil, escreveu um texto sobre o cinema, veiculado no *Jornal do Brasil*. Nele, encontramos os principais pensamentos da época sobre os possíveis perigos que determinadas fitas poderiam exercer não só no público carioca, como também na população brasileira. Tratava-se de problemas de ordem moral e social. O foco recaía nos filmes chamados de “alegres” e “policiais”, e a ênfase nas crianças. Tais preocupações com essas películas foram debatidas através de uma tese escrita e apresentada pelo advogado Joaquim Henrique Mafra de Laet à Conferência Judiciária-Policial em 1917.

Diante das tensões políticas e sociais que ocorriam no país, as autoridades policiais começaram a realizar uma censura específica para o cinema, baseada na tese de Laet, que, por sua vez, refletia o pensamento do período, como observado artigo opinativo de Dias, sobre quais medidas deveriam ser tomadas para aplicação das novas regras. Em 1920, após intenso diálogo entre representantes da polícia, exibidores e setores dominantes, foi publicado um novo regulamento, o decreto 14.529 para as diversões públicas, com artigos específicos para os estabelecimentos cinematográficos.

Analisar a formulação desta censura específica nos possibilitou encontrar indícios de um fenômeno mais geral, que não se limitava apenas ao cinema, mas o colocava esses dentro de um embate maior, a luta de classes e as tensões que ela suscitava, sobretudo a partir dos anos 1917, quando o movimento operário, com forte influência anarquista, ganhava força com greves, sindicatos e mobilizações.

Nesse sentido, educar os frequentadores de salas com a ideologia burguesa, por meio de filmes “selecionados”, fosse em nível moral, social ou cultural, fazia parte de um projeto civilizador disciplinar mais amplo, como forma de manter a estrutura de dominação preservada e, dessa maneira, combater possíveis problemas de enfrentamento ou questionamento da ordem vigente daquele momento. A censura, portanto, serviu como mais componente para o controle social.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907-1937*, Tese (Doutorado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- _____. *O cinema como “agitador de almas”: Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume, 1999.
- ALVAREZ, Marcos César. *Bacharéis, criminologistas e juristas: saber jurídico e nova escola penal no Brasil (1889-1930)*, Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- ANCONA, Luiz. *Jean-Luc Godard no Brasil: da recepção à interdição (1961-1970)*, Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- AQUINO, Mauricio de. “Modernidade republicana e diocênização do catolicismo no Brasil: As relações entre Estado e Igreja na Primeira República”, *Revista Brasileira de História*, v. 32, n. 63, 2012, pp. 143-170, DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882012000100007>.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro: Maud X, 2007.
- BARROS, José d’ Assunção. “Sobre a feitura da micro-história”, *OPIS*, v. 7, n. 9, jul-dez. 2007, pp. 167-185, DOI: <https://doi.org/10.5216/o.v7i9.9336>.
- BATISTA, Vera Malaguti. *O medo na cidade do Rio de Janeiro. Dois tempos de uma história*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

- BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2008.
- BRETAS, Marcos Luiz. *Ordem na cidade: o exercício cotidiano da autoridade policial no Rio de Janeiro: 1907-1930*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. “Teatro e cidade no Rio de Janeiro dos anos 1920”. In: Carvalho, José Murilo de e Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves (org.). *Repensando o Brasil do oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, pp. 104-123.
- CAMARA, Sônia. *Sob a guarda da República: a infância menorizada no Rio de Janeiro da década de 1920*. Rio de Janeiro: Quartet, 2010.
- CARDENUTO, Reinaldo. “O cinema brasileiro sob ataque: perseguições a um filme hippie durante os anos 1970”, *Estudos Históricos*, v. 37, n. 82, 2024, pp. 1-25. DOI: <https://doi.org/10.1590/S2178-149420240215>.
- CARDOSO, Erika Natasha. “E como não ser pornográfico?” *Usos, sentidos e diálogos transnacionais em torno da pornografia no Brasil (1880-1924)*, Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de Sensação: literatura popular e pornografia no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ENGEL, Magali. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- FAUSTO, Boris. *Trabalho urbano e conflito social (1890-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FERRAZ, Talitha Gomes. *Espectação cinematográfica no subúrbio carioca da Leopoldina: dos “cinemas de estação” às experiências contemporâneas de exibição*, Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- FICO, Carlos e Miliandre Garcia (orgs.). *Censura no Brasil republicano (1937-1988): governo, teatro e cinema*, Volume 1. Bahia: Sagga Editora, 2021.
- GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”: *teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*, Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

- GARCIA, Miliandre e Silvia Cristina Martins de Souza. *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX*. Londrina: EDUEL, 2019.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.
- HEFFNER, Hernani. “Contribuições a uma história da censura cinematográfica no Brasil”, *Acervo*, v. 16, n. 1, jan.-jun. 2003, pp. 23-44. Disponível em: <<https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/132>> [Acesso: 11 de junho de 2025].
- KUSHNIR Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*, Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. “A população precisa conhecer os perigos que corre!': consumo cinematográfico e retóricas do medo no Rio de Janeiro da *Belle Époque*”, *Revista Brasileira de História*, v. 43, n. 92, 2023, pp. 115-139. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/s8WMB4DMqPZx773cbFGGy4p/?format=pdf&lang=pt> [Acesso: 30 de junho de 2025].
- _____. “Entre ‘alegres’ e ‘livres’! Prazer e repressão à pornografia nos cinemas do Rio de Janeiro (1907-1916)”, *E-Compós*, v. 22, n. 1, jan.-dez. 2019, pp. 1-24. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.1623>.
- LEVI, Giovanni. “A Micro-História”. In: Burke, Peter (org.). *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992. pp. 133-162.
- _____. *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- MARINONE, Isabelle. *Cinema e anarquia: uma história "obscura" do cinema na França (1895-1935)*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial Ltda, 2009.
- MORETTIN, Eduardo Victorio e Marcos Napolitano (org.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018.
- MOURA, Roberto Marchon Lemos. “A Bela Época do cinema carioca (Primórdios - 1912)” e “Cinema Carioca (1912-1930)”. In: Ramos, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, v. 1, pp. 11-62

- NAPOLITANO, Marcos. *História do Brasil República: da queda da monarquia ao fim do Estado Novo*. São Paulo: Contexto, 2016.
- NEDER, Gizlene. *Discurso jurídico e ordem burguesa no Brasil. Criminalidade, Justiça e constituição do mercado de trabalho (1890-1927)*. Niterói: Editora UFF, 2012.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional da Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- OTTONI, Ana Vasconcelos. *"O paraíso dos ladrões": crime e criminosos nas reportagens policiais da imprensa (Rio de Janeiro, 1900 - 1920)*, Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.
- PAIVA, Samuel e Sheila Schvarzman (org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- PEREIRA, Cristina Schettini. *Um gênero alegre: imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898- 1916)*, Dissertação (Mestrado em História), Unicamp, São Paulo, 1997.
- RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar. Brasil: 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- ROSAS, Carlos Antonio Aguirre. *Micro-história italiana: modo de uso*. Londrina: EDUEL, 2012.
- SANTOS, Theotônio dos. *Evolução histórica do Brasil: da Colônia à crise da "Nova República"*. São Paulo: Expressão Popular, 2021.
- SILVA, Felipe Davson Pereira da. *"Façamos do cinematographo um meio de cultura e civilização, e não um elemento de perversão individual e social": o caso do "cinema alegre" no Recife (1915)*, Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.
- _____. *Novidade, imaginário e sedentarização: o espetáculo cinematográfico no Recife (1896-1909)*, Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2018.
- SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2008.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac, 1999.
- SOUZA, Carlos Roberto. "Introdução: estratégias de sobrevivência". In: Paiva, Samuel e Sheila Schvarzman (org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011. pp. 14-28.

- SOUZA, José Inácio de Melo. *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.
- _____. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004;
- TÓRTIMA, Pedro. *Polícia e Justiça de Mãos Dadas: a Conferência Judiciária Policial de 1917 (uma contribuição aos estudos sobre o enfrentamento da "Questão Operária" pelas classes dominantes e pelo Estado, 1900 - 1925)*, Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1988.
- VALENÇA, Manuela Abath. *Soberania policial no Recife do início do século XX*, Tese (Doutorado em Direito), Universidade de Brasília, Brasília, 2018.
- VEIGA, Ana Maria. “Estéticas e políticas de resistência no “cinema de mulheres” brasileiro (anos 1970 e 1980)”. In: Holanda, Karla e Marina Cavalcanti Tedesco (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017, pp. 77-88.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Revan, 1993.

Fontes utilizadas

- “A censura dos “films” cinematográficos”, *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 03 de novembro de 1919, p. 4.
- Annaes da Conferência Judiciária-Policial de 1917*, Vol. 1. Theses. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1918.
- Annaes da Conferência Judiciária-Policial de 1917*. Vol. 2. Actas. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1918.
- BRASIL. “Decreto nº 14.529, de 9 de dezembro de 1920. Dá novo regulamento às casas de diversões e espectáculos públicos. Capital Federal. Rio de Janeiro, 1920”. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-publicacaooriginal-1-pe.html> [Acesso: 21 de julho de 2025].
- BRASIL. “Decreto nº 6.440, de 30 de março de 1907. Dá novo regulamento ao serviço policial do Districto Federal. Rio de Janeiro, 1907”. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-6440-30-marco-1907-504445-publicacaooriginal-1-pe.html> [Acesso: 20 de julho de 2025].

- BRASIL. Decreto nº 6.562, de 16 de julho de 1907. Approva o regulamento para a inspecção dos theatros e outras casas de diversões publicas no Districto Federal. Capital Federal. Rio de Janeiro, 1907. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-6562-16-julho-1907-508043publicacaooriginal-1-pe.html>> [Acesso: 20 de julho de 2025].
- BRASIL. “Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890. Promulga o Codigo Penal. Rio de Janeiro. Governo provisório da República”, 1890. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html> [Acesso: 10 de junho de 2025].
- “Censurem-se os films cinematographicos!”, *A Noite*, Rio de Janeiro, 06 de novembro de 1919, p. 3.
- DIAS, Carlos Malheiro. “Os benefícios e os malefícios do cinematographo”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1916, p. 10.
- LAET, Joaquim Henrique Mafra de. *These VI. Seção III. Annaes da Conferência Judiciária-Policial de 1917*, Vol. 1. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1918.

Fecha de recepción: 25 de agosto de 2025

Fecha de aceptación: 15 de noviembre de 2025

ARK CAICYT:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/ykajwtvs1>

Para citar este artículo:

DAVSON PEREIRA DA SILVA, Felipe. “Censurem-se os films!”: A formação da censura cinematográfica no Rio de Janeiro (1907-1920)”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, pp. 18-50. Disponible en: <<https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/519>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Felipe Davson Pereira da Silva** é Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense - PPGCine-UFF. Pós-doutor pela mesma instituição. Mestre em História pela Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE e graduado em História pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Atualmente, desenvolve pesquisas sobre a formação da censura cinematográfica na Primeira República, com ênfase no Rio de Janeiro. E-mail: Felipedavson15@gmail.com.

O (bom e mau) cinema no jornal católico *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista* Rio de Janeiro (1920-1929)

Sancler Ebert^{*}

Resumo: Este artigo mapeia a presença do cinema silencioso nas páginas do jornal católico *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista* (RJ), entre 1920 e 1929. A partir do paradigma indiciário (GINZBURG, 1989), foram examinadas 164 ocorrências do termo “cinema” nas edições disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. O estudo evidencia a ambivalência do periódico diante do cinema: ao mesmo tempo em que denunciava o “mau cinema” como escola de crimes e ameaça à moral, também reconhecia no “bom cinema” um potencial pedagógico e evangelizador. A análise mostra ainda que mulheres e crianças foram os principais alvos da vigilância moral do jornal, como reflexo das mudanças advindas da modernidade nas questões de gênero e família. Deste modo, o artigo contribui para o entendimento de como a Igreja Católica utilizou a imprensa para difundir sua visão acerca do cinema e da modernidade.

Palavras-chave: imprensa católica, Igreja Católica, cinema silencioso, jornal *A Cruz*.

El cine (bueno y malo) en el periódico católico *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista* – Río de Janeiro (1920-1929)

Resumen: Este artículo analiza la presencia del cine silente en las páginas del periódico católico *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista* (RJ), entre 1920 y 1929. A partir del paradigma indicial (GINZBURG, 1989), se examinaron 164 menciones al término «cine» en las ediciones disponibles en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional. El estudio pone de manifiesto la ambivalencia del periódico ante el cine: al mismo tiempo que denunciaba el «mal cine» como escuela de delitos y amenaza para la moral, también reconocía en el “buen cine” un potencial pedagógico y evangelizador. El análisis muestra además que las mujeres y los niños eran los principales objetivos de la vigilancia moral del periódico, como reflejo de los cambios derivados de la modernidad en cuestiones de género y familia. De este modo, el artículo contribuye a comprender cómo la Iglesia católica utilizó la prensa para difundir su visión sobre el cine y la modernidad.

Palabras clave: prensa católica, Iglesia católica, cine silente, periódico *A Cruz*.

The (good and bad) cinema in the Catholic newspaper *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista* – Río de Janeiro (1920-1929)

Abstract: This article maps the presence of silent cinema in the pages of the Catholic newspaper *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista* (RJ), between 1920 and 1929. Based on the indexical paradigm (GINZBURG, 1989), 164 mentions of the term “cinema” were examined in the editions available in the National Library’s Digital Newspaper Archive. The study highlights the newspaper’s ambivalence towards cinema: while denouncing “bad cinema” as a school of crime and a threat to morality, it also recognized the pedagogical and evangelizing potential of “good cinema.” The analysis also shows that women and children were the main targets of the newspaper’s moral vigilance, reflecting the changes brought about by modernity in gender and family issues. Thus, the article contributes to the understanding of how the Catholic Church used the press to spread its view of cinema and modernity.

Keywords: catholic press, catholic church, silent cinema, *A Cruz* newspaper.

Introdução

Neste artigo mapeamos como o cinema silencioso apareceu nas páginas do periódico católico *A Cruz: Órgão da Paróquia de São João Baptista (RJ)*. Criado em 1919 dentro de um movimento maior da Igreja Católica e ter veículos de imprensa¹ o jornal carioca buscava apresentar o posicionamento da instituição frente as novidades da modernidade, oferecer uma ofensiva ao aumento da presença protestante no país e reforçar os valores cristãos junto aos fiéis.²

O jornal principia focado apenas na comunidade do bairro Botafogo, onde a paróquia estava localizada e depois se expande para mais regiões da cidade. Inicialmente quinzenal, o periódico passa a ser semanal em 1922. Ao longo das oito páginas habituais, reflexões bíblicas, cartas pastorais do arcebispo, contos moralizantes, notícias vinculadas aos temas cristãos dividiam espaço com publicidades de lojas de ferramentas e até mesmo de salas de cinema, mesmo o local sendo diversas vezes criticado (não a sala em específico, mas o espaço de exibição). O jornal inicia gratuito, com “distribuição aos pobres” e com o passar dos anos e sua ampliação, passa a ser comercializado, custando 100 réis em 1929, por exemplo. Entre seus colaboradores e redatores estão o cônego Arcoverde, padre J. Croiset, João Peixoto, Soares d’Azevedo e padre Rosalvo Costa Rêgo.³

Como estamos utilizando o periódico como fonte principal, importante algumas reflexões a cerca da utilização da imprensa como fonte histórica. Luca⁴ explica que o uso de periódicos como fontes de pesquisas no campo aconteceu a partir da Nova História e a mudança do paradigma de uma História panorâmica para as micro Histórias. O uso dos jornais como fonte histórica levou um tempo porque havia uma

¹ BRUM, Alessandra. “Estratégias de persuasão: o cinema visto pelo semanário lar católico”, *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, vol. 6, n. 12, 2016, pp. 99–109. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15741> [Acesso: 10 de julho de 2025].

² MACHADO, Daniel Fagundes de Carvalho. *A ‘cruzada magna’ do século XX: uma análise da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) sob a ótica do jornal A Cruz: órgão da paróquia de São João Baptista (RJ)*, Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual Paulista, Franca, 2023.

³ *Ibid.*

⁴ LUCA, Tania Regina de. “História dos, nos e por meio dos periódicos”. In: Pinsky, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2025.

desconfiança sobre o conteúdo destes que “continham registros fragmentários do presente, realizados sob o influxo de interesses, compromissos e paixões”⁵. Ao historicizar o uso da imprensa como fonte histórica, Luca⁶ demonstra como cada pesquisa trouxe novas reflexões sobre o uso dos jornais e gerou uma compreensão de como utilizar tais materiais como fonte. Neste artigo, seguimos as indicações da autora sobre o uso de jornais como fonte histórica, como a localização do periódico na história da imprensa, a caracterização do grupo responsável pela publicação, a identificação dos principais colaboradores e para qual público se destinava, assim como a indicação das fontes de receita e as características de ordem material (periodicidade, uso de iconografia e de publicidade). A contextualização do periódico é importante, isso porque, como explica Teixeira:

O que o historiador deve levar em consideração ao utilizar a imprensa como fonte é o seguinte aspecto: há um processo histórico por trás e envolto à notícia. Ela surge como reação às conjunturas históricas, a fonte e quem as produz não são neutros, “a Imprensa age sempre no campo político-ideológico” (ZICMAN, 1985, p. 90). Ela visa uma ação social, a defesa de um programa, mesmo que oculto ou subentendido e não a reprodução estéril da “realidade”, como se fosse uma espécie de “arquivo do cotidiano” (ZICMAN, 1985, p. 90).⁷

Ao longo dos anos 1920, período analisado neste artigo, o Rio de Janeiro contou com mais de 800 periódicos, dos quais apenas uma dezena permaneceu em circulação no final da década.⁸ A quantidade de impressos pode ser entendida porque grande parte deles era provisório, como jornais de militância ou ligados às associações. Entre as publicações constantes, havia uma divisão entre aquelas que eram financiadas pelos órgãos oficiais e aquelas que viviam de publicidade e do aporte financeiro de seus proprietários e que se colocavam como de oposição ao governo. No meio delas, publicações como *A Cruz*, ligada à Igreja Católica. No período, a tônica dos impressos da Capital Federal era de textos repletos de superlativos e com notícias sensacionalistas

⁵ *Ibid.* p. 122.

⁶ *Ibid.*

⁷ TEIXEIRA, João Vitor de Armas. “A História dos, nos e por meio dos periódicos e a Hemeroteca Digital Brasileira: reflexões metodológicas”, *Revista Discente Ofícios de Clio*, vol. 8, n. 14, janeiro – junho de 2023, DOI: <https://doi.org/10.15210/clio.v8i14.25349>, p. 419.

⁸ BARBOSA, Marialva Carlos. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

sobre crimes e tragédias.⁹ O interesse pelo jornalismo policial, no entanto, não era uma marca exclusiva brasileira. Na França do início do século XX os jornais também exploravam as reportagens repletas de violência e sangue, criando todo um interesse pelas histórias de detetives, pela tentativa de esclarecimento de crimes e por uma noção de segurança pública. Kalifa¹⁰ compreende esse apreço pelas reportagens de crime como uma nova configuração provinda da modernidade e do sistema industrial das cidades, ou como ele descreve: um espelho distorcido da realidade.

Fazendo do crime e da delinquência objetos de terror ou fascínio cada dia mais estranhos às práticas cotidianas, ensinando a norma e difundindo o direito, legitimando a autoridade e ao mesmo tempo instituindo sobre seus atos direito de vigiar e procedimentos de controle, os relatos de crime também manifestaram a integração crescente à racionalidade policiada da ordem industrial.¹¹

A presença constante de crimes nos jornais vai aparecer também no periódico católico, mas no caso deste, como forma de alerta para os males da modernidade (e entre eles, o cinema).

Na investigação, utilizamos as edições de *A Cruz* disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil. Buscamos pelo termo “cinema” de 1919 a 1929. A escolha do recorte temporal considerou o ano de início da publicação até àquele em que são feitas as primeiras exibições cinematográficas sonorizadas no país.¹² Não foi encontrado nenhum registro em 1919, o que levou o artigo ao recorte a partir de 1920. As edições dos anos 1924, 1926 e 1927 não estavam disponibilizadas, portanto, não foi possível considerá-las para a análise. A partir disso, foram encontradas 164 menções no período investigado. Importante frisar que há 14 periódicos nomeados como *A Cruz* na plataforma e que analisamos o nomeado especificamente como *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista (RJ)*. Também católicos, os jornais homônimos eram de

⁹ BARROS, José D'Assunção. *Fontes Históricas. Introdução aos seus usos historiográficos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

¹⁰ KALIFA, Dominique. *A tinta e o sangue. Narrativas sobre crimes e sociedade na Belle Époque*. São Paulo: Editoria Unesp, 2019.

¹¹ *Ibid.*, p. 469.

¹² FREIRE, Rafael de Luna. “Truste, músicos e vitrolas: A tentativa de monopólio da Western Electric na chegada do cinema sonoro ao Brasil e seus desdobramentos”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 5, abril de 2012, pp. Disponível em: <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/684> [Acesso: 01 de julho de 2025].

paróquias de diferentes estados como São Paulo e Minas Gerais (região Sudeste); Ceará, Pernambuco e Piauí (região Nordeste) e Mato Grosso e Goiás (região Centro-Oeste).

Ao partirmos de uma busca realizada na Hemeroteca Digital, é necessário refletirmos sobre o uso de ferramentas digitais de pesquisa. Para Brasil e Nascimento,¹³ o documento digitalizado requer do investigador o mesmo rigor metodológico no tratamento da fonte que se tem com a fonte não digital. Outro ponto relevante relacionado aos arquivos digitais é a fragmentação da pesquisa, dado que há uma inversão da lógica da pesquisa em materiais impressos, uma vez que, parte-se do termo ou palavra-chave a ser pesquisado para encontrá-lo no documento. Como resultado, há uma busca focada e que exclui a compreensão acerca do contexto da aparição da própria palavra. Nesse sentido, o pesquisador precisa buscar o contexto do termo e não ficar preso à citação, mas relacioná-la com os outros materiais presentes em seu entorno. A Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional oferece formas de pesquisa que mitigam essa questão, pois é possível realizar uma investigação por todas as páginas dos jornais.

Ainda temos três aspectos a considerar no uso da pesquisa em acervo digital. Primeiro: o processo de digitalização de documentos não nativamente digitais está sujeito a erros na caracterização textual. Segundo: a linguagem possui a notável capacidade de referenciar objetos ou conceitos por meio de alusão indireta. Terceiro: o espectro de resultados esperados é invariavelmente passível de ser superado por descobertas inesperadas ou anteriormente não concebidas.¹⁴ A partir disso, é fundamental que o pesquisador cerque o objeto utilizando diferentes combinações de palavras-chave no motor de busca, para que possa alcançar um número maior de resultados e caso seja possível, realize uma investigação por edição do periódico. Não há método infalível, por isso, é importante a reflexão sobre a pesquisa em acervos digitais e o detalhamento dos procedimentos metodológicos.

¹³ BRASIL, Eric e Leonardo Fernandes Nascimento. “História digital: reflexões a partir da Hemeroteca Digital Brasileira e do uso de CAQDAS na reelaboração da pesquisa histórica”, *Revista Estudos Históricos*, v. 33, n. 69, 1 jan. 2020, pp. 196–219, DOI: <https://doi.org/10.1590/S2178-14942020000100011>.

¹⁴ *Ibid.*

Para analisarmos o material jornalístico utilizamos o paradigma indiciário. Segundo Ginzburg, é possível reconstituir uma dada realidade por meio dos vestígios encontrados em documentos históricos. “Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas –sinais, indícios– que permitem decifrá-la”¹⁵. O pesquisador compreende o trabalho do historiador como um ofício artesanal, no qual há o domínio de um saber e de uma técnica comprometida com a averiguação, onde prova e retórica andam juntas.¹⁶ Dessa forma, ainda que os escritos sobre cinema estejam espalhados ao longo de anos e correspondam a pequenas partes de um todo, eles nos permitem ir construindo uma imagem maior de como o jornal católico via o cinema na década de 1920. Isso é possível porque, não nos limitamos aos recortes do periódico, mas os relacionamos com bibliografias, outras pesquisas, ou seja, os colocamos à prova.

A partir disso, estruturamos o mapeamento a partir da identificação de temas relacionados ao cinema que se repetiam ao longo dos anos. Dessa forma, abordamos o alerta sobre o mau cinema; a preocupação do periódico com influência do cinema sobre crianças e mulheres e a busca pela definição e apropriação do bom cinema. Ainda que tenhamos encontrado diversos registros dos movimentos católicos sobre o assunto, como a realização de congressos e a criação de cinemas nas paróquias, optamos por não discutir esse ponto neste artigo, entendendo que há uma necessidade de um outro texto apenas dedicado a ele.

Igreja Católica, modernidade e imprensa

Com o avanço da modernidade nas sociedades ao redor do mundo, a Igreja Católica percebeu que estava perdendo espaço e que novos costumes e tecnologias vinham para enfraquecer o espírito cristão. Como reação, passou por um processo de reorganização institucional, marcado pela centralização do poder eclesiástico em torno do papado e pela rejeição às ideologias modernas. Conhecida como

¹⁵ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 177.

¹⁶ RODRIGUES, Márcia B. F. “Razão e Sensibilidade: Reflexões em torno do Paradigma Indiciário”, *Dimensões - Revista de História da Ufes*, n. 17, 2005, pp. 213-221. Disponível em: <https://www.portaldepublicacoes.ufes.br/dimensoes/article/view/2431> [Acesso: 7 de agosto de 2025].

Ultramontanismo, essa reconfiguração, apesar de iniciada no século XIX, ganhou força renovada no século posterior.

À medida que aumentava a ala de seus inimigos, o discurso Ultramontano se redefinía, contrariando, de forma mais ferrenha, os anarquistas, socialistas e comunistas, assim como as novas práticas religiosas que cada vez mais ganhavam novos adeptos, como o espiritismo e protestantismo, estendendo-se, também, numa profunda crítica à maçonaria.¹⁷

No Brasil, esse projeto ideológico vai ser de suma importância. A primeira razão se dá pela necessidade de a Igreja reforçar sua presença no país após a perda de sua influência sobre o Estado com a Proclamação da República em 1889, ratificada pela Constituição de 1891. Com o avanço das ideias liberais e da defesa da individualidade, a Igreja via seu espaço de poder sobre a sociedade diminuir. A segunda se explica porque o Brasil, como nação majoritariamente católica, era considerado um bastião da fé na América Latina, tendo como missão não se render às influências do comunismo internacional.

(...) a Igreja na Primeira República aparece como uma instituição ao mesmo tempo estranha e necessária. Estranha porque, pela sua própria característica de Igreja, se encaixa com dificuldade na nova ordem de coisas que se está implantando no país; necessária porque é valioso instrumento na manutenção da ordem, que sacraliza e abençoa aos olhos do povo.¹⁸

Como forma de manter sua importância no país, a Igreja Católica vai atuar em duas frentes. De um lado, vai aumentar o número de dioceses no país. Durante a Primeira República são fundadas 56 dioceses no Brasil.¹⁹ Por outro lado, vai utilizar a imprensa para promover a visão de mundo em que a Igreja se posicionava como guia moral e salvaguarda da civilização ocidental. Com isso, vão surgir diversas publicações católicas, como as revistas *Vozes de Petrópolis* (1907), *A Tela* (1919) e *A Ordem* (1921) e os jornais *A União* (1916) e *A Cruz*, foco deste artigo, entre outros.²⁰

¹⁷ MACHADO, *op. cit.* p. 36.

¹⁸ MOURA, Sergio Lobo de e José Maria Gouvêa de Almeida. “A Igreja na Primeira República”. In: Pinheiro, Paulo Sergio (org.). *História Geral da Civilização Brasileira. Tomo III – O Brasil Republicano. V. 9. Sociedade e instituições (1889-1930)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p. 356.

¹⁹ AQUINO, Maurício de. “Modernidade republicana e diocesanização do catolicismo no Brasil: as relações entre Estado e Igreja na Primeira República (1889-1930)”, *Revista Brasileira de História*, vol. 32, n. 63, 2012, pp. 143-170, DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882012000100007>

²⁰ GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira e Raquel Costa Santos. “Cinema e católicos no Brasil: entre a ação pastoral-religiosa e a ação cultural-educacional”, *ALCEU*, v. 15, n. 30, jan./jun. 2015, pp. 146-167.

O jornal *A Cruz* não apenas relatava os eventos do cotidiano ou se limitava a assuntos eclesiais ou paroquiais, pelo contrário, a partir de notícias, contos e artigos discutia a política, a educação e a moral pública. As páginas do jornal apresentavam uma visão de mundo que buscava moldar a consciência dos fiéis, pautando o cotidiano a partir de valores religiosos e combatendo, com veemência, tudo o que pudesse representar ameaça à religião, como por exemplo, o cinema.

A Igreja Católica, desde as primeiras exhibições do cinematógrafo, não se mostrou indiferente a essa nova atividade cultural e social. Dado o crescente interesse da população em geral pelo cinema, a Igreja Católica tomará uma série de medidas no sentido de orientar seus fiéis frente às mensagens que as obras cinematográficas transmitiam e é a partir dessa preocupação que vão surgir algumas iniciativas que serão reafirmadas pelas Encíclicas Papais.²¹

Antes da Encíclica Papal *Vigilanti Cura* de 1936, na qual o Papa Pio XI tratará o cinema como uma atividade propagadora do pecado e do vício, a Igreja já se posicionará em relação à nova arte. Em junho de 1912, sob liderança do Papa Pio X, a instituição publicará um ato sobre as exhibições de filmes dentro das igrejas. Como regras, homens e mulheres deveriam sentar-se separados; no momento da projeção o local ficaria em semiobscuridade, nunca em total breu; o vigário teria de assistir todas as sessões, exercendo vigilância; e só seriam exibidos filmes religiosos e morais.²² Logo em seguida, em dezembro do mesmo ano, o Vaticano proibiu as projeções em igrejas a partir da decisão dos Padres Eminentíssimos da Sagrada Congregação Consistorial, ratificada pelo Papa Pio X. O decreto justificava a proibição ao afirmar que “esta prática tinha o objetivo louvável de contribuir para a instrução de religiosos e fiéis, mas todavia parece evidente que ela se prestava facilmente a perigos e inconvenientes”²³. Como veremos a seguir, esse impedimento foi retirado, dado que algumas paróquias do Rio de Janeiro farão exhibições, com divulgação da imprensa católica.

Essa relação conturbada da Igreja com o cinema ficará visível nas páginas de *A Cruz*, com anúncios de cinema coexistindo na mesma página com críticas à Sétima Arte, alertas sobre a influência danosa das fitas se emparelhando com a defesa de um

²¹ BRUM, *op. cit.*, p. 102.

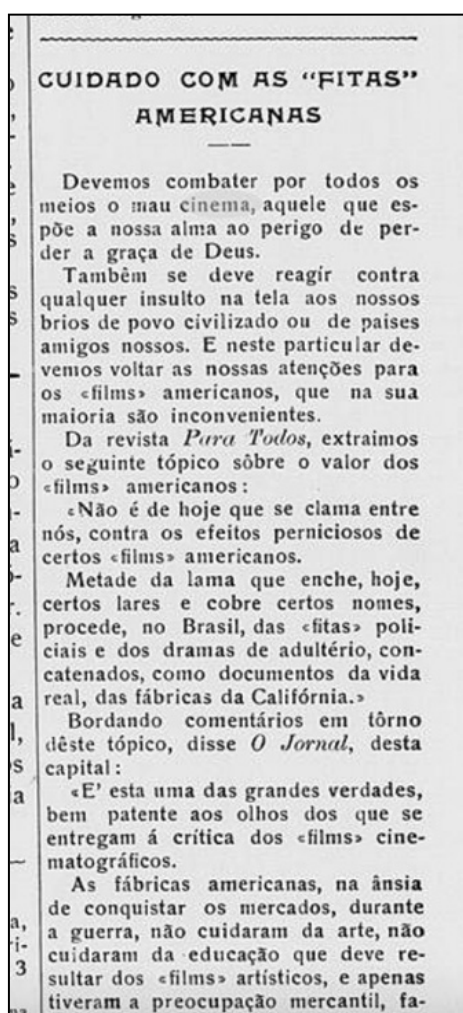
²² SILVEIRA, Walter da Silveira. *A história do cinema vista da província*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

²³ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907-1937*, Tese (Doutorado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 37.

cinema bom. Ao longo da década de 1920, a Igreja Católica vai buscar influenciar a produção de filmes, ditar o que pode ser visto e afastar seus fiéis dos perigos da tela grande, entendendo a imprensa como ferramenta para isso.

Nas condições que o mundo se acha atualmente, o jornal católico pode valer mais, na repressão da anarquia e das demais teorias dissolventes, do que um decreto do governo ou dois batalhões de artilharia montada. (...) Aqui mesmo, quem quiser saber se esta fita de cinema ou aquele drama de teatro pode ser assistido por crianças ou mocinhas de educação, só na imprensa católica achará quem o informe.²⁴

O mau cinema: corruptor, escola de crimes, obra do diabo



“Ciudadano com as ‘fitas’ americanas”, *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista (RJ)*, 28 de novembro de 1920, p. 4.

Dentre todas as formas como o cinema vai aparecer no periódico na década de 1920, definitivamente, será a negativa a mais recorrente. O termo “mau cinema” será utilizado para criticar os filmes que se afastam da moral católica e estão a serviço das modernidades, afinal: “O mau cinema é, sem dúvida, um dos perigos mais sérios que existem para o bem-estar de uma sociedade de espírito de sentimentos cristãos”²⁵. A adjetivação também será importante para diferenciar do que seria o bom cinema, obviamente, aquele em sintonia com os valores cristãos. Então iniciamos o mapeamento de como o cinema está presente nas páginas de *A Cruz* pelos registros sobre esse cinema que é visto como má influência.

Um dos primeiros registros com a definição do que seria um mau cinema é de 1920. Intitulado “Cuidado com as ‘fitas americanas’”, o

²⁴ *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista (RJ)*, 25 de janeiro de 1920, p. 2.

²⁵ *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista (RJ)*, 30 de agosto de 1925, p. 1.

texto utilizava trechos publicados em outros jornais da cidade para alertar sobre a produção cinematográfica norte-americana.

Devemos combater por todos os meios o mau cinema, aquele que expõe a nossa alma ao perigo de perder a graça de Deus. Também se deve reagir contra qualquer insulto na tela aos nossos brios de povo civilizado ou de países amigos nossos. E neste particular devemos voltar as nossas atenções para os “filmes” americanos, que na sua maioria são inconvenientes. Da revista *Para todos*, extraímos o seguinte tópico sobre o valor dos “filmes” americanos: “Não é de hoje que se clama entre nós, contra os efeitos perniciosos de certos “filmes” americanos. Metade da lama que enche hoje, certos lares e cobre certos nomes, procede, no Brasil, das “fitas” policiais e dos dramas de adultério, concatenados, como documentos da vida real, das fábricas da Califórnia”. Bordando comentários em torno deste tópico, disse *O Jornal*, desta capital: “É está uma das grandes verdades, bem patente aos olhos dos que se entregam à crítica dos “filmes” cinematográficos. As fábricas americanas, na ânsia de conquistar os mercados, durante a guerra, não cuidaram da arte, não cuidaram da educação que deve resultar dos “filmes” artísticos, e apenas tiveram a preocupação mercantil.”²⁶

Um ponto a se destacar na nota é o relevo que é dado a nacionalidade das fitas. Depois da Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos se transformaram numa potência cinematográfica, ocupando um mercado que antes era liderado pelos europeus.²⁷ Com isso, seus modos e costumes passaram a ditar as regras no Brasil, o que incomodava os líderes católicos. Num artigo, publicado em novembro de 1925, vão ser criticada as modas da América do Norte que os brasileiros buscam imitar, assim como os comportamentos desviantes dos americanos.

Os colarinhos dos rapazes, o seu modo de andar e de fumar, a violência e o decidido dos gestos, tudo revela a imitação, consciente ou inconsciente, dos galãs da tela. Quanto às moças, nem é bom falar – pois quase tudo de seus hábitos e ademanos lhes vem, infelizmente dos péssimos modelos norte-americanos. Ora, se tudo se limitasse à vivacidade e desembaraço gracioso dos gestos, ao gosto dos “sports” e das aventuras inocentes, estava tudo muito bem... o pior é que através disso vem os princípios morais e religiosos e esses, absolutamente, não convêm às moças brasileiras. Não acreditamos que a mulher “yankee” seja o que no-lo pintam os filmes que de lá vem, mas, por isso mesmo, nos revoltamos contra o despudor com que nesses filmes elas mudam de marido como quem muda de roupa... Não é clara, aí, a insinuação do funesto princípio do divórcio, da dissolução conjugal que tanto dano tem causado a França, aos próprios Estados Unidos e q quantos países caíram na ingenuidade de o adotar? Como se vê, o

²⁶ *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista (RJ)*, 28 de novembro de 1920, p. 4.

²⁷ FREIRE, Rafael de Luna. *O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915*. Rio de Janeiro: Cinemateca MAM Rio, 2022.

perigo que nos vem através dos filmes está a merecer um estudo muito sério por parte de todos os que se interessam pela conservação do verdadeiro espírito e religião nacionais.²⁸

Ainda sobre a nota intitulada “Cuidado com as ‘fitas americanas’” podemos identificar nela vários dos argumentos que vão se repetir ao longo dos anos no periódico: a definição do que seria um mau cinema, a necessidade de reação a esses tipos de filmes, o que eles acarretam às famílias e a alegação de que os filmes norte-americanos eram desviantes por serem produzidos apenas visando o lucro e não a educação da sociedade.

Comecemos pelos atributos do mau cinema, um dos expoentes máximos da crise de depravação dos sentimentos artísticos.²⁹ Um artigo já indica no título: “O cinema corruptor”³⁰. Ao decorrer do texto mais uma designação: “O cinema é uma escola de crimes”. A visão educacional negativa vai aparecer também em trechos como “a maior escola de perdição”³¹, “uma escola de vícios”³², “escola de depressão”³³, “escola do mal, em cursos completos e minudentes”³⁴ e o “curso mais completo e aperfeiçoado da infâmia e da devassidão. (...)”³⁵. Essa ideia de que o cinema poderia ensinar valores erráticos e como cometer crimes vai ser elaborado em diversos artigos, como demonstram os trechos abaixo.

Pouco gente dá ao cinema a importância que ele tem realmente como escola de educação. Acha-se, em geral, que é exagero tudo o que por aí se diz a respeito de quadrilhas de ladrões organizadas por influência de certos filmes onde se ensinam os mais engenhosos truques da arte de burlar a polícia... Entretanto, basta olhar ao derredor para se ver nítida, irrecusável, a evidência desse lento, porém seguro, influxo das imagens cinematográficas.³⁶

O espetáculo habitua e instiga ao crime: o sangue vertido, a astúcia nos furtos, seduções e exhibições vergonhosas, desfazem o véu do decoro e são um perigo direto para os bons costumes. As paixões, com encantos diabólicos de *mise en scene*, com a torpe linguagem dos

²⁸ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista* (RJ), 28 de junho de 1925, p. 1

²⁹ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista* (RJ), 23 de junho de 1929, p. 2.

³⁰ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista* (RJ), 12 de março de 1922, p. 1.

³¹ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista* (RJ), 29 de outubro de 1922, p. 3.

³² A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista* (RJ), 30 de agosto de 1925, p. 1.

³³ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista* (RJ), 08 de setembro de 1929, p. 3.

³⁴ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista* (RJ), 22 de setembro de 1929, p. 1.

³⁵ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista* (RJ), 14 de julho de 1929, p. 2.

³⁶ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista* (RJ), 28 de junho de 1925, p. 1.

olhos, das mãos e do corpo, encontram adaptável terreno no coração desprevenido da adolescência e são a origem de grandes desordens e inúmeras desgraças. Tudo isto o mau cinema engendra, apresenta e difunde. Que diremos dos filmes anticatólicos, satanicamente feitos e exibidos contra a Igreja, contra os seus dogmas, sua doutrina e sua história? E que diremos dessas tristíssimas representações, povoadas dos episódios mais extraordinários e inverossímeis, que, exercitando o nervosismo doentio de muitos, lhe torna odioso o regresso à inevitável realidade das cousas?³⁷

A capacidade da Sétima Arte em induzir ao crime vai surgir em diversas notícias, de fatos ocorridos no país ou fora dele. Um exemplo é a história de duas jovens da cidade de Chichester, na Inglaterra, que teriam rendido com uma arma um chofer e o obrigado a conduzi-las até Londres. Depois de presas, as moças teriam declarado ao juiz que “a aventura fora praticada em consequência de forte paixão suscitada num cinema, e por meios que o próprio cinema lhes indicara”³⁸. No desfecho narrado pelo jornal, o juiz, também pai de cinco moças, limitou-se a condenar as duas jovens a privação de seis meses sem cinemas.

Conforme já citamos anteriormente, os relatos de crimes se tornaram comuns na imprensa do período. Conforme relata Barbosa, “Envolvendo crimes, desastres, roubos, incêndios, enfim, as tragédias diárias, transportam para os textos um Rio de Janeiro construído de lugares existentes e personagens perfeitamente identificáveis”³⁹. O apelo das histórias policiais não ficava circunscrito às páginas dos jornais, mas também influenciava a produção de filmes. As películas inspiradas em crimes reais constituíam um filão de sucesso, como foram *Os estranguladores* e *Crimes da Mala*⁴⁰ e demonstravam uma relação entre a imprensa e o cinema da época. Os jornais relatavam de forma romanceada os crimes e utilizavam várias fotografias para ilustrar as histórias. Os filmes davam vazão a esse desejo de reconstituir por imagens os crimes. Relevante destacar que os filmes criminais do início do Século XX não podem ser tomados por um fato isolado, dado que havia produções sobre crimes em outras cinematografias como a britânica, a francesa e a norte-americana. Ou seja,

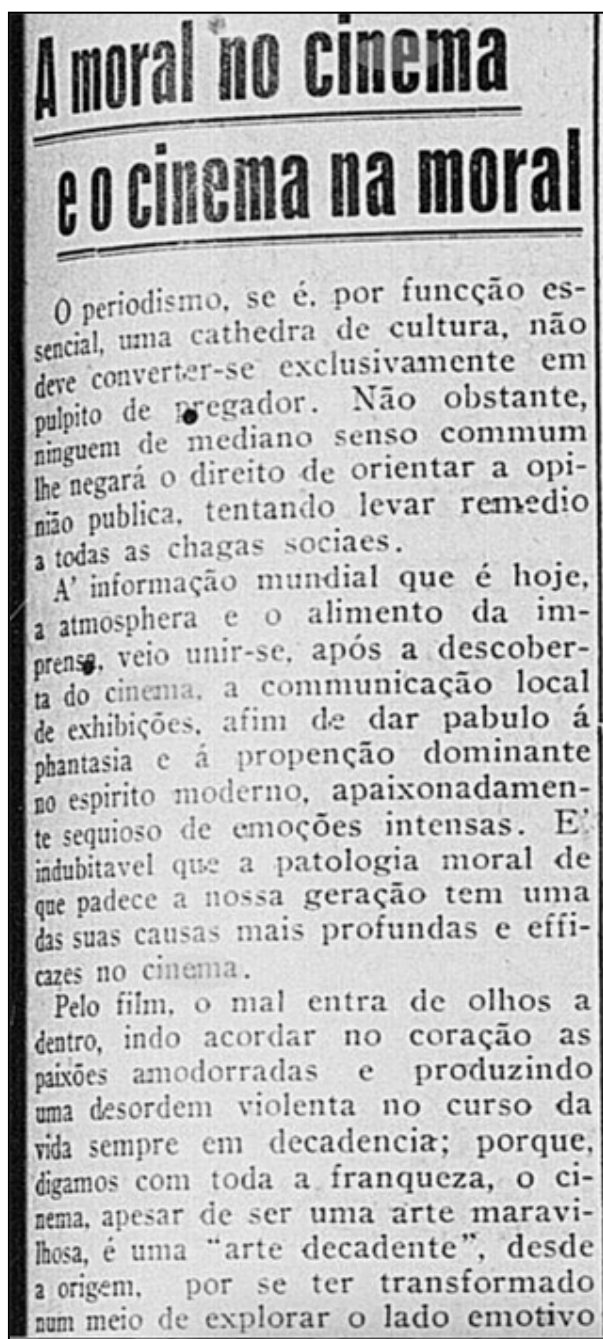
³⁷ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista* (RJ), 12 de março de 1922, p. 1.

³⁸ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista* (RJ), 07 de julho de 1929, p. 3.

³⁹ BARBOSA, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁰ BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

os filmes policiais brasileiros se enquadravam em “um gênero cinematográfico que já se manifestara dez anos antes e estava razoavelmente consolidado em 1908”⁴¹.



“A moral no cinema e o cinema na moral”, *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista (RJ)*, 29 de julho de 1928, p.1.

Outra vítima dos efeitos de cinema teria sido um menor de idade que roubou joias no andar térreo da casa onde habitava e que ao ser interrogado, confessou que o crime fora realizado porque ele “desejara reproduzir uma cena a que assistira na exibição de uma fita policial”⁴². A relação entre menores e criminalidade era estranhamente comum no início do século XX. O Código Penal republicano previa não se consideravam criminosos os menores de 9 anos e os menores entre 9 e 14 anos que tivesse cometido ato criminoso sem discernimento. Entre os crimes mais comuns cometidos por menores estava desordem, vadiagem, embriaguez, furto ou roubo. Aqueles que fossem considerados criminosos eram levados a institutos disciplinares.⁴³ A má influência do cinema sobre as crianças será motivo de preocupação do

periódico, discutiremos sobre em um próximo ponto.

⁴¹ *Ibid.*, p. 68.

⁴² *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista (RJ)*, 17 de novembro de 1929, p. 6.

⁴³ SANTOS, Marco Antonio Cabral dos. “Criança e criminalidade no início do século XX”. In: Priore, Mary Del. (org.) *História das crianças no Brasil*. São Paulo: contexto, 2024. pp. 210-230.

Além de ensinar crimes, o mau cinema era culpado por provocar reações intensas nos espectadores, fazendo com que buscassem sempre emoções fortes, o que o periódico católico via como uma antítese da realidade. No artigo “A moral no cinema e o cinema na moral”, o jornal afirma que “Pelo filme, o mal entra de olhos adentro, indo acordar no coração as paixões amodorradas e produzindo uma desordem violenta no curso da vida sempre em decadência”⁴⁴. Isso aconteceria porque o cinema seria, desde sua origem, uma arte decadente, por “ter se transformado num meio de explorar o lado emotivo humano”⁴⁵. Um dos problemas desses filmes, como já citado, era o relevo que davam às paixões, “ensinando à plateia... a metodologia de todos os crimes”⁴⁶.

E é tão forte, nos dias de agora, a ânsia de “ver” e de “sentir” que saciá-la se conta entre as obrigações precípuas da vida. O hábito vai impondo quase como “dever social? A assistência, pelo menos, a uma sessão semanal de cinema, com a agravante entristecedora para quantos se empenham pela integridade dos costumes, de que a “a fita deve ser sensacional até enrubescer” ... Não é que se queira apenas tomar uma “distração”: quer-se receber uma “impressão”, intensa, comovedora até os recônditos mais íntimos da alma.⁴⁷

O desejo por sensações intensas não ficava a cargo apenas do cinema, dado que os jornais do período abusavam das narrativas de sensações para atender os leitores ávidos por emoções.⁴⁸ A preocupação com o vício nos sentimentos intensos vai se desdobrar em outras partes do texto apócrifo. O autor vai acusar as “melhores famílias” de frequentarem cinemas que não os católicos sob o pretexto de “aristocratismo”, quando na verdade vão “arrastadas pelo carro triunfante das paixões”. O artigo ainda vai criticar a desculpa de que tais filmes não fariam mal, porque a “vida é toda mesmo assim”. A partir disto, o autor questionará como pessoas que se consideram cristãs permanecem frequentando as salas de cinema mundanas.

A vida é toda mesmo assim!... Que pretexto para se conciliar num mesmo “eu”, esta duplicidade de consciência com que muitos aparecem nos templos e nas relações sociais (...) Há um nexos bem forte entre a moral do cinema e o “cinema da moral”. Não há divorcio: há parentesco e afinidade entre a perversão degradante da fita e imoralidade do coração. De outro modo não se explica como pessoas de cultura religiosa e de “alma cristã” permaneçam, dia sim e dia não, e

⁴⁴ *A Cruz: Órgão da Paróquia de São João Baptista (RJ)*, 29 de julho de 1928, p.1.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ BARBOSA, *op. cit.*

“porque a vida é mesmo assim”, em cenários envenenadores da consciência. Porque, se a vida é mesmo assim, não o deve ser todavia...⁴⁹

Fechando o texto, o articulista vai demarcar que a moral do cinema não corresponde às crenças cristãs: “a moral do cinema’ variável, oportunista, efêmera, relativa, não se parece com as leis do Decálogo, firmes, eternas e as únicas que dirigem o homem até a meta de seus destinos imortais”⁵⁰.

Figura importante para os católicos, Dom Sebastião Leme, arcebispo do Rio de Janeiro, também questionará a vida dupla dos que se dizem cristãos, mas frequentam o que ele chama de “maior praga, em nossos dias, contra a moralidade”⁵¹. E assim como o artigo, afirmará a contraposição entre cinema e religiosidade: “Como há tanta gente que vai diariamente ao cinema e comunga no dia seguinte? As imagens do Nosso Senhor e as do cinema são incompatíveis”⁵². A crítica aos religiosos que trocavam as igrejas pelas salas de cinema também aparecerá em periódicos não católicos, como o *Gazeta de Notícias*.⁵³

Ainda que o texto e o arcebispo vissem essa impossibilidade de coexistência entre as suas relações mundanas e religiosas, não parecia ser essa a visão dos fiéis. Isso porque o início do século XX foi marcado pela transformação da vida social. O lazer deixava o íntimo das casas, onde aconteciam saraus, reuniões e bailes e passava para às ruas, com o *footing* (o andar pela cidade à guisa de uma necessidade física ou de deslocamento entre locais), com as idas aos cinemas, teatros e cafés. Nessa nova ordem, não bastava sair de casa, era necessário ser visto. De acordo com Araújo,⁵⁴ com a atração das famílias pela rua em busca de lazer e recreação, apenas o dia deixa de bastar e desperta-se nos cariocas o gosto pela vida noturna. Essa presença na rua será uma das críticas mais recorrentes às mulheres católicas, como veremos mais à frente.

⁴⁹ *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista (RJ)*, 29 de julho de 1928, p.1.

⁵⁰ *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista (RJ)*, 29 de julho de 1928, p.1.

⁵¹ *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista (RJ)*, 28 de abril de 1925, p. 3.

⁵² *Ibid.*

⁵³ LAPERA, Pedro Vinicius Asterito e Felipe Davson Pereira da Silva. “Entre moralidades e visualidades: cinema e religião na Primeira República”, *MATRIZES*, v. 16, n. 1, 2022, pp. 257-283, DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v16i1p257-283>

⁵⁴ ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de. *A vocação do prazer. A cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

Embora condenasse a procura pelas emoções em excesso, o periódico tentava conciliações. Numa crítica ao filme *Agonia de Jerusalén*,⁵⁵ o jornal argumentava que, existiam filmes instrutivos e de profundo senso moral que entregavam a intensidade almejada sem com isso corromper a alma.

Gostam, infelizmente, os jovens e, particularmente, as nossas jovens patricias, que estão na chamada “idade de gozar a vida”, de coisas fortes, como literatura forte, romances fortes, teatros fortes, cinemas fortes, bailados fortes e jazzbandizados, etc. etc. Pois, o filme “Agonia de Jerusalém” é forte, mas de um forte salutar, que distraí e diverte, educa e instrui, eleva e comove, e não enfraquece nem envenena a alma...⁵⁶

Se o mau cinema tinha esse poder de educar para o errado e provocar fortes reações, era porque o cinema (seja ele bom ou mau), acessava facilmente qualquer tipo de pessoa. “Como ordinariamente o povo lê pouco, o écran, para milhões de pessoas é o único inspirador e o único educador”⁵⁷, afirmava um artigo. Diversas publicações vão utilizar esse argumento, tanto para falar do potencial positivo, quando negativo de tal arte: “(o cinema é) uma arma de dois gumes, podendo fazer infinito bem e infinito mal conforme o critério dos produtores de filmes”⁵⁸. Segundo o jornal, diferente da literatura que requeria um domínio da leitura, o cinema, neste sentido, era acessível a todos. “Mil vezes pior que o livro, o cinema faz mal a cultos e incultos, a letrados e iletrados porquanto as figuras animadas objetivam de modo muito mais eficaz as ideias tornando-as acessíveis a quem quer que possua uma inteligência normal ou vulgar”⁵⁹.

A razão de uma arte com predisposição ao educativo e ao moral se desvirtuar recaía, de acordo com alegações dos autores de *A Cruz*, sobre os produtores dos filmes que se preocupavam unicamente com o dinheiro a ser arrecadado. Um artigo de título “O cinema corruptor”, iniciava falando do poder da nova arte. A publicação apresentava os impressionantes números relativos ao cinema. No mundo, 60 mil salões

⁵⁵ Em sua tese de Doutorado, Luiz Vadico discute os filmes produzidos sobre a figura de Jesus Cristo. VADICO, Luiz Antonio. *A imagem do ícone - Cristologia através do cinema. Um Estudo sobre a Adaptação Cinematográfica da Vida de Jesus Cristo*, Tese (Doutorado em Multimeios), Universidade Estadual de Campinas, 2005.

⁵⁶ *A Cruz: Orgão da Parochia de São João Baptista (RJ)*, 04 de agosto de 1929, p. 3.

⁵⁷ *A Cruz: Orgão da Parochia de São João Baptista (RJ)*, 12 de março de 1922, p. 1.

⁵⁸ *A Cruz: Orgão da Parochia de São João Baptista (RJ)*, 30 de agosto de 1925, p. 1.

⁵⁹ *Ibid.*

destinados a espetáculos cinematográficos “sobre os quais se projetam e desfilam diariamente cerca de 150 milhões de metros de filmes”. 25 mil salas apenas nos Estados Unidos, que recebiam 20 milhões de espectadores diariamente. A indústria cinematográfica ocupava o terceiro lugar, no comércio mundial, depois do trigo e carvão. Após introduzir esse contexto impressionante, o autor do texto demonstrava ressentimento pelo cinema:

(...) que poderia e deveria ser um instrumento bem precioso de educação moral e cívica, tornou-se, nas mãos mercenárias dos que com ele mercadejam tudo, um agente de desmoralização tanto mais perigoso quanto mais poderosamente ele influi na imaginação e nas faculdades da alma.⁶⁰

Para finalizar sua crítica, o autor cita o escritor Luiz Jalabert, que num artigo dos “Études”, teria responsabilizado o cinema “pelo aumento e difusão da criminalidade, pelos rebaixamentos da moral doméstica e publica, e até por doenças físicas, nervosas e psicológicas, que são o desespero dos médicos”⁶¹.

Outro artigo também culpabilizará os produtores norte-americanos pelos filmes desviantes, argumentando que ao invés do cinema estar “em mãos inteligentes, de homens interessados pelo bem do próximo e grandeza moral da sociedade”, estava na realidade “entregue a mãos mercenárias, a quem pouco importa a intoxicação geral que ela causa”. Além da ganância, outra razão era que “a moral ‘yankee’ é livre como o exame de sua bíblia. (...)”⁶².

Contudo, não recaía apenas sobre os homens a culpa pelo mau cinema. No conto “O pecado da Luz”⁶³, de Pierre L’Ermite, traduzido do original francês, Deus descobria o criador da Sétima Arte: o próprio diabo.

(...) – Senhor, aqui estou!

Depois de considerar, por alguns instantes, aquele que fora o mais belo dos anjos... a luz da luz e cujo orgulho insensato convertera-o no ente odiento que ali estava fremente e ainda revoltado, Deus mostrando o triste oceano das almas humanas, exclamou:

- Que maldade a mais cometeste?

⁶⁰ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista (RJ)*, 12 de março de 1922, p. 1.

⁶¹ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista (RJ)*, 12 de março de 1922, p. 1.

⁶² A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista (RJ)*, 21 de julho de 1929, p. 3.

⁶³ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista (RJ)*, 20 de maio de 1928, p. 7.

- Senhor, não ultrapassei as resistências que vós mesmo me impusestes.
 - Atiraste, no entanto, à curiosidade dos homens um novo fruto da árvore maldita da Ciência!
 - Qual?
 - Bem sabes!
 - O cinema...?
 - Nomeaste-o.
- O anjo mais teve um sorriso sarcástico.
- Sim, eu, o Maldito, filho da Luz, fiz com que a própria luz pecasse!... (...)

Se o cinema era inimigo da moral e da fé cristã, naturalmente só poderia ser obra do diabo. Como outros contos publicados no periódico, a tônica do texto será moralizante, narrando histórias fantasiosas, como a citada acima, para condenar algum tipo de prática ou criando situações para explicar como certos comportamentos afastavam os cristãos de Deus. Um exemplo é o conto “A volta antecipada”⁶⁴, de Andre Romane, traduzido do original francês. No texto, um casal de pais sempre sai à noite para ir ao cinema e deixa a filha pequena aos cuidados de uma empregada. Uma noite, resolvem retornar mais cedo e flagram a serviçal vestida em trapos com a criança e descobrem que a mulher aproveitava a saída dos patrões para mendigar na rua com a filha do casal. Essa crítica aos pais que abandonam os filhos em detrimento da rua será recorrente no jornal, principalmente porque a defesa das crianças será um ponto importante para o periódico católico, como veremos a seguir.

Os perigos do cinema às crianças e às mulheres

Se havia no periódico *A Cruz* uma preocupação sobre a influência do mau cinema sobre seus fiéis, essa apreensão era maior em relação às crianças e às mulheres. Primeiro, devemos compreender que o próprio entendimento da criança como categoria social era bastante recente, dado que a pediatria havia sido introduzida na faculdade de Medicina brasileira em 1890. De acordo com Araújo,⁶⁵ esse fato ratificava a estreita ligação entre a valorização da infância e a instituição de ordem republicana. Um dos pilares da República era o ideal de família. Por consequência, havia um interesse público pelo bem-estar da criança.

⁶⁴ *A Cruz: Orgão da Parochia de São João Baptista (RJ)*, 04 de março de 1928, p. 7.

⁶⁵ ARAÚJO, *op. cit.*

No projeto de nação que os republicanos traçavam para o país, a infância era vista como uma questão nacional. As crianças eram o futuro e por isso era preciso educá-las dentro da moral republicana, visando um aprimoramento da raça e o engendramento da pátria.⁶⁶

A educação pretendida deveria proporcionar o aperfeiçoamento intelectual, a grandeza ética, o desenvolvimento físico capaz de revogar, na criança, tendências adquiridas e herdadas que acabavam por impulsioná-la em direção a uma vida desregrada e corrompida.⁶⁷

Apesar disso, não havia um consenso sobre o local da criança na sociedade, que ora era visto como um “pequeno adulto”, ora como pertencente a um contexto específico infantil.

Enquanto para algumas famílias parecia benéfico e natural que as crianças desfrutassem das atrações recreativas da cidade e se divertissem ao lado dos parentes e empregados, para outras as crianças deveriam ficar circunscritas ao espaço doméstico e aos programas de lazer adequados à infância. Os adeptos deste princípio tinham duas razões: a primeira para não atrapalhar os programas, fazendo barulho e inibindo as conversas. A segunda era em nome da defesa de padrões morais. Estes queriam preservar a criança dos ambientes que pudessem despertá-la para o sexo, considerando nocivos aos valores morais. Argumentavam que as crianças não deviam trabalhar em teatro, mesmo sendo filhos de atores, nem muito menos assistir a espetáculos que apresentassem os “requebros sensuais dos nossos artistas de maxixe”. Era a profanação da infância. As peças de amor e os filmes que mostram atitudes “pouco castas das heroínas do cinema” eram igualmente considerados prejudiciais.⁶⁸

Facilmente podemos reconhecer que os católicos estavam nesse último grupo que condenava a presença das crianças em locais como o cinema. Eles acreditavam que o ambiente cinematográfico tinha poder de influência sobre a criança, “muito sensível a coisas bonitas que lhe façam sorrir a alma. Ela não tem as faculdades físicas desenvolvidas para saber discernir o bem do mal. Vê e imita”⁶⁹. Os defensores da proibição da entrada de crianças em cinema e teatros ganharam um aliado no juiz Mello Matos, que em dezembro de 1927, apenas dois meses após a promulgação do Código de Menores, censurou uma matiné infantil. A partir disso, iniciou-se uma discussão pública sobre os locais adequados para os menores e espalhou-se decisões

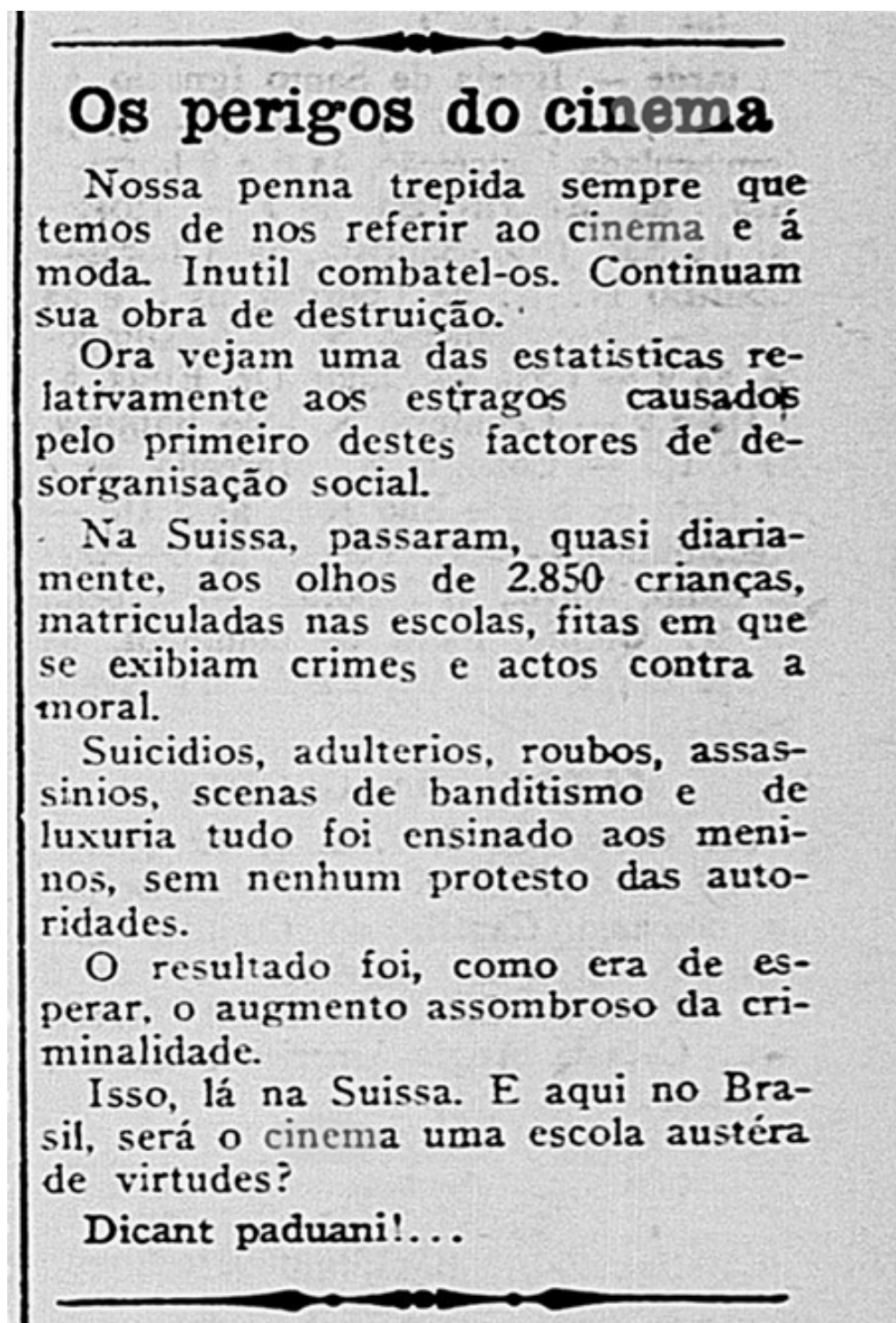
⁶⁶ CAMARA, Sônia. *Sob a guarda da República. A infância menorizada no Rio de Janeiro da década de 1920*. Rio de Janeiro: Quartet, 2010.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 126-127

⁶⁸ ARAÚJO, *op. cit.*, p. 167.

⁶⁹ *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista (RJ)*, 16 de junho de 1929, p. 7.

como a do juiz em outros estados. Ao final, o Conselho Supremo da Corte de Apelação decidiu que os pais poderiam levar seus filhos aos cinemas e aos teatros.⁷⁰



"Os perigos do cinema", *A Cruz: Orgão da Parochia de São João Baptista (RJ)*, 22 de setembro de 1929, p. 7.

⁷⁰ CAMARA, *op. cit.*

Entre as razões para o periódico ser contra a presença de menores nas salas de cinema estava o risco deles se envolverem em crimes e até mesmo suicídios pela influência do cinema. Em relação aos crimes, já citamos anteriormente o caso do menino que roubou joias, mas outros casos vão ser citados, como os de jovens estudantes, reunidos em grupos na França, que sugestionados por filmes que haviam assistido, cometeram os mesmos crimes que haviam contemplado na tela grande. A nota ainda conta que os tribunais franceses lavraram 2893 sentenças contra crianças no ano de 1918 e 3617 no ano seguinte.⁷¹ Em outro país, na Suíça, os dados também eram alarmantes. O periódico relacionava o fato de 2850 crianças, matriculadas em escolas, assistissem diariamente fitas em que se exibiam crimes e atos contra a moral, com o “aumento assombroso da criminalidade. (...)”⁷².

Outro problema grave atrelado ao cinema eram os suicídios de menores. Mais de uma vez o tema é citado. Em uma nota, é anunciada a morte de uma menina de 6 anos de idade,⁷³ moradora do interior de São Paulo, que havia tirado a vida com uma arma. A culpa da tragédia seria atribuída ao cinema. Um mês depois, a publicação voltaria a tocar no assunto, indicando a incidência de casos em São Paulo. “Para os jornais, é isto a influência climatérica, a influência dos cinemas e a precocidade infantil”⁷⁴.

Se as crianças necessitavam de proteção, aqueles que deveriam garanti-la, os pais, também estavam na mira do periódico por não cumprirem seu papel. Num texto intitulado “Educação infantil”⁷⁵, o jornal queixava-se que as crianças não se interessavam mais por brinquedos infantis e ao invés disso, pensavam em danças, em ir aos cinemas e até mesmo namorar. E questionava se eram dos pequenos a culpa. A resposta vinha em seguida: “Absolutamente, não. A culpa é de quem as devia cuidar e não cuida”. Como acusa um artigo, as pobres criancinhas estavam a mercê de pais que não percebiam os perigos do cinema:

⁷¹ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista* (RJ), 12 de março de 1922, p. 1.

⁷² A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista* (RJ), 22 de setembro de 1929, p. 7.

⁷³ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista* (RJ), 26 de novembro de 1922, p. 3.

⁷⁴ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista* (RJ), 03 de dezembro de 1922, p. 1.

⁷⁵ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista* (RJ), 26 de julho de 1925, p. 2.

Se os pais viessem a saber que alguém ensinava a seus filhos um curso de imoralidade, que tempestade! Pra aquele tal filme não é porventura um verdadeiro curso de imoralidade? E conteúdo os cegos dos pais dizem: Estuda bem, querido e de tarde iremos ao cinema. Sê boazinha, filinha, diante das visitas e iremos ver o superfilme “Atlantide”. Ávidos de emoções violentas é justamente o que os pequenos desejam. Oh, pais! Em vez daqueles jogos e passeios ao ar livre, donde os vossos filhos voltariam com os pulmões cheios de bom oxigênio, vós os estiolais em salas insalubres para o corpo e insalubres para o coração. Pobres criancinhas!⁷⁶

Se os genitores não se preocupavam com os filhos e os deixavam a mercê da imoralidade do cinema, o jornal católico contava com as autoridades para proteger as crianças do ambiente cinematográfico. O periódico anunciava com alegria todas as iniciativas que buscavam proibir ou limitar a presenças de menores nas salas de cinema, como o caso de uma lei proposta pelo ministro da justiça da Bélgica⁷⁷ de proibir a entrada de menores de 16 anos, de ambos os sexos, no cinema. Assim como um projeto do prefeito de Buenos Aires⁷⁸ para que criem sessões especiais para crianças, onde se exibiria determinados filmes.

Ainda que a crítica aos pais fosse presente, a responsabilização das mães aparecia com mais frequência e um explícito incômodo com a ausência feminina no lar. Um artigo de Guiomar de Sá Fonte não poupa críticas às mulheres que ficam longe de suas casas: “E essa mãe de família, insensata, leviana por vezes, que vive pelas nossas avenidas, de cinema para cinema, ostentando modas pouco dignas de uma mãe de família, esquecida do lar, onde deixou os filhinhos entregues a empregadas”⁷⁹.

Com as mudanças advindas com a modernidade, já referenciadas anteriormente, as mulheres da elite e classe média deixaram o espaço privado das casas e começaram a explorar os espaços públicos como as ruas, as praças e os estabelecimentos de lazer, como os cinemas. Segundo Araújo, “por volta de 1910 as mulheres de elite já andavam sozinhas na rua, passeavam e se divertiam”⁸⁰. Mesmo com mais liberdade para

⁷⁶ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista* (RJ), 04 de novembro de 1923, p. 1.

⁷⁷ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista* (RJ), 03 de outubro de 1920, p. 3.

⁷⁸ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista* (RJ), 14 de novembro de 1920, p. 1.

⁷⁹ A Cruz: *Orgão da Parochia de São João Baptista* (RJ), 27 de janeiro de 1929, p. 2.

⁸⁰ ARAÚJO, *op. cit.*, p. 88.

circular, as mulheres da elite permaneciam subordinadas à autoridade dos maridos e pais e necessitavam ter sua honra protegida.

Em se tratando de relações de gênero, (ir ao cinema) era um dos poucos momentos que as mulheres das classes mais altas tinham fora do ambiente doméstico, muitas vezes inclusive desacompanhadas de seus maridos, noivos e pais, embora tivessem de se submeter em algumas dessas saídas à mãe ou a outra figura feminina.⁸¹

Com os homens dedicados ao trabalho, as mulheres da elite e da classe média, juntamente com as crianças, passaram a figurar entre os principais públicos de interesse dos proprietários de salas de cinema, sobretudo nos horários diurnos. A presença feminina e infantil, além de garantir maior ocupação das sessões, também conferia ao ambiente um caráter mais civilizado, pois obrigava os homens a conter seus instintos considerados “bestiais”, de modo a não ameaçar os indivíduos vistos como mais frágeis que compartilhavam aquele espaço.⁸²

Neste contexto em que as mulheres buscavam mais o lazer na rua e que os proprietários de cinema buscavam atraí-las, o Padre Tabosa vai utilizar as páginas de *A Cruz* para realizar uma cruzada contra às mulheres e principalmente às mães que desertam seus lares, conforme podemos observar nos trechos abaixo.

(...) Pobre criança, passa dia inteiramente sem ver a mãe, que também dorme até tarde, e sai por dia mais de uma vez à cidade. Às 2 horas vai à Avenida, à noite ao cinema ou ao teatro, havendo pela manhã dado um saltinho à modista de decotes, ao dentista ou ao massagista... sei lá mais aonde?... E a criança? Não lhe faltam roupas ricas, perfumes finos, sapatos custosos, alimentação abundante, mas vive, morrendo de inanição espiritual, ninguém cuida da sua alma, vive como se não fosse cristã. Que responsabilidade tremenda pesa sobre as consciências de pais tão cruéis e de mães tão desalmadas!!!⁸³

(...) pergunta pela mãe, não está, saiu a passeio, não voltará tão cedo (...) Batem 5 horas, quando vem entrando a sua mãe brigando com a engomadeira, contra a modista e até contra a professora de seu filho, para o qual ainda não teve hoje um beijo, uma carícia, uma

⁸¹ LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. “De ‘bom exemplo’ em ‘bom exemplor’: consumo cinematográfico e presença das mulheres no espaço urbano da Belle Époque carioca”, *Cadernos Pagu*, n. 60, 2020, DOI: <https://doi.org/10.1590/18094449202000600011>, p. 22.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *A Cruz: Orgão da Parochia de São João Baptista (RJ)*, 08 de janeiro de 1922, p. 2.

demonstração de verdadeiro amor. Volte-se arrebatada para ele e beija-o secamente, parecendo fazer esforço supremo...⁸⁴

Contudo, não era apenas no papel de mãe que as mulheres falhavam na visão dos articulistas do jornal católica carioca. O escritor Soares D'Azevedo vai condenar as mulheres que não são donas do lar e que ocupam um lugar serviçal em seus lares: “A esposa borda, lê, toca, recebe visita e vai ao cinema. O botão da camisa do marido pode muito bem ser pregado pela agulha da arrumadeira... (...) A mulher moderna abomina a cozinha, o dedal e a vassoura”. Ele ainda arremata: “e considera o esposo um excelente amigo”⁸⁵. É explícito o incômodo do autor com as mudanças do papel da mulher na sociedade. No período em que a crítica é publicada muitas mulheres já trabalham fora de casa, há lutas pelos direitos femininos e a frase final do texto sugere que há uma sensação de perda da masculinidade dos maridos as mulheres modernas. Ou seja, um marido que não é servido, ocupa um lugar de amigo. Conforme Maluf e Mott, as mudanças trouxeram novas conformações da sociedade patriarcal, obrigando as mulheres a fazerem “(...) inúmeros ajustes e concessões para, ao mesmo tempo, preservar o tradicional ideal de pureza e de submissão, combinar com as novas expectativas burguesas de gerência eficiente do lar e ainda representar em sociedade o papel de companheira adequada”⁸⁶.

Em busca de um cinema benéfico, instrutor e educador

Se há um mau cinema, para o periódico *A Cruz* também há um bom. O jornal combate o primeiro e busca o segundo, numa crença de coexistência de ambos, ainda que com desejo de suplantar o cinema de vícios. “Ao lado do mau cinema, do cinema de paixões inconfessáveis e de cenas brutais de assassinio e de luta, existe assim um outro cinema, o cinema benéfico, o cinema instrutor e educador”⁸⁷, explica a publicação numa crítica do filme *Os Dez Mandamentos*. O desejo dos religiosos fica claro no final do texto: o uso do cinema para propagar a doutrina cristã. “Pudessem

⁸⁴ *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista (RJ)*, 07 de maio de 1922, p. 3.

⁸⁵ *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista (RJ)*, 12 de junho de 1921, p. 4.

⁸⁶ MALUF, Marina e Maria Lúcia Mott. “Recônditos do mundo feminino”. In: Sevcenko, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil: República: Da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021, p. 310.

⁸⁷ *A Cruz: Orgão da Paróquia de São João Baptista (RJ)*, 02 de agosto de 1925, p. 2.

todas as verdades da nossa santa religião serem expostos ao público através da tela e já não estaríamos a lamentar a ignorância que por aí vai em matéria de verdades da nossa fé”⁸⁸. Isso porque o jornal acredita que o cinema é o instrumento de difusão de ideias mais eficaz, sendo utilizado em universidade e escolas ao redor do mundo para auxiliar no ensino.

As lições de história e de “cousas” proporcionadas no écran, facilitariam muito a acumulação no cérebro de ideias e fatos, transmitidos por via sensorial, sempre mais viva e impressionante do que qualquer outro recurso puramente intelectual de estudo. É pena que ninguém lance mão de um tal instrumento. Sabemos quanto é ardente o desejo da Igreja de ver estabelecido o cinema como meio de cultura, mas é que as empresas só visam a exploração rendosa da sensibilidade malsã. Se fosse aceitável o processo emocional ora usado!⁸⁹

Para que o cinema seja bom, os filmes devem ser instrutivos, úteis e de profundo senso moral, como fica descrito na crítica do filme religioso “Agonia de Jerusalém”⁹⁰. Além dos filmes religiosos, outra proposta dos autores do periódico é o investimento no cinema educativo. Tal modelo ofereceria às famílias brasileiras filmes com lições de higiene, de moral sã e de fundo cívico. Numa transcrição da fala de Elóra Possólo, membro da comissão de cinema e família, durante a Exposição de Cinema Educativo realizada em 29 de agosto de 1929, a palestrante aponta que os filmes seriam cuidadosa e pedagogicamente selecionados, sendo eles bons dramas e boas comédias, gênero que ela defende ao dizer que se for de um cômico sadio, “feito para provocar, numa raça como a nossa por natureza sentimental e triste a explosão do riso. (...) E teremos o inimigo temível da família, convertido no seu maior e mais dedicado amigo”⁹¹. A Associação Brasileira de Educação (ABE), com base nos ideais escolanovistas, buscava a utilização de um cinema educativo. “O que se objetivava era que o cinema fosse, juntamente com os espetáculos de teatros, parte das iniciativas destinadas à educação e à elevação moral das crianças, em vez de se constituir em mais uma escola de vícios”⁹².

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *A Cruz: Orgão da Parochia de São João Baptista (RJ)*, 29 de julho de 1928, p.1.

⁹⁰ *A Cruz: Orgão da Parochia de São João Baptista (RJ)*, 04 de agosto de 1929, p. 3.

⁹¹ *A Cruz: Orgão da Parochia de São João Baptista (RJ)*, 15 de setembro de 1929, p. 2.

⁹² CAMARA, *op. cit.*, p. 396.

Por fim, podemos compreender que o bom cinema é aquele que atende à moral e as crenças da Igreja Católica, tanto que num trecho publicado no jornal, haverá uma defesa de “É preciso produzir filmes moralizadores, cristãos, católicos”, para que “que um agente tão precioso de educação e instrução, como é o cinema, sirva para a glória de Deus, prestígio da Igreja e salvação das almas”⁹³. O que veremos ao longo das páginas de *A Cruz* é que a Igreja vai lutar pelo o que ela acredita ser o bom cinema, buscando a censura prévia de filmes, a realização de congressos para discutir a moralidade das películas, a implementação de associação de profissionais da indústria cinematográfica católico e por fim, a criação de cinemas dentro de igrejas, como o Cinema Gloria, que posteriormente passará a se chamar Cinema da Matriz, com exhibições dentro da paróquia da matriz do Coração de Jesus, na Rua Benjamin Constant, 42, bairro da Gloria. O periódico irá anunciar a programação dos cinemas católicos e tentará dissuadir os fiéis de frequentarem as salas mundanas, nas quais a Igreja ainda não havia conseguido implementar seu projeto censurador.

Considerações finais

A análise do periódico *A Cruz: Orgão da Parochia de São João Baptista (RJ)* permitiu mapear e compreender como o cinema silencioso aparece nas páginas do jornal na década de 1920. Os registros encontrados evidenciam a tentativa de enquadrar a nova arte dentro de uma lógica moralizante, em consonância com o projeto ultramontano que buscava reforçar a autoridade da Igreja frente aos avanços da modernidade. Nesse sentido, o cinema não foi entendido apenas como um espaço de lazer, mas como campo de disputa pela formação da consciência dos fiéis.

As críticas reiteradas ao chamado “mau cinema” mostram como o periódico construiu uma narrativa de alerta em torno da sétima arte, associando-a ao crime e à imoralidade. Ao escolher o cinema como ameaça, *A Cruz* reforçava a necessidade de orientar os católicos sobre o que deveria ou não ser consumido, demarcando fronteiras entre o que se configurava como prática legítima e aquilo que se aproximava da dissolução moral.

⁹³ *A Cruz: Orgão da Parochia de São João Baptista (RJ)*, 12 de março de 1922, p. 1.

A preocupação do jornal com crianças e mulheres revela também a reação da Igreja às mudanças trazidas pela modernidade em relação às mulheres e à família. Ao responsabilizar mães e pais pela corrupção dos filhos, o periódico não apenas reforçava valores patriarcais e tradicionais, como também procurava reafirmar o lugar da Igreja como guardiã da família. As mulheres, em especial, foram alvo de forte vigilância moral, já que sua circulação pelos espaços urbanos e de lazer representava uma ruptura com o modelo defendido pela instituição.

Por outro lado, a defesa de um “bom cinema” mostra que a crítica católica não se restringia à negação dessa forma de arte. Havia também a expectativa de apropriação do cinema como veículo pedagógico e religioso, capaz de educar moralmente os fiéis e de reforçar os valores cristãos. Essa ambivalência evidencia o caráter estratégico da Igreja frente a esta arte: se o cinema podia ser corruptor, também poderia ser instrumento de salvação, desde que controlado e adaptado às finalidades católicas. Em síntese, o estudo de *A Cruz* demonstra que o jornal cumpriu papel fundamental na difusão da visão católica sobre a modernidade, posicionando-se contra práticas consideradas ameaçadoras, no caso aqui, o cinema, e propondo alternativas moralizadoras.

Bibliografia

- A Cruz: órgão da Paróquia de S. João Baptista* (RJ). Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.
- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907-1937*, Tese (Doutorado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- AQUINO, Maurício de. “Modernidade republicana e diocesanização do catolicismo no Brasil: as relações entre Estado e Igreja na Primeira República (1889-1930)”, *Revista Brasileira de História*, vol. 32, n. 63, 2012, pp. 143-170, DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882012000100007>
- ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de. *A vocação do prazer. A cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

- BARBOSA, Marialva Carlos. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- BARROS, José D'Assunção. *Fontes Históricas. Introdução aos seus usos historiográficos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BRASIL, Eric e Leonardo Fernandes Nascimento. "História digital: reflexões a partir da Hemeroteca Digital Brasileira e do uso de CAQDAS na reelaboração da pesquisa histórica", *Revista Estudos Históricos*, v. 33, n. 69, 1 jan. 2020, pp. 196–219, DOI: <https://doi.org/10.1590/S2178-14942020000100011>.
- BRUM, Alessandra. "Estratégias de persuasão: o cinema visto pelo semanário lar católico", *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, vol. 6, n. 12, 2016, pp. 99–109. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15741> [Acesso: 10 de julho de 2025].
- CAMARA, Sônia. *Sob a guarda da República. A infância menorizada no Rio de Janeiro da década de 1920*. Rio de Janeiro: Quartet, 2010.
- FREIRE, Rafael de Luna. *O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915*. Rio de Janeiro: Cinemateca MAM Rio, 2022.
- _____. "Truste, músicos e vitrolas: A tentativa de monopólio da Western Electric na chegada do cinema sonoro ao Brasil e seus desdobramentos", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 5, abril de 2012, pp. Disponível em: <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/684> [Acesso: 01 de julho de 2025].
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira e Raquel Costa Santos. "Cinema e católicos no Brasil: entre a ação pastoral-religiosa e a ação cultural-educacional", *ALCEU*, v. 15, n. 30, jan./jun. 2015, pp. 146-167.
- KALIFA, Dominique. *A tinta e o sangue. Narrativas sobre crimes e sociedade na Belle Époque*. São Paulo: Editoria Unesp, 2019.
- LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. "De 'bom exemplo' em 'bom exemplor': consumo cinematográfico e presença das mulheres no espaço urbano da Belle Époque carioca", *Cadernos Pagu*, n. 60, 2020, DOI: <https://doi.org/10.1590/18094449202000600011>

- LAPERA, Pedro Vinicius Asterito e Felipe Davson Pereira da Silva. “Entre moralidades e visualidades: cinema e religião na Primeira República”, *MATRIZES*, v. 16, n. 1, 2022, pp. 257-283, DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v16i1p257-283>
- LUCA, Tania Regina de. “História dos, nos e por meio dos periódicos”. In: Pinsky, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2025, pp. 111-154.
- MACHADO, Daniel Fagundes de Carvalho. *A ‘cruzada magna’ do século XX: uma análise da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) sob a ótica do jornal A Cruz: órgão da paróquia de São João Baptista (RJ)*, Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual Paulista, Franca, 2023.
- MALUF, Marina e Maria Lúcia Mott. “Recônditos do mundo feminino”. In: Sevcenko, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil: República: Da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021, pp. 288-330.
- MOURA, Sergio Lobo de e José Maria Gouvêa de Almeida. “A Igreja na Primeira República”. In: Pinheiro, Paulo Sergio (org.). *História Geral da Civilização Brasileira. Tomo III – O Brasil Republicano. v. 9. Sociedade e instituições (1889-1930)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- Papa Pio XI. Apostolado Veritatis Splendor. *Vigilanti Cura*. Disponível em: https://www.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html [Acesso: 17 de agosto de 2025].
- RODRIGUES, Márcia B. F. “Razão e Sensibilidade: Reflexões em torno do Paradigma Indiciário”, *Dimensões - Revista de História da Ufes*, n. 17, 2005, pp. 213-221. Disponível em: <https://www.portaldepublicacoes.ufes.br/dimensoes/article/view/2431> [Acesso: 17 de agosto de 2025].
- SANTOS, Marco Antonio Cabral dos. “Criança e criminalidade no início do século XX”. In: Priore, Mary Del. (org.) *História das crianças no Brasil*. São Paulo: contexto, 2024. pp. 210-230.
- SILVEIRA, Walter da Silveira. *A história do cinema vista da província*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
- TEIXEIRA. João Vitor de Armas. “A História dos, nos e por meio dos periódicos e a Hemeroteca Digital Brasileira: reflexões metodológicas”, *Revista Discente Offícios de Clio*, vol. 8, n. 14, janeiro – junho de 2023, pp. 415-431, DOI: <https://doi.org/10.15210/clio.v8i14.25349>.

VADICO, Luiz Antonio. *A imagem do ícone - Cristologia através do cinema. Um Estudo sobre a Adaptação Cinematográfica da Vida de Jesus Cristo*, Tese (Doutorado em Multimeios), Universidade Estadual de Campinas, 2005.

Fecha de recepción: 27 de agosto de 2025

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2025

ARK CAICYT:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/xbrawg7ro>

Para citar este artículo:

EBERT, Sancler. "O (bom e mau) cinema no jornal católico *A Cruz: Orgão da Parochia de São João Baptista* Rio de Janeiro (1920-1929)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, pp. 51-80. Disponible en: <<https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/524>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Sancler Ebert** é Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense (UFF) com período sanduíche na Universidade Nova de Lisboa (Portugal). Professor dos cursos de Comunicação do Centro Universitário FMU/FIAM-FAAM (SP). Secretário Executivo da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos. Graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade de Santa Cruz do Sul (2009). Integrante do grupo de pesquisa Modos de Ver - Estudos das salas de cinema, exibição e audiências, da ESPM-Rio. Criador junto de Livia Cabrera e Ryan Brandão da plataforma "histórias de cinemas", que reúne pesquisas realizadas na Pós-Graduação Strictu Sensu sobre salas de cinema e exibição cinematográfica. E-mail: sanclerebert@yahoo.com.br.

Guadalupan Diplomacy in *Tepeyac* (Mexico, José Manuel Ramos, Carlos E. Gonzáles, and Fernando Sáyago, 1917)

Kevin Anzzolin^{*}

Abstract: The campaign against motion pictures deemed “immoral” during the silent film era is well-known. However, this essay examines a film that constitutes an attempt to introduce religious themes into the political sphere—the Mexican production *Tepeyac* (1917)—that narrates the appearance of the Virgin of Guadalupe to Juan Diego. Focusing on the film’s *mise en abyme* structure and inspired by scholarship surrounding twentieth-century Mexico’s power struggles with the Catholic Church, I read *Tepeyac* against the backdrop of the ratification of Mexico’s 1917 Constitution and, more broadly, *vis-à-vis* the ideological conflicts that characterized the Mexican Revolution. Thus, the article illustrates how motion pictures were also harnessed to promote religious thought against the specter of anti-Catholicism and anticlericalism.

Keywords: Guadalupanism, diplomacy, nationalism, Mexico, *Tepeyac*.

Diplomacia guadalupana en *Tepeyac* (México, José Manuel Ramos, Carlos E. Gonzáles y Fernando Sáyago, 1917)

Resumen: Ya se ha estudiado bastante la campaña contra las películas consideradas ‘inmorales’ durante la era del cine mudo. Sin embargo, este ensayo examina una película que constituye un intento de introducir la religión en la esfera política: la producción mexicana *Tepeyac* (1917), que narra la aparición de la Virgen de Guadalupe ante Juan Diego. Centrándome en la estructura de puesta en abismo del film e inspirándome en los estudios en torno a las luchas de poder del México del siglo XX con la Iglesia Católica (Jürgen Buchenau y David Dalton, Matthew Butler, Rebecca Janzen), examinaré *Tepeyac* en el contexto de la ratificación de la Constitución mexicana de 1917 y, más ampliamente, frente a los conflictos ideológicos que caracterizaron a la Revolución Mexicana. Así, el artículo muestra cómo el cine también servía para promover el pensamiento religioso frente al espectro del anticatolicismo y el anticlericalismo.

Palabras clave: Guadalupanismo, diplomacia, nacionalismo, México, *Tepeyac*.

Diplomacia guadalupana en *Tepeyac* (México, José Manuel Ramos, Carlos E. Gonzáles e Fernando Sáyago, 1917)

Resumo: A campanha contra filmes considerados ‘imorais’ durante a era do cinema mudo já foi estudada extensivamente. No entanto, este ensaio examina um filme que constituiu a introdução da religião na esfera política: a produção mexicana *Tepeyac* (1917), que narra a aparição da Virgem de Guadalupe a Juan Diego. Com foco na estrutura de *mise en abyme* do filme e inspirando-me em estudos sobre as lutas de poder do México do século XX com a Igreja Católica, examinarei *Tepeyac* no contexto da ratificação da Constituição mexicana de 1917 e, de forma mais ampla, diante dos conflitos ideológicos que caracterizaram a Revolução Mexicana. Assim, o artigo mostra como o cinema também serviu para promover o pensamento religioso contra o espectro do anticatolicismo e do anticlericalismo.

Palavras-chave: Guadalupanismo, diplomacia, nacionalismo, México, *Tepeyac*.

Introduction

As scholars of cinema have shown, in Mexico, throughout Latin America, and beyond, the relatively rapid influx and immense popularity of films during the late nineteenth and early twentieth centuries fostered a lively debate as to the moral character of both silent and sound cinema.¹ Mexico, a profoundly Catholic country that was experiencing a tremendous leap into modernity during film's first moments, provides a unique case study of how silent cinema was received and the ethical discussions that ensued.² Case in point is an article published in the February 1914 edition of *Cosmos*, a monthly magazine from Mexico. In "Crónica mensual," the magazine suggests that, even after growing pains, the fan base for films had become enthusiastic: "En México el gusto por el 'cine' se ha extendido ampliamente...el cine ha conquistado público, ha arraigado por decirlo así, y no hay peligro por ahora de que desaparezca."³ Yet, cinema's ascendance aroused a bevy of critiques entailing the immorality of productions, places, and reception. In a tract from 1919, Salvador Alvarado Rubio (1880-1924), a general and politician who fought in the Mexican Revolution, refers to movie houses as an "agencia de corrupción"⁴. The ethical nature

¹ During the Porfiriato, cinema "había escandalizado al clero mexicano", REYES, Aurelio de los. *Los orígenes del cine mexicano (1896-1900)*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 132, thus providing grounds for the passage of censorship laws. Also see HERSHFELD, Joanne, and David Maciel. *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*. New York: SR Books, 1999, p. 61. Also see REY, Antonia del. *El cine mudo mexicano: Tribulaciones de una industria emergente*. Mexico, D.F.: Ediciones Episteme: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1996.

² Movie houses "performed symbolic labor" emerging as symbols of modernity, civilization, and structured, progressive nationalism, SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Durham: Duke University Press, 2014, p. 58. In a similar vein, we are reminded that no one less than Porfirio Díaz "had quickly grasped the efficacy of the new audio-visual medium ...when, in 1895 cinema arrived in Mexico", NOBLE, Andrea. *Mexican National Cinema*. London: Routledge, 2005, p. 51. Finally, for a general history of Mexican silent film, see GARCÍA RIERA, Emilio, et al. *Breve historia del cine mexicano: Primer Siglo, 1897-1997*. Mexico, D.F.: Instituto Mexicano de Cinematografía; Ediciones Mapas, 1998.

³ "Crónica mensual," *Cosmos. Magazine mensual*, t.IV, II, n. 24, Feb. 1914,

⁴ ALVARADO, Salvador, and Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. *La reconstrucción de México: Un mensaje a los pueblos de América*. México D.F.: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1919, p. 232. Such criticism of film also originated in other countries. For example, see DRENNAN, Max. "The Cinema and Its Dangers," *The Irish Monthly*, v. 45, n. 524, 1917, pp. 74-82.

of cinema was undoubtedly one of the cultural questions of the moment; as an article published in Mexico in 1912 wonders: “¿El cine es un espectáculo moral?”⁵

This essay analyzes a film that integrated religious themes into the realm of politics —*Tepeyac*—a Mexican production from 1917 that depicts the Virgin of Guadalupe’s appearance to Juan Diego. By examining the film’s *mise en abyme* structure and drawing on historical scholarship related to the power struggles between the Catholic Church and the Mexican government in the twentieth century,⁶ I contextualize *Tepeyac* within the framework of the ratification of Mexico’s 1917 Constitution and more generally, the ideological conflicts inherent in the Mexican Revolution. Thus, this article illustrates how film promotes religious beliefs in the face of anti-Catholicism and anticlericalism. In this way, the essay also extends the work of David Brading, who sees the importance of the Virgin Mary in Mexico not only in terms of her religious role, but in how she was reimagined to reflect Mexico’s changing society.⁷ *Tepeyac* re-signifies the religious figure of the Virgin of Guadalupe as a catalyst for felicitous relations among Mexicans and foreign nations.

Revolutionary Mexico’s Religious and Political Crisis

Intense upheaval marked Mexico following Porfirio Díaz’s flight from the country in late May 1911. The Mexican Revolution (1911-1917), lasting many years, saw various factions battling for land reform, social justice, and civil liberties. The insurrection catalyzed profound cultural and political changes, leading to ratification of the 1917 Constitution, which established landmark reforms in land distribution, labor rights, and education. How can we understand the role of silent film in Mexico at this time?

⁵ Ultimately, the article proposes a middle ground: “El cine es un espectáculo moral, pero susceptible de corromperse, como todos los espectáculos”, “El triunfo de los cines,” *Cosmos*, v. 2, I, n. 7, September 1912.

⁶ See BUCHENAU, Jürgen, and David S. Dalton (eds.). *Anti-Catholicism in the Mexican Revolution, 1913-1940*. Albuquerque N.M.: University of New Mexico Press, 2024; BUTLER, Matthew. *Faith and Impiety in Revolutionary Mexico*. New York: Palgrave Macmillan, 2007, and JANZEN, Rebecca. *Unholy Trinity: State, Church, and Film in Mexico*. Albany: State University of New York Press, 2021.

⁷ See BRADING, David A. *The Origins of Mexican Nationalism*. Cambridge: Centre of Latin American Studies, University of Cambridge, 1985, and BRADING, David A. *Mexican Phoenix: Our Lady of Guadalupe: Image and Tradition Across Five Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Even as some pundits, politicians, and religious leaders decried cinema as a corrupting influence, others understood films as a moralizing force. Such was a debate from an article published in Mexico's *Revistas de Revistas* in 1916, after Pope Benedict XV rejected a camera crew's request to film inside the sanctimonious Vatican walls (fig. 1).⁸ As reported in *The New York Times* on April 22, 1916, Pope Benedict XV vetoed Cardinal Merry del Val's plan to allow American film operators to record Holy Week ceremonies at St. Peter's Basilica, despite the film company's offer of several thousand dollars toward restoring the basilica's marble floor.⁹ Amid these debates, how did directors employ religious plots and imagery in Mexican silent film? How did directors activate cinema during the Mexican Revolution—this conflictive, transformative moment—for the purposes of defining the spiritual character of the Mexican nation-state?



Figure 1. “El cinematógrafo en el Vaticano.” *Revistas de revistas*, 30 July, 1916, p. 6. The article describes the Vatican’s evolving view of cinematography. Courtesy of Hemeroteca Nacional Digital de México.

⁸ “El cinematógrafo en el Vaticano,” *Revistas de revistas*, 30 July 1916, p. 6.

⁹ See “Vatican Movies Stopped by the Pope; He Vetoes Permission to American Operators to Take Pictures of Holy Week Functions,” *The New York Times*, 22 April 1916.

In recent years, scholarship has tasked itself with looking beyond traditional interpretations of religious conflict that have regarded motivations as simple byproducts of socioeconomic and political factors.¹⁰ Indeed, while Porfirio Díaz's government (1876-1911) had adopted a policy of conciliation towards the Catholic Church (despite the Mexican constitution's anti-clerical laws), with the 1911 insurrection, public discourses that had embraced atheism and anticlericalism resurfaced, advocating for the separation of Church and State.¹¹ These dueling impulses—devote Catholicism versus the ongoing liberalization and secularization of society—were rendered acute with the ascendance of Venustiano Carranza as the *primer jefe* of the Constitutionalist faction and, later on, when the Coahuilan general convoked a Constitutional Convention in September 1916. The meeting, held in Querétaro, included one delegate for each 60,000 people from each Mexican state. Meanwhile, the National Catholic Party (PCN) existed in Mexico from 1911 to 1920 and managed to secure various seats in the legislature and, a number of those sympathetic to their commitment to Catholicism sided with the infamous Victoriano Huerta.¹²

Anti-Catholicism also began to consolidate gains looking ahead to the 1917 Convention: "Anti-Catholicism appeared across all social strata, from presidents to middle-class intellectuals to agrarian and labor activists."¹³ Catholic leaders faced

¹⁰ See BUTLER, Matthew. *Faith and Impiety in Revolutionary Mexico*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. Also, PENSADO, Jaime M. *Love and Despair: How Catholic Activism Shaped Politics and the Counterculture in Modern Mexico*. Berkeley: University of California Press, 2023.

¹¹ See GUILLÉN VICENTE, Alfonso. "La cuestión religiosa en el Constituyente de 1916-1917, Carranza y la Primera Guerra Mundial," *Hechos y derechos*, n. 39, May-June 2017. Available at: <https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/hechos-y-derechos/article/view/11272/13235> [Accessed: 11 October 2025]. Also see RYAN-MCILHON, Katherine. "The Anticlerical Articles of the Federal Constitution of 1917 and Their Historical Consequences", *Ave Maria International Law Journal*, v. 1, n. 2, 2012. Finally, see BANTJES, Adrian A. "Mexican Revolutionary Anticlericalism: Concepts and Typologies," *The Americas*, v. 65, n. 4, April, 2009, pp. 467-480, DOI: 10.1353/tam.0.0105.

¹² GONZÁLEZ MORFÍN, Juan. "Entre la espada y la pared: el Partido Católico Nacional en la época de Huerta," *Anuario de historia de la Iglesia*, n. 21, 2012, pp. 387-399, DOI: <https://doi.org/10.15581/007.21.2316>.

¹³ BUCHENAU, Jürgen, and David S. Dalton (eds.). *Anti-Catholicism in the Mexican Revolution, 1913-1940*. Albuquerque N.M.: University of New Mexico Press, 2024, p. 1. Also see HERNÁNDEZ VICENCIO, Tania and Marisol López Menéndez. *Derechas católicas y anticomunistas en la formación de una cultura*

accusations of their involvement in the 1913 coup d'état that ousted President Francisco I. Madero. In 1914, the Apostolic Delegation in Mexico closed and nearly all Mexican bishops sought exile.¹⁴ An article from 1915 and published in *The Christian Advocate* laments that “Carranza is far and away the most intelligent leader in Mexico, but he has gone to extremes in his attitude against the Catholics”¹⁵. Leon Albert Smith, editor of a remarkable number of religious publications from the United States, urged readers to “condemn every decree that the Mexican government has enacted against the Catholic religion”¹⁶. Even the Holy Father, Pope Benedict XV, sent a letter to Mexican Archbishops expressing his sympathy to their *Via Crucis*, along with his disappointment as to the anticlerical and anti-Catholic articles in the 1917 Constitution. All told, Carranza’s presidency, along with the ratification of the Querétaro Constitution on February 5, 1917, constituted the most ambitious challenge to the Catholic Church in Mexican since Independence: “Entre todos los hombres de la facción carrancista, muy pocos osaban decirse religiosos...Carranza imponía su jacobinismo.”¹⁷

Thus, the late 1910s and 1920s witness a unique confluence of religion and politics. The type and salience of diplomacy was also debated. As early as 1915, with World War I still ravaging Europe, the term “League of Nations” was commonly used among groups engaged in discussions about the future of peace organization. During the U.S. presidential election of 1916, both political parties endorsed American

ciudadana. De la posrevolución a la crisis del régimen político (1920-1970). Mexico: Universidad Iberoamericana, 2025.

¹⁴ VALVO, Paolo Antonio Benedetto. “Benedict XV and the Mexican Revolution.” In: Giovanni Cavagnini and Giulia Grossi. *Benedict XV: A Pope in the World of the 'Useless Slaughter' (1914-1918)*. Turnhout: Brepols Publishers, 2020, pp. 1313-1327. Also see ALEJOS-GRAU, Carmen José. *Una historia olvidada e inolvidable: Carranza, constitución e Iglesia Católica en México (1914-1919)*. Mexico, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2018.

¹⁵ MCCONNEL, Francis J., Bishop. “Roman Catholicism in Mexico,” *The Christian Advocate*, 8 July 1915, p. 12.

¹⁶ SMITH, Leon Albert. *The United States in Prophecy; Our Country, Its Past, Present, and Future, and What the Scriptures Say of It*. Southern Publishing Association, 1914, p. 489

¹⁷ MEYER, Jean, and Aurelio Garzón Del Camino, *La Cristiada*, v. 2. México: Siglo XXI Editores, 2023, p. 125. For distrust of Carranza’s liberalism, also see SAX, Antimaco. *Los mexicanos en el destierro*. Mexico, D.F.: International Print. Co., 1916.

involvement in just such an assembly. Amid the battlefield carnage in Europe, the anti-Catholic attacks in Mexico, and an international push to diplomacy, the Vatican entered the fray. Facing the long slog of war, several nations looked to re-evaluate their relationships with the Vatican under Benedict XV. Britain, in particular, restored diplomatic ties with the Holy See soon after World War I began.¹⁸ Papal diplomacy sought to engage the U.S. government in efforts to persuade Carranza to enter negotiations with the Church; the United States consistently promoted the Church as a means of resolving ongoing conflicts between factions.¹⁹ Pope Benedict XV's unique diplomatic efforts during the years of World War I were recognized across the globe.²⁰ Perhaps tellingly, after his assassination in 1920, Carranza and his legacy received a markedly gloomy assessment by various U.S. newspapers. Some, like *The New York Times*, merely labelled Mexico's former president "a failure like his predecessors"²¹. Many others soured toward Carranza for his stances on religious practice in Mexico. For example, in an article titled "Exit Carranza" from Omaha, Nebraska's *Our Sunday Visitor*, editors excoriate Carranza's anticatholic attitude as tantamount to 'banditry.'²²

¹⁸ POLLARD, John. "Papal Diplomacy and The Great War," *New Blackfriars*, v. 96, n. 1062, 2015, pp. 147–57.

¹⁹ MARTÍNEZ, Anne M. "Catholic Monroeism: U.S. Support for the Catholic Church During the Mexican Revolution, 1914–1929," *U.S. Catholic Historian*, v. 39, n. 1, 2021, p. 49. "Facing anti-clerical rhetoric and policies that restricted the Catholic Church's freedom in Mexico between 1914 and 1929, the U.S. government intervened on behalf of the Church. State Department records show the church-state conflict in Mexico was at the forefront of diplomatic discussion between the two countries. The U.S. government, in weighing intervention in Mexico, believed that the Church could promote harmony and order during a time of national upheaval and violence. Defending Catholicism in Mexico served as a vital component of American foreign policy"

²⁰ See: "La Política del Papa.", *El automóvil en México*, January 1927, XXI, p. 38: "La suerte y el empeño de Benedicto XV por salvar a las naciones y a los individuos de la aflicción, han sido la causa de este gran cambio que se ha llevado a cabo en la diplomacia del Vaticano."

²¹ "Carranza a Failure like his Predecessors; Did not Obtain Peace for Mexico During Seven Years—Defied the United States. Fought Huerta as a Usurper," *The New York Times*, 22 May, 1920, p. 2.

²² "Exit Carranza," *Our Sunday Visitor*, 14 May, 1920, p. 4: "We know little enough about what is the attitude of the new regime toward the Church in Mexico. Certainly, it cannot be worse than Carranza's bandit regime, which persecuted and destroyed at will. During the past seven years the Catholic people of Mexico have witness the most horrible outrages of religious, the destruction of

Finally, also noteworthy is the fact that the Virgin Mary and especially, the Virgin of Guadalupe, had grown in stature during the late nineteenth- and early twentieth centuries. The Belle Époque did nothing to lessen Mexico's Guadalupan predilections. On February 8, 1887, Pope Leo issued a decree for the canonical coronation of the image of the Virgin of Guadalupe, while on October 12, 1895, a coronation ceremony was conducted at the old Basilica of Our Lady of Guadalupe on the outskirts of Mexico City and presided over by the Archbishop of Mexico, Próspero Alarcón y Sánchez de la Barquera. The Second Catholic Congress of Mexico and First Marian Congress was held in Morelia in October 1904, with 100 participants studying topics related to Marian devotion.²³ Finally, in 1910, Pope St. Pius X designated Our Lady of Guadalupe as the Patroness of Latin America.²⁴ But, as already noted above, the outbreak of the Mexican Revolution in 1911 constituted another moment for political and religious transformation.

As warfare shook both Mexico (the Revolution) and Europe (World War I), believers looked for intervention (or, perhaps more appropriately, intercession) from religion and especially, from Our Lady, the so-called “Aurora de la Paz” (fig. 2).²⁵ In the press of the day, the Virgin of Guadalupe was presented as a civilizing force whose spiritual aptitudes were ideal and necessary for fomenting peace (fig. 3).²⁶

Such was the historical, political, religious, and diplomatic context in which *Tepeyac* was filmed.

churches and of libraries and have suffered persecution such as only bandits animated with the fury of hate against religion could inflict.”

²³ See *Congreso católico de México Segundo Congreso Católico de México y Primero Mariano Celebrado en Morelia del 4 al 12 de octubre de 1904*. Morelia: Talleres Tip. de Agustín Martínez Mier, 1905.

²⁴ TRASLOSHEROS, Jorge E. “Señora de la historia, Madre mestiza, Reina de México. La coronación de la Virgen de Guadalupe y su actualización como mito fundacional de la patria, 1895,” *Signos Históricos*, v. 4, n. 7, January-June 2002, pp. 105-147. Available at: <https://signoshistoricos.izt.uam.mx/index.php/historicos/article/view/89> [Accessed: 11 October 2025].

²⁵ “La Aurora de la Paz.” *La Esperanza: periódico religioso, dedicado al pueblo católico mexicano*, 22 February 1913, p. 2.

²⁶ “La Sma. Virgen de la Paz.” *La Esperanza: periódico religioso, dedicado al pueblo católico mexicano*, VIII, n. 27, 1 July 1911, p. 3.

AÑO X

MÉJICO, SÁBADO 22 DE FEBRERO DE 1913.

Núm. 7

LA AURORA DE LA PAZ



Desde Noviembre de 1910, no ha habido un día de paz en esta República.

El Gobierno que brotó de la revolución maderista, lejos de laborar por ella, como era su deber, lanzaba combustibles al incendio con su conducta desatentada.

Y sin embargo, la paz era el anhelo más ardiente de todos los buenos mejicanos.

A medida que aumentaban los desórdenes, aumentaban también los deseos de la paz, y en estos últimos días habían llegado a su apogeo.

Sólo Dios sabe las plegarias que las almas justas han elevado hasta su trono divino para la conservación de la paz.

Y sabiendo que todo don perfecto descende del Padre de las Lumbres mediante la protección de la Santísima Virgen, a ella han acudido, principalmente bajo su advocación predilecta de Guadalupe.

Se han celebrado triduos, novenas, peregrinaciones, rogativas diversas, funciones de toda clase ya en su Nacional Basílica, ya en catedrales, parroquias y otras iglesias.

Ultimamente, y mientras el cañón retumbaba

amedrentador y horrísono en los amplios ámbitos de esta ciudad, por orden y mandato de nuestro Señor Arzobispo se repartieron unas hojitas con oraciones adecuadas a este objeto.

Una de ellas se dirigía a nuestra Señora de Guadalupe, prometiendo solemnemente *que todas las mujeres mejicanas*, no solo contribuir al engrandecimiento de su culto, sino trabajar de hoy en adelante, con todo celo, en la obra de regeneración social que por medio de ellas ha empezado, *para restaurar en Méjico todas las cosas en Jesucristo*, "pues ese es, añádese, el único y seguro medio de alcanzar una sólida y verdadera paz."

Ese voto parece que ha sido escuchado.

Ya la aurora de la paz comienza a lucir en el horizonte de nuestra Patria.

Esta Capital ha entrado en sosiego. Los mensajes de los Gobernadores de Estado y de los Jefes de zonas militares acusan tranquilidad en casi toda la República.

Confiamos en Dios y en la Santísima Virgen de Guadalupe que, lo que hoy es aurora mañana será claro día y sol luciente de paz verdadera y de prosperidad y progreso.

D. C., C. M. F.

Figure 2. "La Aurora de la Paz." *La Esperanza*: periódico religioso, dedicado al pueblo católico mexicano. 22 February 1913, p. 2. Courtesy of Hemeroteca Nacional Digital de México.

AÑO VIII.

MÉJICO SÁBADO 1º DE JULIO DE 1911.

NÚM. 27.



El Buen Pastor.

La Sma. Virgen en la Política.

(CONTINUA.)



Con motivo que nos ha de inducir á los católicos mejicanos á luchar en la política, es de justa correspondencia para con la Virgen de Guadalupe. Debido á su maternal afecto, vimos germinar muy pronto la semilla civilizadora, depositada en este suelo por los misioneros españoles. A María del Tepeyac atribuimos con razón el gran acontecimiento de la independencia; Ella nos ha hecho sentir su intervención en todo lo que se refiere á la prosperidad nacional. Ayer cuando anhelábamos por disfrutar de una vida que naciera y se desarrollara en el fondo del propio organismo. Ella dirigió las tropas insurgentes desde el lienzo en que se veneraba la Santa Imagen, como aurora de paz que rayaba allí para ser luego astró esplendorosa en las alturas del horizonte

patrio. Ella, podemos creer, al oír las invocaciones de sus amados hijos, ha traído la oliva de la pacificación á los dos ejércitos en que militaban hermanos nacidos de un mismo seno, ensangrentando el campo fecundo de la Patria. Justo es que demos pruebas de gratitud para quien ha manifestado tal interés en favor del pueblo mejicano. Nosotros le debemos la civilización, la vida material y moral de que gozamos; hemos pues de aclamarla por nuestra Reina y Soberana. Pongámonos bajo su patrocinio; defendámonos sin temer los fueros de la verdadera libertad, de la libertad cristiana, ya que por reclamar una libertad canalla, propia de seres degenerados, pretenden herir los enemigos de Cristo las páginas más bellas de nuestra historia, y poner sobre nuestras ruinas la coyunda de la tiranía pagana.

Figure 3. “La Sma. Virgen de la Paz.” *La Esperanza*: periódico religioso, dedicado al pueblo católico mexicano. 1 July, 1911, VIII, n. 27, p. 3. Courtesy of Hemeroteca Nacional Digital de México.

***Tepeyac*, a Film for Conflictive Times**

How to justify the bloodshed Mexicans had spilled over the last five years? What should the spiritual character of the reconstituted nation be? How should the Constitution reflect the country's religious beliefs? Carranza's proposed draft, expected to be approved rapidly, instead provoked a veritable "battle for the soul of the Mexican Revolution"²⁷. The Catholic Question in Mexican politics remained unresolved long after the Constitution's ratification in February 1917, and even contemporary Mexico deals with its notions of spirituality vis-à-vis politics.²⁸ *Tepeyac*, we should remember, was produced within this conflictive milieu. The film, I argue, represents how deeply imbricated religion and politics are in Mexico, and how the nation was of utmost concern even during the earliest films productions. The film's *mise en abysme* structure will be of particular salience in reaching this conclusion.

In Mexico and beyond, cinema, politics, and religion have been strange bedfellows. Yet, when brought together, their tripartite association has, at times, been remarkably fruitful. During a later period in Mexican filmic history—the so-called Golden Age of Cinema (1930s-1950s)—movies, produced under the aegis of the state,²⁹ marshalled religious tropes to advance their message: as Rebecca Janzen proposes, "the explicit use of Catholic religious spaces, characters, and rituals in films from this period allow them to communicate...the state's understanding of the post-revolutionary nation"³⁰. Laura Camila Ramírez Bonilla has also recently examined how Mexican television evinced religious themes during the midcentury. Within Mexican film production, directors saw something cinematic about the Virgin Mary:

²⁷ WORTHY, Matthew G. "The Twin Revolutions," *Pure Insights*, Western Oregon University. Available at: <https://wou.omeka.net/s/pure-insights/media/13433>. [Accessed: 22 May 2025]

²⁸ AGREN, David. "Mexico's Catholic Church Hopes for a Better Relationship with President Claudia Sheinbaum," *America Magazine*, 16 October 2024. Available at: www.americamagazine.org/politics-society/2024/10/16/mexico-jesuits-lopez-obrador-catholic-church-claudia-sheinbaum-249043. [Accessed: 13 May 2025]

²⁹ For a thorough discussion of the origins of funding during the Golden Age, along with an examination of an adequate periodization of the Golden Age, see PAXMAN, Andrew. "Who Killed the Mexican Film Industry? The Decline of the Golden Age, 1946-1960," *EIAL - Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, v. 29, n. 1, 2018, pp. 9-33, DOI: <https://doi.org/10.61490/eial.v29i1.1556>.

³⁰ JANZEN, Rebecca. *Unholy Trinity: State, Church, and Film in Mexico*. Albany: State University of New York Press, 2021, p. 25.

throughout the twentieth century, she was no stranger to the nation's movies.³¹ Beyond 1917's *Tepeyac*, the American Geo D. Wright directed *La Virgen de Guadalupe* (1918), released as part of the series titled *Escenas maravillosas de México*.³² 1925 saw William P. S. Earle release *El milagro de la Guadalupana*, a silent film about a sinful dancer who repents thanks to the Virgin of Guadalupe. *México y su gente*, a silent film portraying Catholic ceremonies, the ecclesiastical hierarchy, and a dedicated to the Virgin of Guadalupe, was produced by Mexican director Manuel Ramos between 1926 and 1928. Later on, during the years of the Cristero uprising, Alfonso Bustamante Moreno directed *Alma de América* (1931), which also tells the story of the Virgin of Guadalupe. We could speculate that, given the filmic medium's novelty and in light of its questionable moral character, perhaps directors chose a non-polemical theme—something to be understood, celebrated, and adored. After all, early cinema in Mexico acquired its morally questionable reputation through the convergence of foreign films depicting secular, modern behaviors that challenged Catholic values, the creation of new exhibition spaces that enabled unsupervised social mixing outside traditional community oversight, and concerns about the medium's unprecedented visual power to influence and potentially corrupt audiences.³³

Thus, Revolutionary Mexico was deeply interested in how cinematography could document and intervene in political matters: both Pancho Villa and Hollywood

³¹ For visions of the Virgin Mary Mexican cinema, see the work of España, Feder, and Zamorano Rojas, respectively: ESPAÑA, Rafael de (España Renedo). "La conquista de México en el cine: el caso de la Virgen de Guadalupe," *Boletín americanista*, 2013, n. 66, pp. 29-49. Available at: <https://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/13711> [Accessed: 11 October 2025]. As well as: FEDER, Elena. *Engendering the Nation, Nationalizing the Sacred: Guadalupismo and the Cinematic (Re)Formation of Mexican Consciousness*. New York: Routledge, 2001. Also, ZAMORANO ROJAS, Alma Delia. "La Virgen de Guadalupe: Nexus Character Between Mexican Cinema and History," *Letras Históricas*, n.22, 2020, pp. 175-206, DOI: <https://doi.org/10.31836/lh.22.7228>. For a more general understanding of the Virgin Mary in terms of imagery associated with the Mexican nation-state, see VAUGHAN, Mary K., and Stephen E. Lewis. *The Eagle and the Virgin: Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham: Duke University Press, 2006.

³² Given their closely-timed releases, the public may have confused *Tepeyac* and *La virgen de Guadalupe*. A 1918 advertisement for the latter film, screened at that time in Mexico City's Salón Rojo, informs readers that "no debe confundirse con ninguna otra que adoptando hoy este título se haya exhibido anteriormente...un verdadero suceso artístico e histórico nacional," *El Pueblo*, 1 July 1918, p. 7.

³³ See both MRAZ, John. *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*. Durham: N.C.: Duke University Press, 2009 and DE LOS REYES, *op. cit.*

executives hoped to capture the military exploits of the Mexican Revolution on the silver screen, while even the representatives at the Constitutional Congress in Querétaro filmed their activities in hopes of legitimizing the nation's new administration.³⁴ With *Tepeyac*, too, the film medium, bolstered by a Marian ethos, are harnessed to political ends. The film fulfills its ideological desideratum alongside spiritual, even Guadalupean, rhetoric.

A detailed study of the film's plot, scenography, and intertitles, shows that the production forwards what I argue is a Guadalupean diplomacy as a resolution to Mexico's bellicose political disputes. The film proposes that politics—when untethered from the Catholic beliefs and traditions that have sustained the Mexican nation-state for centuries—fail to settle ideological, intercultural, and international conflicts. In this way, *Tepeyac* is both a product of its historical moment and unique to it.

I thus understand *Tepeyac* as a whole “ejército de propagandistas de la fe católica” during the days of Madero, especially given its significant success during the time of its release; it was prominently advertised in the press of the day, and was screen in renowned theatres.³⁵ Publicity for the film regularly ran in the final pages of the newspaper *El Pueblo* (1914-1919) during the first months of 1918 where it was referred to as “la película nacional de mayor éxito.”³⁶ *El Nacional* ran similar ads during these same months, promoting the film as “La Mejor Vista Nacional”³⁷. Perhaps the most striking endorsement of the film was an op-ed that ran on February 2, 1918 and appeared in the long-standing newspaper ABC (1890-1949). Written by the lawyer,

³⁴ For filming endeavors in Mexico during the Revolution, see ORELLANA, Margarita de. *Filming Pancho: How Hollywood Shaped the Mexican Revolution*. London: Verso, 2009. For the screen of a film on the Constitutional Congress, see “Notas de Querétaro,” *El Pueblo*, 1 February 1917, p. 2. The article recounts: “Se exhibirá una película interesante. Dentro de breves días se exhibirá en uno de los salones de espectáculos de esta ciudad, la interesante película de la Reconstrucción Nacional, habiendo sido invitado para verla el Primer Jefe, quien ha prometido asistir si sus ocupaciones se lo permiten.”

³⁵ CANUDAS SANDOVAL, Enrique. “El conflicto Iglesia-Estado Durante la Revolución Mexicana,” *Biblioteca Jurídica Virtual IIJ-UNAM*, 2012, Available at: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3101/10.pdf> [Accessed: 22 April, 2025], p. 144.

³⁶ “Tepeyac,” *El Pueblo*, 24 January 1918, p. 5.

³⁷ “Tepeyac,” *El Nacional: periódico de literatura, ciencias, artes, industria, agricultura, minería y comercio*. 24 January. 1918, p. 7.

writer, and diplomat Julio Jiménez Rueda (1896-1969) and titled “Una película genuinamente nacional,” the piece begins by warning Mexicans not to give themselves to the “imitación cosmopolita...lo que nos viene de extranjerismos.” Jiménez Rueda then alludes to those past authors who were a source of national pride for Mexico—Ignacio M. Altamirano, Rafael Delgado, and Manuel Gutiérrez Nájera—before turning to a new artform, movies: “Ahora nos ensayamos en el cine. Comenzó por ser, como todo, cine de imitación.” Yet, the author happily proposes, “una falange de jóvenes entusiastas rectifica ahora el camino, va las fuentes vivas de la tradición y lava las culpas de la pantalla con las aguas lustrales del ‘pocito’ del Tepeyac”³⁸. He was not mistaken: the directors of *Tepeyac*, José Manuel Ramos and Carlos E. González, were aged 25 and 23 years old respectively at the time. The film was shown at prominent theatres like Cine San Hipólito, located just across the street from the northwest corner of downtown Mexico City’s Alameda Park; there, it was screened at 5, 7:30, and 10 pm. It was also seen at Salón Rojo, located at the intersection of Francisco I. Madero and Simón Bolívar streets, and known for its status as the first building in Mexico to house an escalator.

The film’s historical milieu, in short, cannot be forgotten. Produced in such a weighty year as 1917 suggests that Mexican audiences were more deeply concerned with politics, religion, and international affairs: Would Mexico remain a devout nation? What were the promises of diplomacy both within Mexico and abroad? What were to be the exact governing contours of Mexico if the nation’s deep tradition of *guadalupanismo* was taken into account? These were the central concerns of *Tepeyac*.

Mise en Abyme as Political Strategy

Tepeyac’s narrative unfolds in two parts—a crucial point that, I argue, aids us immensely in unlocking the film’s religious, historical, and political, meaning. *Tepeyac*’s structure as a type of oneiric *mise en abyme* or story within a story: an historical plot regarding the origins of the Virgin of Guadalupe is nested within—or, bookended by—a present-day story about a diplomat who returns safely to his lover after risking his life for the cause of international relations. As we shall see, the film

³⁸ JIMÉNEZ RUEDA, Julio. “Una Película Genuinamente Nacional,” ABC, 2 February 1918, p. 2.

includes a few ‘doubling’ devices—similarities between plotlines, characters with the same names, etc.—that indicate the film’s message of Guadalupean diplomacy.

During much of the twentieth century, few remembered *Tepeyac*, until film scholar Aurelio de los Reyes rescued and restored the film in 2016, with the help of the Filmoteca at the UNAM—the National Autonomous University of Mexico. Nevertheless, since its restoration, both scholars and film buffs alike have paid attention to the film for its historical and artistic merit.³⁹ In terms of the scholarship on the film since *Tepeyac*’s restoration, interpretations of the film are cogent but also, divergent. Two articles are of special note. Mónica García Blizzard argues that *Tepeyac* “privileges whiteness as the model for Mexican citizenship and national identity in the early 20th century” by way of symbolically figuring the film’s protagonist couple, Lupita (Pilar L. Cotta) and Carlos Fernández (Roberto Arroyo Carrillo), “as the ideal citizen-couple, and through the whiter representation of la Virgen de Guadalupe herself”⁴⁰. James Ramey proposes a manifestly different and more sanguine argument as to the message and meaning of *Tepeyac*, forwarding that the film allows “voices and perspectives of the victims of the conquest to ‘resonate in the world’ by means of complex discursive representations of indigenous subjectivity in Mexico”⁴¹. Both Mónica García Blizzard’s and Ramey’s respective interpretations of *Tepeyac* are careful and cogent. Given that the Holy Mother was uniquely *morena*, García Blizzard is right to signal the oddity of casting the phenotypically White actress Beatriz de Cordova as Our Lady of Guadalupe. Ramey, too, compellingly argues that scenes filmed at the Villita capture the nobility of the indigenous population via an ethnographic yet

³⁹ DOMÍNGUEZ BATIS, Mariana. “A más de un siglo de filmada, se restrena Tepeyac, con banda sonora integrada,” *La Jornada*, 6 April 2018, p. 7 <https://www.jornada.com.mx/2018/04/06/espectaculos/207n1esp> [Accessed: 11 October 2025].

⁴⁰ GARCIA BLIZZARD, Monica. “Whiteness and the Ideal of Modern Mexican Citizenship in Tepeyac (1917)”. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, December 2015, p. 93 Available at: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/15> [Accessed: 11 October 2025]. Also see García Blizzard’s full-length book for a brief discussion of film alongside other first Mexican movies. *The White Indians of Mexican Cinema: Racial Masquerade Throughout the Golden Age*. Albany: State University of New York Press, 2022.

⁴¹ RAMEY, James. “Conquest and Dialogism in Tepeyac”. Translated into English by the author, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, December 2016, pp. 245-264. Available in: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/93> [Accessed: 11 October 2025].

empathetic gaze. Both scholars correctly point out the national interest in Mexico's racial makeup both before, during, and after the Revolution.

Yet, neither of these interventions interrogates *Tepeyac*'s historical moment—the époque's concomitant political and spiritual debates. In this way, earlier scholarship may have been keener to the film's central message—its defense of Guadalupean diplomacy against the specter of a rapidly secularizing political scene. For instance, Emilio García Riera emphasizes how the film “identificó el tema patriótico con el religioso”—how imbricated Mexican politics and religious belief really were.⁴² Paulo Antonio Paranaguá, in a similar vein, situates the film with a legacy of religious films from throughout Latin America. Particularly astute is the scholar's observation that, within the thematic logic of *Tepeyac*, “no hay revolución sino respeto a la tradición”⁴³. While Paranaguá is correct that the film generally silences explicit references to warfare, as I shall show, the threat of armed conflict isn't so much hushed but rather, held at bay by devotion and faith. Indeed, it may be tradition itself that serves to quash violence: that is, it is the Virgin Mary who intercedes in politics—she saves Mexico. Isabel Arredondo, too, hits on an intriguing point with the suggestion that the film speaks directly to international filmic and commercial relations: “*Tepeyac* asserts Mexico's national identity contextually. By creating a film about a national symbol, the amateur director and actors of *Tepeyac* wanted to counter the dominant role played by foreign films in the Mexican theaters.”⁴⁴ Finally, particularly suggestive is how, in the paragraph immediately following discussion of *Tepeyac*, Gabriel Ramírez turns to conversation regarding the “discutido y discutible Carranza, [quien] se propuso imponer y consolidar el sistema ideológico y político que le hiciera triunfar.”⁴⁵

⁴² GARCÍA RIERA, Emilio, et al. *Breve Historia Del Cine Mexicano: Primer Siglo, 1897-1997*. Mexico, D.F.: Instituto Mexicano de Cinematografía; Ediciones Mapas, 1998, p. 42.

⁴³ PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003, p. 45.

⁴⁴ ARREDONDO, Isabel. *Motherhood in Mexican cinema, 1941-1991: The Transformation of Femininity on Screen*. Jefferson, North Carolina: McFarland and Company, 2014, p. 34.

⁴⁵ GARCÍA RIERA, Emilio, et al. *Breve historia del cine mexicano: Primer Siglo, 1897-1997*. Mexico, D.F.: Instituto Mexicano de Cinematografía; Ediciones Mapas, 1998, p. 86.

In *Tepeyac*, Beatriz de Córdova portrays the Virgin, while Gabriel Montiel takes on the role of Juan Diego; Feliciano Gutiérrez, in turn, plays Juan Bernardino, Juan Diego's uncle who suffers from typhus before he is miraculously cured, ostensibly, by a type of Guadalupan intercession. The film was directed by Fernando Sáyo, José Manuel Ramos (1892-1980), and Carlos E. González (1894-1961). The latter's artistic life was particularly storied, as he acted in the famed noir film from 1919, *El automóvil gris*, while later in life he worked with celebrated anthropologist Manuel Gamio in the study of indigenous art. In 1944, González worked on the murals Museo de Arte Popular y Pabellón Turístico in Toluca, a building which today houses Biblioteca José María Heredia y Heredia.⁴⁶

The first two minutes of the film are noteworthy for their abundant intertitles and ingenious transformations, as the film's actors are introduced one by one. The first intertitle clearly outlines the filmmakers' goals: "Tepeyac" is an "adaptación cinematográfica de una tradición mexicana" (0:14). Amazingly, film—this most modern of mediums—is marshalled to underscore what is traditionally Mexican: Catholicism, devotion, indigeneity and even perhaps, diplomacy—intercultural or (shall we say?) *mestizo* relations. The necessary persistence and inherent worthiness of time-tested Catholic values—even in contemporary times—is underscored with the second intertitle card sixteen seconds into the film: "El día que no se adore a la Virgen del Tepeyac en esta tierra, es seguro que habrá desaparecido, no solamente la nacionalidad mexicana, sino hasta el recuerdo de los moradores del México actual" (0:16). The cited text above appropriately comes from Ignacio M. Altamirano (1834-1893), renowned Mexican journalist, novelist, and liberal intellectual who embraced both his native identity as well as European notions of progress.⁴⁷ Altamirano's text, titled "La fiesta de Guadalupe," was first published on December 12, 1880, the feast day of Our Lady of Guadalupe, and in Altamirano's newspaper *La República*; therein, the author signals the cult of the Virgin of Guadalupe as the uniting force in Mexico.

⁴⁶ "Carlos E. González (nombre verdadero, Carlos Epigmenio González Fuentes), Director de cine." In: *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*. Available at: diccionariodedirectoresdelcinemexicano.com/directores-cine-mex/gonzalez-carlos-e-nombre-verdadero-carlos-epigmenio-gonzalez-fuentes/ [Accessed: 17 June 2025].

⁴⁷ For full text, see ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. "La fiesta de Guadalupe." In: *Textos Costumbristas, Obras completas*, Mexico, D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1986 [La República, 1880].

The Holy Mother's popularity is described as reaching across all the social, ethnic, and political groups.⁴⁸ Altamirano's tract is fitting for the opening of a film whose message is also that of inserting Guadalupean ethos into the political sphere. Intriguingly, there is some evidence that, during the contentious and combative 1910s, Altamirano's reading of the cult of Guadalupe once again made headlines. Perhaps the Virgin of Guadalupe was both religious and political intercessor: "El esclarecido escritor Dn. Ignacio Manuel Altamirano, en un libro que trata de las costumbres nacionales, al ocuparse de la Virgen de Guadalupe, demuestra de un modo irrefutable que en política o en la religión, cuantos han procurado ensalzar a la Guadalupeana han salido mal."⁴⁹ Altamirano, the wondrous writer of *Clemencia* (1869) and *Navidad en las montañas* (1871), whose intellectual work promoted a renewed sense of Mexican patriotism, Christian values, and the heritage of Native peoples was the ideal author to reference at the opening of *Tepeyac* and thus, weigh in on ongoing national issues.⁵⁰ In short, Altamirano was one of the first to study the Virgin of Guadalupe vis-à-vis the Mexican nation.⁵¹ He was the ideal writer to quote at the opening of a film about Our Lady. As Altamirano writes in his *Paisajes y leyendas, tradiciones y costumbres de México* from 1884: "El día en que no se adore en esta tierra a la Virgen del Tepeyac, es seguro que habrá desaparecido no sólo la nacionalidad mexicana, sino hasta el recuerdo de los moradores de la México actual."⁵²

The opening roll call of actors continues during the film's first two minutes; here, and as already mentioned above, a few 'transformations' are significant. At approximately 1:41, Gabriel Montiel, the actor portraying Juan Diego appears in a black suit,

⁴⁸ MARTÍNEZ BARACS, Rodrigo. "Ignacio Manuel Altamirano y la fiesta de Guadalupe," *Historias*, v. 48, January-April 2001, p. 31.

⁴⁹ "¡Ingrata!" *El Faro: órgano oficial del sínodo general de la iglesia presbiteriana en México*, 4 October 1912, n. 40, t. XXVIII, p. 2.

⁵⁰ For more on Altamirano's Christian values, see SANTILLÁN, Gustavo. "Virtud cristiana y progreso liberal en *La Navidad en las Montañas* de Ignacio M. Altamirano," *Revista de Historia de América*, n. 164, 2022, pp. 77–101, DOI: <https://doi.org/10.35424/rha.164.2023.2297>.

⁵¹ "Altamirano es el primero que estudia como creyente, pero con un punto de vista laico sobre el fenómeno guadalupeano, considerándolo en toda su extensión, desde la conquista española hasta el porfiriato", MARTÍNEZ BARACS, *op. cit.*, p. 34.

⁵² The quote also appears on the first page of *La Voz de México. Diario religioso, político, científico y literario* on 20 October 1895.

complete with a smart tie, vest, and a pocket square. He is the spitting image of a gentlemanly, ‘Westernized’ Indian. After a short, almost magical edit, Montiel reappears as the character Juan Diego, wearing a tunic with a unkempt look and a shifty-eyed timidity. For García Blizzard, the filmic trompe-l’oeil underscores an “underlying anxiety about the relationship between indigeneity and modern Mexican national identity”⁵³. Although this interpretation is compelling, we can also note that one of the primary conceits of the film is the worth of tradition even amid change: *Tepeyac* suggests that the past is present and that even the humblest of Mexicans can be transformed into modern citizens.

A second transformation during the introductions of actors is equally clever. At roughly 2:30, the camera fixes on a portrait of a priest, explained by the subsequent intertitle as “Fray Bernardino de Sahagún, según un cuadro existente en el Museo Nacional de Historia y Arqueología.” Perhaps viewers are even being summoned to the museum. During the Porfiriato, the museum had expanded and in 1908, it moved to Mexico City’s El Chopo. By 1916, the need for a national history museum was clear. An artillery museum was added, contributing 30,000 objects including porcelain, miniature weapons, and furniture. The portrait transitions into an actor dressed as the priest who remains within the painting’s frame. Ramey correctly notes that the inclusion of the religious man coincides with the film’s messaging, given that “Bernandino Sahagún was seen as one of the most indefatigable white defenders and proto-ethnographers of the indigenous people in Mexico”⁵⁴.

While the sacred image remains static on display throughout the movie, it is only through cinema’s fantastical capabilities—reminiscent of Georges Méliès’ early film tricks—that the Virgin can transcend her painted form and become a living presence. The scene illustrates how modern cinematic technology doesn’t merely reproduce these significant images (whether Sahagún’s historical documentation or the sacred image of La Virgen) but actively transforms and amplifies them.

⁵³ GARCÍA BLIZZARD, “Whiteness and the Ideal,” *op. cit.*, p. 96.

⁵⁴ RAMEY, *op. cit.*, p. 257.

But there is even more to the message: Sahagún's image originates in a “cuadro existente,” thus drawing attention to *lived* history—the meaning and morals embodied by Sahagún are among us. They, too, are part of a tradition across time and come alive in the present. Interestingly, even Sahagún's name—Bernardino—is doubled in the film's second plot line: that of Juan Diego's typhus-ridden uncle, also named Bernardino. This, too, coincides with the overarching message of the film, that sees *mexicanidad* develop in tandem: spiritually and politically, in the present and the past, between Hispanic and Indigenous communities. As Paranaguá has notes, “[l]a estructura narrativa de *Tepeyac* muestra una indudable voluntad de modernizar la tradición”⁵⁵. However, I would argue that the inventive back-and-forth editing (both between plotlines and across time) is more than a means of forging a sort of modernist, even Buñuelian aesthetic. The structure itself is political, cultural, and spiritual: in *Tepeyac*, the past is present, and those truths that Juan Diego miraculously ascertained on a hill located the outskirts of Mexico City also serve us today to think through intercultural conflicts. Guadalupean diplomacy took place among communities that were, effectively, “Mexican” even before the modern Mexican nation-state existed.

Diplomatic Parallels, Past and Present

Minute two of the film highlights the two plotlines that structure the rest of narration: “Un grupo de soldados españoles” reads the intertitle before we cut to five men who scan a hilly Mexican landscape, each outfitted with morion helmets, pointy beards, and armed with rapiers. Two of the men signal far off in the distant, having spotted the next step for their reconnaissance mission amid an unknown Mesoamerican civilization. The next intertitle reports that “En las residencias presidenciales de Chapultepec, Carlos Fernández acaba de recibir del señor Presidente una delicada comisión para la vieja y revuelta Europa” (2:12). Suddenly finding ourselves in the present-day, as viewers we have traversed some 400 years; yet, characters (that is, both Carlos and the Spanish conquistadors) are tasked with similarly ambassadorial missions that demand their discernment, tact, and

⁵⁵ PARANAGUÁ, *op. cit.*, p. 44.

intercultural understanding. Donning a bowler hat, cane, and a smart suit, Carlos walks across the storied black and white checkered floor of the patio at Chapultepec Castle en route to his meeting with the president. Those of us familiar with Chapultepec will know that from that privileged height, all of Mexico City can be seen in the distance. Clutching important documents, he climbs into an awaiting car before the next intertitle reads: “En la secretaria de relaciones. – Los últimos papeles” (3:06). After a short car ride, Carlos enters a government, ostensibly the Ministry of Foreign Relations, where he meets with a bespectacled, professional, older gentleman—a bureaucrat of sorts who, after exchanging a few words with Carlos, signs a document that Carlos careful folds and takes with him (fig. 4). In the next scenes, Carlos says goodbye to his beloved Lupita and sets sail on his diplomatic mission to Europe.



Figure 4. Carlos's pre-departure meeting with the Minister of Foreign Relations (3:57). Courtesy FILMOTECA UNAM

Carlos returns home to Lupita after receiving his mission; they share a tender moment before his departure. Naturally, she gives him a silver medal engraved with the Virgin Mary, pinning it to the inside of his suit jacket (4:57). The intertitle underscores the danger of the moment and the importance of Carlos's diplomatic journey: "Lleva siempre contigo esta medulla: ¡es tan incierta una travesía por mar en estos tiempos de guerra!" "Hacia lejanas tierras" reads the subsequent intertitle before we see a steam engine train pull away. Not unlike the conquistadors, Carlos's journey, too, takes him to faraway lands, where both diplomacy and preternatural intervention are necessary.

With Carlos on his way, Lupita and her doting mother receive word via a newspaper that the ship Carlos had set sail for Europe on—a French vessel named "Champagne" (perhaps the chosen drink of diplomatic affairs?)—has been sunk by a German submarine. According to the news story, many of those aboard had perished. We see a quick scene of formidable ships travelling in the ocean after the intertitle reading: "Un telegrama desde Veracruz anunció la partida del vapor" (9:52). Amazingly, even with *Tepeyac*—this filmic homage to Our Lady's sixteenth-century apparition to a humble Indigenous man—international relations, modern communication, and advanced transportation are front and center. Perhaps the film exhibits modernity so emphatically precisely to counter the pervasive notion that Catholicism equates with obscurantism and intellectual backwardness. The film challenges Pope Benedict XV's rejection of cinematographic technology, already referenced above.

Fearing the worst, Lupita's mother urges her daughter to pray to the Virgin of Guadalupe for help. After having supplicated the Virgin for intercession between sobs, the exhausted Lupita finally lays down on her bed. Plagued by insomnia, she opens one of her mother's antique books: *Felicidad de México en el principio, y milagroso origen, que tubo el Santuario de la Virgen María N. Señora de Guadalupe*, written by Luis Becerra Tanco in 1675. Engrossed in the reading, Lupita as she dozes off, and viewers, too, are transported to the film's dreamy second plot. The next intertitle reads: "Y el divino soplo de la Tradición conmueve el alma de Lupita, que conforme corre las páginas del viejo libro cree vivir las escenas que pasaron siglos atrás, en los épicos

tiempos de la Conquista” (11:49). Thus, tradition (significantly, capitalized on the title card) inspires and orientates Lupita to deal with the uniquely modern problems she faces. Of course, worth mentioning is that within Catholic theology, divine revelation is transmitted through two interconnected channels: Sacred Scripture and Sacred Tradition, which both work as means of preserving and transmitting God’s revelation to humanity.⁵⁶

As the flashback dreamscape story of Juan Diego develops (oneirically bookended by Lupita comforting herself with a book about the Virgin), examples of compromise, conversation and, in short, diplomacy are worth mention. First, within Lupita’s mind’s eye, we are transported to the dry, rocky hills outside of Mexico City, where a group of indigenous men, en route to one of their hidden temples and located side of a mountain, encounters a squad of six Spanish conquistadors. They, in turn, are accompanied by famed priest and proto-ethnographer, Fray Bernardino de Sahagún. The intertitle reads: “¡LOS CONQUISTADORES! Un piquete de soldados españoles en compañía de un fraile, rumbo al pueblo de Tolpetlac” (19:24). At first, a scuffle ensues between the two groups: the Aztecs capture one of the Spaniards in order to sacrifice him before a second group of conquistadors, endowed with armament and swords, surround the four Indigenous men. Bernardino de Sahagún brandishes not a sword but rather, his crucifix. The title card reads: “Fray Bernardino resuelve entrar al de los soldados para interponer su cruz entre los conquistadores sedientes de venganza y los infelices conquistados” (19:49). The Friar avails himself to the Gospel—nothing less than the Word of God—to intercede in the skirmish: “Detenida la soldadesca por las frases amorosas del Fraile, en la caverna destinada al saguinaro culto de la diosa, resuenan apacibles las palabras del Evangelio” (20:22). Sahagún places himself in the thick of the quarrel (fig. 5), as the intertitle reads, “Y como otras muchas veces, la intervención del fraile salvó a los indios de una muerte segura” (21:07). Eventually, the good friar is able to negotiate a peaceful meeting and soon, the indigenous men given themselves over to Christianity, and are baptized by Sahagún. Hence, Catholic belief

⁵⁶ See GARRIGOU-LAGRANGE, Réginald. *On Divine Revelation: The Teaching of the Catholic Faith*, v. 1. Steubenville, Ohio: Emmaus Academic, 2022.

has been marshaled to solve a diplomatic problem between distinct cultures. Christian faith, either in the present-day or in the past and in the face of invaders, is our saving grace.⁵⁷



Figure 5. Bernardino de Sahagún places himself between the conquistadors and the group of Aztecs. (23:35) Courtesy FILMOTECA UNAM

Before detailing the events immediately following Carlos's departure, we need to partake in a bit of temporal to and fro ourselves: we shall fast-forward narration a bit so as to see how *Tepeyac* constructs thematic and visual associations between past (the legend of Juan Diego) and present (Carlos's transatlantic assignment) to establish the film's moral proposal: that all relations—whether international or

⁵⁷ García Blizzard correctly signals that this scene “aligns Catholicism with peace and unity”, GARCÍA BLIZZARD, *The White Indians*, *op. cit.*, p. 208. In term of invasion, it is worth remembering that the U.S. occupation of the Port of Veracruz occurred just three years before the film in April of 1914.

otherwise—need spiritual guidance. Mexico, to be true to its history and its identity, must evince a distinctly Guadalupan diplomacy.

Two primary narratives follow. One is Juan Diego's concern for his sick uncle Bernardino, who suffers from typhus. Juan Diego implores the Virgin to intercede and bring healing to his ill relative. A second plotline entails Juan Diego's otherworldly meeting with the Virgin of Guadalupe and his ongoing conversations with the bishop, whom he (Juan) pleads to believe in the miraculous events witnessed on Tepeyac. This latter narrative thread makes evident the film's central theme of diplomacy: what tactical negotiations look like, how to convince others that your opinion rings true, the value of patience and the need for divine intervention. The plotline also deals with intrigue and spy tactics, as the bishop sends two of his officials to secretly follow Juan Diego to Tepeyac in hopes of adjudicating if his claims are true. Even as war raged in Europe and even as Mexico was enticed to enter into international politics by way of the clandestine Zimmermann telegram, *Tepeyac*, too, includes talk of political plotting.

Twenty minutes later into the film, Juan Diego, having encountered the Virgin of Guadalupe on a craggy hill, hurriedly runs to the house of Fray Zumárraga, the first bishop of Mexico and perhaps, Mexico's first diplomat (28:12).⁵⁸ That is, it is the appearance of the Virgin that necessitates transcultural diplomacy. Juan Diego implores a group of three Franciscan friars, dressed in robes, their hair cut in a tonsure, to listen to his vision of Our Lady. At first, they deny his request to share his miraculous vision with the bishop. The next intertitle informs us that "El Indio encuentra mayores dificultades para ver a Fray Juan" because, as the subsequent intertitle reads, "El Obispo tenía visita" (30:00). In an intimate, solemn, and somewhat luxurious room, a monk and the bishop meet with a state dignitary. Numerous crucifixes adorn the room and a large painting of the Virgin Mary hangs on the wall (fig. 6). Perhaps no negotiation is possible without the appearance of the

⁵⁸ For Zumárraga as a diplomat, see AREVALO ROBLES, Gabriel Andrés. "La diplomacia indígena: un enfoque transdiplomático," *Si Somos Americanos* [online], v.17, n.1, June 2017, pp.141-169, DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-09482017000100141>.

Blessed Mother. The composition of this scene, compared to the previous meeting between Carlos and the foreign affairs bureaucrat, is striking (fig. 4 and fig. 6). The characters appear to be the same actor—the same shock of white, curly hair, the same Van Dyke beard, the same ceremonial mien. Negotiation, conversation, and in short, diplomacy between social and groups or professional classes, are crucial—one could be a bishop of colonial times or a present-day functionary, one must come to the table in good faith. This is just one of various negotiations in the film; first, however, we should return to Carlos's departure and the beginning of the film's *mise en abyme*.



Figure 6. A second ambassadorial meeting. This time, between Franciscan monks and the bishop of Mexico City (28:04). Courtesy FILMOTECA UNAM.

It is then that Juan Diego arrives at the bishop's house for some diplomatic maneuvering. The title card reads: "obligáronle a esperar mucho tiempo, hasta que conmovidos de su tolerancia le dieron entrada" (25:10). Perhaps the bishop, just as dictator Porfirio Díaz was said to have done, makes his visitors wait an undue

amount of time to test their wherewithal.⁵⁹ When Juan finally receives an audience with the bishop, he pleads his case to no avail (fig. 7). Only when Juan Diego unfolds his tilma with a bundle of roses and the image of Our Lady on the cloth does the bishop come to believe Juan Diego's tale. That is, the intervention of Our Holy Mother—the Mother of God as intermediary—makes intercultural communication possible. The spiritual message gets through, and intercultural communication ensues.



Figure 7. Juan Diego implores the bishop to believe his story of the Virgin of Guadalupe. Courtesy FILMOTECA UNAM (30:52)

Viewers return to Lupita's bedside during the film's final nine minutes. Awakened by her mother carrying an urgent telegram, Lupita's faith is reaffirmed when she learns

⁵⁹ Díaz's clever trick is explained in: KRAUZE, Enrique, and Aurelio Reyes. *Francisco I. Madero: místico de la libertad*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 38-39.

that Carlos in fact survived a German submarine attack. Upon Carlos's return, the couple celebrate by visiting Villa de Guadalupe on December 12, where they enjoy the fair, watch the native processions, and climb Tepeyac Hill—the spot where the Virgin of Guadalupe first appeared. At the summit, they share a heartfelt moment overlooking the Valley of Mexico. The tender scene closes—at least according to the intertitles—with a kiss (fig. 8). Temporalities collapse, as the intertitle simultaneously references the Guadalupanism that was crucial to Mexico's Independence from Spain and, perhaps, the fact that in the present day, in times of war both at home and abroad, her intercession is needed: “Lupita habla de su devoción religiosa por la imagen...Y Carlos le recuerda una enseña sagrada a cuya sombra se inició el primer movimiento libertario” (38:25).



Figure 8. Carlos and Lupita looking back at Mexico City from Tepeyac Hill (54:46). Courtesy FILMOTECA UNAM.

Conclusions

Here, I have read *Tepeyac* as a series of doubles—binary plotlines, complementary characters, and a *mise en abyme* structure—all of which forwards the film's primary message: the need for Mexico, as a nation, to embrace diplomacy that is distinctly Guadalupan. The present and the past are intertwined in the film: Juan Diego negotiates the status of Indigenous culture with the bishop by attempting to convince him of the veracity of his vision of the Virgin of Guadalupe. Juan Diego's plea to the bishop constitutes an ambassadorial mission to gain recognition for the Indigenous community. In a similar ambassadorial gesture, Carlos negotiates Mexico's foreign relations with European nations. In both cases, intercession on the part of the Virgin is needed in order to forward their respective diplomatic projects. Juan Diego's supplication to the Virgin gives way to the negotiated peace (that is, the *mestizaje*) between Indigenous and Spanish cultures, the adoration of Our Lady on the part of the aptly-named Lupita affects the salvation of her beloved, Carlos, who himself is on a diplomatic mission.

While other scholars have been rightly intrigued by the film for its treatment of race, here, I proposed that we examine the film vis-à-vis its historical, political, and cultural moment: at a time when Mexicans interrogated their nation's status as inherently Catholic, when the world at large looked to diplomacy to end war, and anticlericalism seemed to be Mexico's future. *Tepeyac* argues that Mexico needed to reconnect to its Guadalupan roots in order to weather stormy times. As one author of the time wrote in a tract dealing with international relations between the United States and Mexico, it was crucial to remember that “la Virgen de Guadalupe es más entendida que todos los diplomáticos del mundo.”⁶⁰

⁶⁰ TERRAZAS, José Joaquín. *La bandera guadalupana patriótica: escrita bajo las inspiraciones de la poesía, de la historia de la política, de la ciencia, de la filosofía y de la religión*. Mexico, D.F.: Impr. del Sagrado Corazón de Jesús, 1888, 71. This text deals with the so-called “Cutting Affair” of 1886, a conflict between A.K. Cutting, an American journalist and publisher of the *El Paso Sunday Herald*, and the Mexican authorities in Ciudad Juárez. Cutting was detained on allegations of libel against a Mexican citizen, which heightened tensions between the United States and Mexico. See ROLIN, Alberic. “A Continental Review of the Cutting Affair,” *The American Law Review* (1866-1906), v. 23, May-June 1889, p. 329.

Tepeyac reminds us that, although the Catholic Church's crusade against "immoral" films during the decades of silent cinema in Latin America was significant, it was in no way totalizing. The case of *Tepeyac* suggests that the story of silent films was not simply one of censorship, but also of dialogue, devotion, and diplomacy. The film constitutes an attempt to educate the masses regarding the centrality of spiritualism in politics. In this way, it is correct, as previous scholars already have proposed, that *Tepeyac* is a thesis films—one of various "antecedentes del filme argumento."⁶¹ To unlock one of the film's key meanings, however, we must first grapple with the particular historical moment it both emerges from and speaks to.

Works Cited

- AGREN, David. "Mexico's Catholic Church Hopes for a Better Relationship with President Claudia Sheinbaum," *America Magazine*, 16 October 2024, Available at: www.americamagazine.org/politics-society/2024/10/16/mexico-jesuits-lopez-obrador-catholic-church-claudia-sheinbaum-249043. [Accessed: 13 May 2025]
- ALEJOS-GRAU, Carmen José. *Una historia olvidada e inolvidable: Carranza, constitución e Iglesia Católica en México (1914-1919)*. Mexico, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2018.
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. "La fiesta de Guadalupe." In: *Textos Costumbristas, Obras Completas*. Mexico, D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1986 [La República, 1880].
- _____. *Paisajes y leyendas*. Mexico: Imprenta y litografía española, 1884.
- ALVARADO, Salvador, and Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. *La reconstrucción de México: Un mensaje a los pueblos de América*. México D.F.: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1919.
- AREVALO ROBLES, Gabriel Andrés. "La diplomacia indígena: un enfoque transdiplomático," *Si Somos Americanos* [online], v.17, n.1, June 2017, pp.141-169, DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-09482017000100141>.

⁶¹ CAMPOS LARA, Adriana, Federico Dávalos Orozco, Esperanza Vázquez Bernal and Antonieta de la Vega Aduna. "El cine mudo en México," *Cine 2* (14) March 1979: s. 105-112; 2 (15) April 1979, p. 45.

- ARREDONDO, Isabel. *Motherhood in Mexican cinema, 1941-1991: The Transformation of Femininity on Screen*. Jefferson, North Carolina: McFarland and Company, 2014.
- AVIÑA, Rafael. “La Guadalupana y el Cine,” *Morelia Film Fest, Morelia International Film Festival*. Available at: <https://moreliafilmfest.com/la-guadalupana-y-el-cine> [Accessed: 22 April, 2025].
- BANTJES, Adrian A. “Mexican Revolutionary Anticlericalism: Concepts and Typologies,” *The Americas*, v. 65, n. 4, April, 2009, pp. 467-480, DOI: 10.1353/tam.0.0105.
- BRADING, David A. *The Origins of Mexican Nationalism*. Cambridge: Centre of Latin American Studies, University of Cambridge, 1985.
- _____. *Mexican Phoenix: Our Lady of Guadalupe: Image and Tradition Across Five Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- BUCHENAU, Jürgen, and David S. Dalton (eds.). *Anti-Catholicism in the Mexican Revolution, 1913-1940*. Albuquerque N.M.: University of New Mexico Press, 2024.
- BUTLER, Matthew. *Faith and Impiety in Revolutionary Mexico*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- CAMPOS LARA, Adriana, Federico Dávalos Orozco, Esperanza Vázquez Bernal, and Antonieta de la Vega Aduna. “El cine mudo en México,” *Cine*, v. 2, n. 14, March 1979, pp. 105-112 y v. 2, n. 15, April 1979, p. 45.
- CANUDAS SANDOVAL, Enrique. “El conflicto Iglesia-Estado Durante la Revolución Mexicana,” *Biblioteca Jurídica Virtual IIJ-UNAM*, 2012, pp. 141-74. Available at: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3101/10.pdf> [Accessed: 22 April, 2025].
- “Carranza a Failure like his Predecessors; Did not Obtain Peace for Mexico During Seven Years—Defied the United States. Fought Huerta as a Usurper,” *The New York Times*, 22 May, 1920, p. 2.
- “Carlos E. González (nombre verdadero, Carlos Epigmenio González Fuentes), Director de cine.” In: *Diccionario de Directores del Cine. Mexicano*. Available at: diccionariodedirectoresdelcinemexicano.com/directores-cine-mex/gonzalez-carlos-e-nombre-verdadero-carlos-epigmenio-gonzalez-fuentes/ [Accessed: 17 June 2025].

- Congreso católico de México Segundo Congreso Católico de México y Primero Mariano Celebrado en Morelia del 4 al 12 de octubre de 1904*. Morelia: Talleres Tip. de Agustín Martínez Mier, 1905.
- DOMÍNGUEZ BATIS, Mariana. “A más de un siglo de filmada, se restrena Tepeyac, con banda sonora integrada,” *La Jornada*, 6 April 2018, p. 7. Available at: <https://www.jornada.com.mx/2018/04/06/espectaculos/ao7n1esp> [Accessed: 11 October 2025]
- DRENNAN, Max. “The Cinema and Its Dangers,” *The Irish Monthly*, v. 45, n. 524, 1917, pp. 74–82.
- ESPAÑA, Rafael de (España Renedo). “La conquista de México en el cine: el caso de la Virgen de Guadalupe,” *Boletín americanista*, n. 66, 2013, pp. 29-49. Available at: <https://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/13711> [Accessed: 11 October 2025]
- FEDER, Elena. *Engendering the Nation, Nationalizing the Sacred: Guadalupismo and the Cinematic (Re)Formation of Mexican Consciousness*. New York: Routledge, 2001.
- GARCIA BLIZZARD, Monica. “Whiteness and the Ideal of Modern Mexican Citizenship in Tepeyac (1917),” *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, December 2015, pp. 72-95. Available at: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/15> [Accessed: 11 October 2025].
- _____. *The White Indians of Mexican Cinema: Racial Masquerade Throughout the Golden Age*. Albany: State University of New York Press, 2022.
- GARCÍA RIERA, Emilio, et al. *Breve historia del cine mexicano: Primer Siglo, 1897-1997*. Mexico: Instituto Mexicano de Cinematografía; Ediciones Mapas, 1998.
- GARRIGOU-LAGRANGE, Réginald. *On Divine Revelation: The Teaching of the Catholic Faith*, v. 1. Steubenville, Ohio: Emmaus Academic, 2022.
- GONZÁLEZ MORFÍN, Juan. “Entre la espada y la pared: el Partido Católico Nacional en la época de Huerta,” *Anuario de historia de la Iglesia*, n. 21, 2012, pp. 387-399, DOI: <https://doi.org/10.15581/007.21.2316>
- GUILLÉN VICENTE, Alfonso. “La cuestión religiosa en el Constituyente de 1916-1917, Carranza y la Primera Guerra Mundial,” *Hechos y derechos*, n. 39, May-

- June 2017. Available at: <https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/hechos-y-derechos/article/view/11272/13235> [Accessed: 11 October 2025].
- HERNÁNDEZ VICENCIO, Tania and Marisol López Menéndez. *Derechas católicas y anticomunistas en la formación de una cultura ciudadana. De la posrevolución a la crisis del régimen político (1920-1970)*. Mexico, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2025.
- HERSHFIELD, Joanne, and David Maciel. *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*. New York: SR Books, 1999.
- JANZEN, Rebecca. *Unholy Trinity: State, Church, and Film in Mexico*. Albany: State University of New York Press, 2021.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio. "Una Película Genuinamente Nacional," *ABC*, 2 February 1918, p. 2.
- KRAUZE, Enrique, and Aurelio Reyes. *Francisco I. Madero: místico de la libertad*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- MARTÍNEZ BARACS, Rodrigo. "Ignacio Manuel Altamirano y la fiesta de Guadalupe," *Historias*, v. 48, January-April 2001, pp. 31-46.
- MARTÍNEZ, Anne M. "Catholic Monroeism: U.S. Support for the Catholic Church During the Mexican Revolution, 1914–1929," *U.S. Catholic Historian*, v. 39, n. 1, 2021, pp. 49-69.
- MCCONNEL, Francis J., Bishop. "Roman Catholicism in Mexico," *The Christian Advocate*, 8 July 1915, p. 12.
- MEYER, Jean, and Aurelio Garzón del Camino. *La Cristiada*. v. 2. México: Siglo XXI Editores, 2023.
- MRAZ, John. *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*. Durham: N.C.: Duke University Press, 2009.
- NOBLE, Andrea. *Mexican National Cinema*. London: Routledge, 2005.
- ORELLANA, Margarita de. *Filming Pancho: How Hollywood Shaped the Mexican Revolution*. London: Verso, 2009.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

- PAXMAN, Andrew. "Who Killed the Mexican Film Industry? The Decline of the Golden Age, 1946-1960," *EIAL - Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, v. 29, n. 1, 2018, pp. 9-33, DOI: <https://doi.org/10.61490/eial.v29i1.1556>.
- PENSADO, Jaime M. *Love and Despair: How Catholic Activism Shaped Politics and the Counterculture in Modern Mexico*. Berkeley: University of California Press, 2023.
- POLLARD, John. "Papal Diplomacy and The Great War," *New Blackfriars*, v. 96, n. 1062, 2015, pp. 147-57
- RAMEY, James. "Conquest and Dialogism in Tepeyac". Traslated into English by the author, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, December 2016, pp. 245-264. Available in: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/93> [Accessed: 11 October 2025].
- RAMÍREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. Mexico, D.F.: Cineteca Nacional, 1989.
- RAMÍREZ BONILLA, Laura Camila. *La pantalla y la cruz: moral y catolicismo al arribo de la televisión, Bogotá y Ciudad de México (1950-1965)*. Mexico: Colmex, 2025.
- REY, Antonia del. *El cine mudo mexicano: Tribulaciones de una industria emergente*. Mexico: Ediciones Episteme: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1996.
- REYES, Aurelio de los. *Los orígenes del cine mexicano (1896-1900)*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- ROLIN, Alberic. "A Continental Review of the Cutting Affair," *The American Law Review* (1866-1906), v. 23, May-June 1889, p. 329.
- RYAN-MCILHON, Katherine. "The Anticlerical Articles of the Federal Constitution of 1917 and Their Historical Consequences," *Ave Maria International Law Journal*, v. 1, n. 2, 2012.
- SANTILLÁN, Gustavo. "Virtud cristiana y progreso liberal en *La Navidad en las Montañas* de Ignacio M. Altamirano," *Revista de Historia de América*, n. 164, 2022, pp. 77-101, DOI: <https://doi.org/10.35424/rha.164.2023.2297>.
- SAX, Antimaco. *Los mexicanos en el destierro*. Mexico, D.F.: International Print. Co., 1916.

- SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Durham: Duke UP, 2014.
- SMITH, Leon Albert. *The United States in Prophecy; Our Country, Its Past, Present, and Future, and What the Scriptures Say of It*. Southern Publishing Association, 1914.
- TERRAZAS, José Joaquín. *La bandera guadalupana patriótica: escrita bajo las inspiraciones de la poesía, de la historia de la política, de la ciencia, de la filosofía y de la religión*. Mexico: Impr. del Sagrado Corazón de Jesús, 1888.
- TRASLOSHEROS, Jorge E. "Señora de la historia, Madre mestiza, Reina de México. La coronación de la Virgen de Guadalupe y su actualización como mito fundacional de la patria, 1895," *Signos Históricos*, v. 4, n. 7, January-June 2002, pp. 105-147. Available at: <https://signoshistoricos.izt.uam.mx/index.php/historicos/article/view/89> [Accessed: 11 October 2025].
- VAUGHAN, Mary K., and Stephen E. Lewis. *The Eagle and the Virgin: Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham: Duke University Press, 2006.
- VALVO, Paolo Antonio Benedetto. "Benedict XV and the Mexican Revolution." In: Giovanni Cavagnini and Giulia Grossi. *Benedict XV: A Pope in the World of the 'Useless Slaughter' (1914-1918)*. Turnhout: Brepols Publishers, 2020, pp. 1313-1327.
- WORTHY, Matthew G. "The Twin Revolutions," *Pure Insights*, Western Oregon University. Available at: <https://wou.omeka.net/s/pure-insights/media/13433>. [Accessed: 22 May 2025].
- ZAMORANO ROJAS, Alma Delia. "La Virgen de Guadalupe: Nexus Character Between Mexican Cinema and History," *Letras Históricas*, n.22, 2020, pp. 175-206, DOI: <https://doi.org/10.31836/lh.22.7228>.

Newspapers

ABC: Periódico ilustrado de política y variedades

El automóvil en México

Cosmos

El Faro: órgano oficial del sínodo general de la iglesia presbiteriana en México

La Voz de México. Diario religioso, político, científico y literario

El Nacional: periódico de literatura, ciencias, artes, industria, agricultura, minería y comercio
The New York Times
El Pueblo

Fecha de recepción: 26 de junio de 2025

Fecha de aceptación: 20 de octubre de 2025

ARK CAICYT:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/3q7vx4z8i>

Para citar este artículo:

ANZZOLIN, Kevin. "Guadalupe Diplomacy in Tepeyac (Mexico, José Manuel Ramos, Carlos E. Gonzáles, and Fernando Sáyo, 1917)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, pp. 81-116. Disponible en: <<https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/527>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Kevin Anzzolin** holds a PhD in Hispanic Literature from the University of Chicago (USA). He is the author of *Guardians of Discourse: Literature and Journalism in Porfirian Mexico*, published by the University of Nebraska Press (2024), which received an Honorable Mention from LASA-Mexico for Best Book in the Humanities in 2025. He currently teaches language and literature courses at Christopher Newport University (Virginia, USA). His recent publications include articles in *Tiempo histórico*, *Fuentes humanísticas* y *Revista Javeriana*. E-mail: kevin.anzzolin@cnu.edu.

O obsceno no primeiro cinema carioca: imaginando filmes perdidos (1908-1909)

Carolina Azevedo Di Giacomo^{*}

Resumo: O presente artigo analisa filmes do chamado “gênero alegre” exibidos no Rio de Janeiro em 1908 e 1909. Como nenhum desses filmes pode ser descrito diretamente, dada sua ausência, é por meio de vestígios deixados na imprensa que buscamos nos aproximar dessas práticas cinematográficas fugidias. Para construir essa aproximação, examinamos formas recorrentes da cultura visual do período a partir de anúncios de salas de cinema, publicações jornalísticas e filmes estrangeiros. Observamos de que maneiras o espectador daquelas sessões foi convidado a tomar parte num jogo ambíguo, no qual ora predominava uma “elevação” moderna, ora um “rebaixamento” excitante.

Palavras-chave: primeiro cinema brasileiro, Rio de Janeiro, obsceno, cultura visual, história do cinema brasileiro.

Lo obsceno en el primer cine carioca: imaginando películas perdidas (1908-1909)

Resumen: El presente artículo analiza películas del llamado “género alegre” exhibidas en Río de Janeiro en 1908 y 1909. Como ninguna de estas películas puede describirse directamente, dada su ausencia, es a través de vestigios dejados en la prensa que buscamos aproximarnos a esas prácticas cinematográficas fugaces. Para construir esta aproximación, examinamos formas recurrentes de la cultura visual del período a partir de anuncios de salas de cine, publicaciones periodísticas y películas extranjeras. Observamos de qué maneras el espectador de aquellas funciones fue invitado a participar en un juego ambiguo, en el que predominaba ya sea una “elevación” moderna o un “rebajamiento” excitante.

Palabras clave: primer cine brasileño, Río de Janeiro, obsceno, cultura visual, historia del cine brasileño.

The Obscene in Early Rio de Janeiro Cinema: Imagining Lost Films (1908-1909)

Abstract: This article examines films from the so-called *gênero alegre* (“cheerful [erotic] genre”) shown in Rio de Janeiro in 1908 and 1909. As none of these works survived, they cannot be directly described; instead, the analysis draws on traces preserved in the contemporary press to reconstruct these elusive cinematic practices. The study focuses on recurring forms within the visual culture of the period, as revealed through cinema advertisements, journalistic publications, and foreign films. It explores how spectators of these screenings were invited to engage in an ambiguous game, in which a modern sense of “elevation” sometimes predominated, while at other times an exciting “lowering” prevailed.

Keywords: Early Brazilian cinema, Rio de Janeiro, obscene, visual culture, history of Brazilian cinema.

Estou persuadido de que essas cenas logo serão substituídas por outras imagens mais em harmonia com o tom geral do concerto parisiense. Por exemplo, vão nos mostrar imagens intituladas Como ela se despe ou Madame no banho, ou ainda A roupa de baixo de Madame. [...] Sim, é sem dúvida o que vai acontecer. Cenas bucólicas e idílicas não poderiam ser apresentadas nos parques de atrações russos, onde se tem sede do que é picante e extravagante.

Máximo Gorki, 1896.

Imagens eróticas e pornográficas circulavam largamente antes do surgimento do cinema.¹ Seja por meio de cartões postais, comumente disponíveis nos quiosques e barbearias do século 19, seja por meio de espetáculos com silhuetas animadas ou placas de lanterna mágica, além das fotografias estereoscópicas e outros meios populares.² Não foi à toa que, em seu clássico relato sobre uma das primeiras sessões do Cinematógrafo Lumière, o escritor russo Máximo Gorki³ tenha imaginado uma espécie de futuro erótico para o novo invento. Os títulos que ele sugeriu são muito semelhantes a filmes que de fato apareceram nos anos seguintes, como *Pelo buraco da fechadura* (*Par le trou de la serrure*, Pathé Frères, 1901), *Banhistas interrompidas* (*Interrupted bathers*, Edison Company, 1902) ou *O banho das damas da corte* (*Le bain des dames de la cour*, Pathé Frères, 1904). São filmes que mostram o corpo feminino mais ou menos desnudo, como que flagrado por um voyeur.

Os primeiros filmes estão repletos de material considerado, à época, obsceno. Um exemplo são os inúmeros beijos na boca, que aparecem em *close*.⁴ Segundo o preservador Paolo Cherchi Usai, os primeiros anúncios de filmes “para adultos”

¹ Este artigo foi escrito a partir de um capítulo de nossa tese de doutorado, defendida em 2025 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

² CHERCHI USAI, Paolo. “Pornography”. In: Abel, Richard (ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. Londres e Nova York: Routledge, 2010.

³ Publicado num jornal russo em 4 de julho de 1896, alguns dias depois de assistir, pela primeira vez, aos filmes dos Lumière. Reproduzido em: TOULET, Emmanuelle. *O cinema, invenção do século*. Trad. Eduardo Brandão. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 139.

⁴ Para um resumo em português do erotismo no primeiro cinema estadunidense e europeu, ver: GERACE, Rodrigo. “Erotização no primeiro cinema: de Eadweard Muybridge a Thomas Edison”. In: *Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo*. São Paulo: Perspectiva / Edições Sesc São Paulo, 2015, pp. 50-61.

foram feitos pela empresa francesa Pathé Frères. No catálogo sobrevivente mais antigo da empresa, de 1900, havia uma seção de *scènes grivoises à caractère piquant* (cenas eróticas de caráter picante).⁵

Em contrapartida, diferentes formas de censura se encarregaram de cortar, proibir e confiscar os filmes que por vários motivos pareciam inapropriados. Um caso famoso é o de *A dança do ventre de Fátima* (*Fatima's Coochee-Coochee Dance*, 1896), feito para o quinetoscópio, aparelho para ser visto por uma pessoa de cada vez, através de um visor, como que pelo buraco da fechadura. O quadril da dançarina, considerado ofensivo em Chicago, nos Estados Unidos, foi parcialmente coberto por um estêncil em forma de cerca. Naquele país, segundo o historiador Charles Musser, a censura formal de filmes se estabeleceu em várias cidades ao longo do ano de 1908, tendo se consolidado no início de 1909, com a criação do *National Board of Censorship*.⁶

No Brasil, a tendência foi a de colocar em circulação os filmes e, consequentemente, os temas oriundos dos mercados estrangeiros. As primeiras sessões também já contavam com cenas provocantes, como a dança de *Carmencita* (1894), que foi apresentada nos quinetoscópios do exibidor ambulante Frederico Figner, em 1894, no Rio de Janeiro, e em 1895, em São Paulo. Outro exemplo é *Uma cena íntima* (Henri Joly, 1895), projetada na tela do omniógrafo, em 1896, no Rio.

Mas é só depois de 1907, quando as salas de cinema começam a se estabelecer, que surge uma onda de sessões propriamente eróticas. Nesse período, salas fixas estavam começando a se espalhar pelas principais cidades do Brasil, substituindo o modo de exibição que antes predominava, baseado em ambulantes que levavam seus filmes e equipamentos de projeção de cidade em cidade. Segundo Rafael de Luna Freire, a multiplicação desses estabelecimentos teve como condição fundamental o

⁵ Verbete “Pornography” da ABEL, *Encyclopedia of Early Cinema*, op. cit. Paolo Cherchi Usai afirma que as *scènes grivoises* surgiram em 1902, mas Richard Abel aponta a data de 1900 como a primeira vez que aparece o gênero no catálogo mais antigo preservado da empresa, o que não impossibilita que a categoria já existisse ainda antes. Ver: ABEL, Richard. *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896-1914*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998, p. 496, nota 41.

⁶ MUSSER, Charles. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press, 1991, pp. 432- 445.

desenvolvimento da atividade de distribuição. Sedentarizar a exibição e fazer circular os filmes era a estratégia lucrativa do momento.⁷

Em 1908 e 1909, quando o Rio de Janeiro já tinha algumas dezenas de salas de cinema, proliferam então os anúncios que divulgam a exibição de filmes do gênero chamado “alegre” ou “livre”, em sessões proibidas para “senhoritas” e crianças. Mesmo antes do cinema se apropriar delas, tais expressões já eram usadas para outros espetáculos e produtos culturais em geral que tivessem conteúdo adulto, como em “literatura alegre” ou “teatro livre”. Sua origem está em “mulheres de vida alegre” ou “de vida livre”, formas de referir-se a prostitutas. Isso ocorre primeiro no Moulin Rouge, casa de espetáculos que exibia filmes administrada por Paschoal Segreto, de setembro de 1908 a janeiro de 1909. Pouco tempo depois dessa estreia, em dezembro de 1908, no Concerto Avenida, instalado no Pavilhão Internacional, também de Segreto, novos filmes são divulgados e, então, além de alegres, são nacionais. De agosto a novembro de 1909, foi a vez da Empresa William Hanvelius explorar o tema em sessões do Cinematographo Colosso, no Theatro S. José. No mesmo teatro e no mesmo período, entre outubro e novembro de 1909, outro exibidor, Fernando Vertulli, projetou o que chamou de “fitas realistas” e “de sensação”. Ao mesmo tempo, enquanto esse tipo de filme era divulgado na imprensa, outras casas de exibição passam a avisar, em suas propagandas, que não exibem aquilo que chamam de “fitas duvidosas”, como forma de diferenciação.

Por meio de vestígios deixados na imprensa da época, podemos nos aproximar dessas fugidias práticas cinematográficas do passado.⁸ Neste artigo, investigamos as sessões

⁷ Sobre isso, ver: FREIRE, Rafael de Luna. *O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2022, pp. 27-56.

⁸ Segundo Carlos Roberto de Souza, apenas cerca de 7% da produção brasileira durante todo o período silencioso sobreviveu, Cf. SOUZA, Carlos Roberto de. Estratégias de sobrevivência. In: Paiva, Samuel e Sheila Schvarzman (orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. O filme mais antigo a que temos acesso hoje é o documental *O circuito de São Gonçalo* (Empresa F. Serrador, 1909), analisado por nós em nossa dissertação de mestrado, Cf. DI GIACOMO, Carolina Azevedo. *Espectadores em trânsito: identificação, imersão e distinção no Rio de Janeiro do início do século XX*, Dissertação (Mestrado Meios e Processos Audiovisuais), Universidade de São Paulo, São

de filmes nacionais (além de alguns estrangeiros) de conteúdo sexual que se difundiram nos anos de 1908 e 1909, no Rio de Janeiro,⁹ utilizando majoritariamente a publicação “alegre” *O Rio-nú*, que nos permite estabelecer paralelos entre cinema e jornalismo para imaginar nossos filmes. Veremos como, num contexto em que os espetáculos modernos começavam a ser objeto de políticas de controle, o cinema logrou divulgar e exibir imagens de caráter obsceno de forma bastante aberta. Ao mesmo tempo, as disputas em torno da moralidade da atividade cinematográfica levou à construção de argumentos acalorados, tanto em sua defesa quanto por seu repúdio. Aqueles que defendiam que o obsceno tivesse lugar nas salas de cinema buscaram aproximá-lo do que se praticava nos países europeus, justificando que tais práticas nos emprestavam uma certa “elevação” moderna. Os que repudiavam, de outro lado, acusavam os filmes de cunho sexual de promover uma degeneração moral por meio de um “rebaixamento” excitante.

Fitas do Moulin Rouge

Em outubro de 1908, no jornal *O paiz*, entre os anúncios dos espetáculos de palcos, telas e arenas do Rio de Janeiro, havia um que promovia um cinema “alegre”, de “gênero livre”, instalado no café-concerto Moulin Rouge. O reclame se gabava de sua “Grande novidade, Sensacional, Emocionante!”, à qual não podiam assistir “senhoritas e menores”. E salientava: “Em vista da grande affluencia do publico que deseja assistir a essas exhibições, a empresa resolveu dar, todas as noites, 2 funcções.”

Paulo, 2019. Os ficcionais mais antigos que sobreviveram são *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, Guarany, 1913) e *Exemplo regenerador* (José Medina, Rossi-Film, 1919).

⁹ Apesar de haver indícios da presença do obsceno no cinema brasileiro nos anos anteriores, esse é o momento em que uma leva significativa de títulos foi produzida. Por exemplo: Felipe Davson Pereira da Silva cita uma reclamação de 1906 que, entretanto, provavelmente dizia respeito à exibição de filmes estrangeiros, ver DAVSON PEREIRA DA SILVA, Felipe. “*Façamos do cinematographo um meio de cultura e civilização, e não um elemento de perversão individual e social*”: o caso do “cinema alegre” no Recife (1915), Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.

MOULIN ROUGE!

Empresa: EUGENIO D'ANGELO & C.

HOJE! E TODAS AS NOITES HOJE!

CINEMATOPHOTO ALEGRE. (GENERO LIVRE.)

Grande novidade, Sensacional, Emocionante!

PROGRAMMA ATTRAHENTISSIMO

Ao qual não podem assistir senhoritas e menores

Em vista da grande affluencia do publico
que deseja assistir a essas exhibições, a empresa
resolveu de dar,

TODAS AS NOITES

2 Funções 2

SENDO: 1ª Função das 7 1/2 às 9 1/2.
2ª > > 10 á meia noite.

NOITES DELICIOSAS! HORAS DE SENSAÇÃO!

PREÇOS

Camarotes sem entradas.....	10\$000	Ingresso.....	2\$000
Cadeiras.....	3\$000	Galeria.....	1\$000

TODOS AO MOLIN ROUGE!

209

Anúncio do Moulin Rouge. *O paiz*, 03/10/1908, p. 8.

É verdade que anúncios costumam exagerar ao fazer alarde do sucesso daquilo que divulgam, mas chama atenção o fato de haver duas sessões de duas horas todas as noites no tal Cinematographo Alegre.¹⁰ Isso significa que devia haver cerca de duas

¹⁰ Pedro Lapera, em sua pesquisa sobre as sessões de gênero alegre no Rio de Janeiro entre 1907 e 1916 conclui que esse tipo de atração teve, sim, sucesso comercial. Segundo o autor, isso é atestado “tanto pela resistência de os exibidores cinematográficos em abrir mão desta parcela do mercado quanto do público de deixar de consumir estes produtos”, LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. “Entre ‘alegres’ e

dúzias de filmes do gênero sendo exibidos por vez, se considerarmos poucos minutos, menos de dez, por filme. Por cerca de quatro meses, de 28 de setembro de 1908 a 20 de janeiro de 1909, pelo menos, essas sessões ocorreram no Moulin Rouge, sob a direção de Eugenio D'Angelo. Paschoal Segreto, o dono do Moulin Rouge, é conhecido na historiografia do cinema brasileiro: frequentemente citado como aquele que introduziu o cinema no Brasil, foi um italiano da província de Salerno, que chegou ao Rio de Janeiro em 1883, aos quinze anos. Ele e seu irmão Gaetano começaram trabalhando com venda de bilhetes de loteria e distribuição de jornais, até que conseguiram capital para entrar no ramo das diversões. O Moulin Rouge era apenas um dos diversos empreendimentos de Segreto.¹¹

Alguns dias antes da estreia da atração, D'Angelo requereu uma permissão à polícia para a exibição das “fitas livres, só para homens”¹² —e aqui já notamos o uso de mais uma maneira de referir-se a esse tipo de filme, “só para homens”. A expressão já era usada, segundo a antropóloga Alessandra El Far, para livros “direcionados exclusivamente ao público masculino, em função dos possíveis efeitos perniciosos sobre o caráter das senhoras e das moçoilas de boa família”¹³. Acreditava-se que a mulher (um certo tipo de mulher, branca, jovem e de família burguesa) seria mais suscetível às “tentações” de imagens “apelativas”.

A maioria dos anúncios do Cinematographo Alegre do Moulin Rouge não especificava os títulos dos filmes. Mas encontramos três recortes em que aparecem alguns. Em outubro, temos notícia de um primeiro: “estréia da nova fita *O prestidigitador*, genero livre, e quatro outras”¹⁴. Esse título se refere a uma figura emblemática dos espetáculos de *vaudeville*, personagem frequente nos filmes do período, tendo no cinema como seu maior representante o francês Georges Méliès. O

‘livres’: prazer e repressão à pornografia nos cinemas do Rio de Janeiro (1907-1916)”, *E-compós*, v. 22, n.1, jan./dez. 2019, pp. 1-24, DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.1623>.

¹¹ Resumo biográfico escrito com base nos verbetes de Paschoal Segreto da ABEL, *Encyclopedia of Early Cinema*, op.cit. e da RAMOS, Fernão e Luiz Felipe Miranda (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

¹² *O século*, 18/09/1908, p. 3.

¹³ EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 184.

¹⁴ *Jornal do Brasil*, 10/10/1908, p. 18.

caráter erótico de um filme com esse tema pode ter sido a exploração do próprio aspecto sugestivo da interação, àquela altura um clichê, entre o mágico e as mulheres sujeitas às suas manipulações. Como apontou Lucy Fischer, nesses filmes de prestidigitação, comumente cheios de trucagens e cores, o homem demonstra seu poder sobre a mulher já no simples ato de “conjurar” corpos femininos, por meio de trucagens. Para a autora, tal gesto implica representar a mulher como uma função da vontade masculina. Uma vez que os corpos femininos estejam em cena, seu trabalho é muitas vezes decorativo, compondo *tableaux* com flores e outros objetos. O mais provável é que jamais saberemos do que se tratava a fita alegre *O prestidigitador*, muito menos as outras quatro sem título que estrearam com ela. Mas sabemos, ainda com Fischer, que essa cena típica de magia, seja no teatro do século 19, seja no primeiro cinema, aponta para uma complexa trama das relações entre homens e mulheres, em que certas ansiedades ligadas a um poder feminino, que crescia, são transmutadas em gestos de dominação sobre seus corpos.¹⁵

Em novembro, aparece uma lista com 16 títulos. Alguns exemplos são *Velhos conquistadores*, *O velho bregeiro*, *Nos banhos de mar*, *Encontro imprevisto*, *Chuveiro dos antigos romanos*, *Phrinéa ante os juízes*, *Medicamento diabólico*, *Uma banhista*, *Em flagrante delicto*, *Honra perdida*, *Dansa tunisiana*.¹⁶ Pela primeira vez podemos imaginar como foi uma sessão em sua totalidade. Havia filmes sobre “velhos safados”, sobre banhos (sempre uma fácil justificativa para a nudez), sobre temas greco-romanos, sobre flagrantes e possíveis adultérios (temas que reaparecerão adiante), além de uma dança considerada “exótica”, como nos primeiros anos de exploração do cinema.

E, em dezembro, uma lista com 20 títulos aparece n’*O paiz*.¹⁷ Mais uma vez aparecem os “velhos safados”, banhos e outros temas. Um dos filmes dessa última lista, já citado por nós no início do artigo, indica a origem de pelo menos algumas das fitas exibidas no Moulin. É *O banho das damas da corte*, filme da Pathé Frères, de 1904, que fazia parte de um dos gêneros segundo os quais a Pathé organizava seus catálogos, as *scènes*

¹⁵ Sobre as relações de gênero e poder entre prestidigitador e mulheres manipuladas, ver: FISCHER, Lucy. “The Lady Vanishes: Women, Magic, and the Movies”. In: Fell, John (org.). *Film Before Griffith*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983, pp. 339-354.

¹⁶ *O paiz*, 04/11/1908, p. 8.

¹⁷ *O paiz*, 02/12/1908, p. 10.

grivoises à caractere piquant. Isso mostra que as “fitas novas”, como eram chamadas nos anúncios, talvez não fossem tão novas assim, já que essa data de quatro anos antes. Apesar de ter sido um dos doze gêneros dos catálogos da Pathé desde 1907 e de já existir como categoria específica desde 1900, as cenas picantes da empresa não são muito comentadas na literatura sobre o primeiro cinema. Esse filme, preservado, consiste num plano único em que diversas mulheres, com roupas de baixo, se banham numa grande banheira coletiva, num cenário de corte francesa. Algumas deixam mostrar seus seios rapidamente, como que sem querer.¹⁸

Segundo Rafael de Luna Freire, Segreto comprava filmes de duas formas: diretamente do exterior, com empresas produtoras estrangeiras, e da Família Ferrez, importadores oficiais da Pathé no Brasil. No processo de estabelecimento das salas fixas, essa família francesa foi protagonista, ao importar regularmente filmes daquela produtora e revender a outros exibidores pelo Brasil, a partir de setembro de 1907. O autor confirma, por meio da análise de um contrato entre Segreto e os Ferrez, que o dono do Moulin Rouge recebia, nessa época, lotes semanais de filmes da Pathé para exibir em seus estabelecimentos.¹⁹

Além do filme do banho das damas da corte, outros dois merecem nossa atenção, por serem identificáveis: *O sonho de Dranem* e *Prhynea perante os juizes*. O primeiro é *Le rêve de Dranem* (Pathé Frères, 1905), com Armand Ménard, um cantor muito popular na França, cujo apelido era Dranem. Suas performances eram repletas de piadas apimentadas e ele fez diversos filmes com a Pathé e com a também francesa Gaumont.²⁰ O outro filme é sobre a cortesã Friné, personagem da história grega antiga cujo caso envolve ter ficado nua em frente a um júri. Deve ser o filme de título *O julgamento de Friné* (*Le jugement de Phryné*, Pathé Frères, 1899). Ele foi exibido em 2017 no festival *Le giornate del cinema muto*, em Pordenone, na Itália, numa sessão sobre

¹⁸ *O banho das damas da corte* (*Bains des dames de la cour*, Pathé Frères, 1904). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ze75HQFGfkC> [Acesso: 16 de julho de 2025].

¹⁹ Segundo Rafael de Luna Freire, Paschoal Segreto já abastecia seus estabelecimentos com filmes comprados diretamente do exterior quando passou a também comprar dos Ferrez. FREIRE, 2022, *op. cit.*, p. 43.

²⁰ MANNONI, Laurent. “Dranem [Armand Ménard]”. In: ABEL, *Encyclopedia of Early Cinema*, *op. cit.*, p. 192.

tableaux vivants, por ter sido baseado numa pintura de Jean-Léon Gérôme sobre o tema.²¹ Segundo Valentine Robert, que organizou a sessão, os *tableaux* teriam sido um dos “primeiros álibis” do cinema erótico.

Andrea Cuarterolo, pesquisadora argentina, sustenta ideia semelhante no primeiro número de *Vivomatografías*. Segundo ela, “a aliança com a arte e a alta cultura foi uma das cartadas mais utilizadas pelos cineastas da época para mascarar as temáticas sexuais de suas produções e evadir a censura”²². Para os especialistas trazidos por ela em seu artigo sobre o tema, a Argentina teria encabeçado o cinema pornográfico na região do Cone Sul. E tal produção teria sido associada, principalmente, a dois elementos: a alta cultura e a ciência.

Que os filmes exibidos no Moulin Rouge carioca tenham todos datas distintas sugere que Segreto (ou Eugenio D’Angelo) tenha montado ele mesmo a sessão, a partir de diferentes materiais que coletou ao longo dos anos. Mas e todos os outros títulos, mais ou menos genéricos? Como era o tom geral dos filmes que compunham essas sessões? Uma pista pode estar nas páginas de um jornal que também era “alegre”. Passemos então ao jornal *O Rio-nú*, publicação ilustrada e humorística, de temática erótica. O jornal, conduzido por uma boemia juvenil não necessariamente ligada à imprensa profissional, foi publicado de 1898 até pelo menos 1916. E havia outros, como *Sans dessous*, que começou em 1909. Segundo Cristiana Schettini, em sua dissertação sobre imprensa e pornografia no Rio de Janeiro daquela virada do século, *O Rio-nú* e *Sans dessous* consolidaram esse tipo de publicação cômica em que prevalecia o duplo sentido, por meio da construção de uma “linguagem maliciosa”, não raro em tom prescritivo sobre comportamentos sexuais.²³

²¹ O programa completo da sessão pode ser visto no seguinte link: <http://www.giornatedelcinemamuto.it/anno/2017/tableaux-vivants/index.html> [Acesso: 16 de julho de 2025]. O quadro em questão se chama *Phryné devant l'Aréopage* (1861).

²² CUARTEROLO, Andrea. “Fantasias de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX”. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, dezembro de 2015, p. 115. Disponível em: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/37> [Acesso: 16 de julho de 2025]. Tradução nossa.

²³ SCHETTINI, Cristiana. *Um gênero alegre: imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898-1916)*, Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997, pp. 20-21. Ambas

ANNO XI RIO DE JANEIRO — 18 DE NOVEMBRO DE 1908 NUM. 1081

O RIO-NÚ

ASSIGNATURAS
 ANNO... 12\$000 — Semestre... 7\$000
 PAGAMENTO ADEANTADO

Periodico Bi-semanal, Humorístico e Ilustrado
 Redacção e administração: RUA DA ALFANDEGA N. 183

A SAUDE DA MULHER
 Remedio eficiente

para flores brancas, colicas e hemorragias uterinas, obesidade e arthritismo. • Activa o utero na occasião do parto • • • • •

A' venda em todos os estados do Brazil
 Laboratorio em Porto Alegre: DAUDT & FREITAS
 Deposito geral — Drogaria Pacheco
 Rua dos Andradas, 59

== QUE PENA ==



Quem, ao ver os seios turgidos
 D'essa ideal peccadora
 Tão divina seductora
 Não sente uma sensação?...
 Por certo um mortal aos pincares
 Do prazer, sobe de prompto...
 E, ao final, a fica tonto...
 Fervilhando... com santo...

Pois, n'essa attitudo languida
 Em que ella está, tão rolipa...
 Rubros desejos atipa...
 De endoidecer a qualquer l...
 Só mesmo um ente decrepito
 Que o sangue tenha de gelo...
 Não se consume... (é de crel-o)
 Ante tão bella mulher l...

Entre os meus braços n'um vinculo
 Ai, si eu pudesse estreita-la l...
 E ali, depois... trizera-la...
 Em holocausto ao amor l...
 Sim, demonstrava-lhe rapido
 Quanto em mim o sangue ardia...
 Por vel-a tão linda e sua
 A causar-me intenso ardor l...

Infelizmente as edicões
 Que eu soubo, não são possíveis l...
 Causam-nos angustias terríveis...
 Mas a verdade é só esta:
 Sendo figura, essa labrica
 Que o prazer contem aos molhos,
 Temos que ver... com os olhos
 E lambor depois... com a testa l...

ELIXIR DE NOGUEIRA
 DO PHARMACUTICO E QUIMICO JOÃO DA SILVA SILVEIRA
 Grande Depurativo do Sangue • Unico que cura a Syphilis!
 Vende-se em todas as Pharmacias e Drogarias • Fabrica — PELOTAS — Rio Grande do Sul

Primeira página de uma edição de *O Rio-nú*, 18/11/1908, p. 1.

publicações tinham no obsceno sua matéria-prima, mas *O Rio-nú* era considerada pornográfica, enquanto *Sans dessous* era mais erótica, prezando por uma imagem de elegância e por um público de elite.

Até agora, essas sessões raramente foram citadas na historiografia do cinema brasileiro, apesar de que elas parecem ter servido de incentivo para a produção de filmes eróticos nacionais. Buscando compreender tal fenômeno, foi nas páginas de *O Rio-nú* que encontramos a coluna “Fitas do Moulin Rouge”, que aparece um mês depois de começarem as sessões de nosso Cinematographo Alegre. A seção seguiu por pelo menos mais vinte edições nos meses seguintes, persistindo até no mínimo fins de maio de 1909, mesma época em que os filmes alegres deixam de ser exibidos.

Fitas do Moulin Rouge

ANANIAS dos Anjos! Oh! cabra viciado no jogo dos bichos! Sonha todas as noites com o distintivo de seu sexo e diz muito convicto:

— Elephante! Não falha! Vi a tromba!
 Todo o cobre que elle apanha mette no jogo.
 Fareja a primeira carroça que vae passando.
 — 740! Coelho!
 Bumba! Dois mil reis no Coelho!
 Mas o Ananias anda buscando um numero inesperado para um tiro no banqueiro. O tiro ha de ser dado em occasião propicia.

Um dia o nosso heroe penetrou em casa de tres amigos que tinham passado a noite em uma esbornea medonha de lagostas, camarões e vinho do Porto. Os tres dormiam de papo para cima e tinham os dedos erguidos para o ar, completamente tesos.

Sonhavam talvez com as mais bellas odaliscas do Harem de um sultão do Oriente. Sorviam os perfumes suaves que se evolavam de seus cabellos da cor da noite. Sugavam o biquinho rosado d'aquelles seios muito brancos á guisa de blocos de márfil. Depois, no empasmo de um gozo indifinido, extrebuxavam de amor sorvendo beijos deliciosos em labios rubros como a palpa dos morangos...

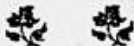
O effeito de tal sonho nos tres era medonho, impossivel de ser descripto.

Ananias entrou no quarto e viu aquillo armado e equipado em pé de guerra. Solto um grito:

— Até que enfim! São Leão! Milagroso Santo! Unico da folhinha que tem nome de bicho! O tiro está dado. Vou jogar no 111!...

E com effeito arreventou o burro!...

ARMANDO SACRAMENTO.



Coluna “Fitas do Moulin Rouge”. *O Rio-nú*, 13/01/1909, p. 7.

Ao fazer referência direta às sessões da casa de espetáculos, esses textos brincam com o formato provavelmente adotado por aqueles filmes. Isso mostra a repercussão que essas sessões estavam tendo. Os textos da coluna eram curtos, engraçados e sexuais, formando piadas com personagens recorrentes da revista. Algumas dessas histórias ainda terminam com a exclamação “Que fita!” ou “Que fita nacional!”. Não são exatamente de uma pornografia explícita, mas piadas adultas. O exemplo aqui reproduzido nos ajuda a ter uma ideia do teor da coluna, que a cada publicação apresentava uma

história diferente, com personagens distintas. Nesse caso, trata-se de um tipo que é viciado no jogo do bicho —sempre sonha com seu membro e joga no elefante, porque “viu a tromba”. Certo dia, encontrou três amigos que dormiam depois de uma “esbornea”. Eles sonhavam com mulheres e, entre seios e lábios, seus “dedos” (palavra comumente usada na revista para pênis) apontavam para cima, formando o sinal que o jogador precisava: joga no 111.

As sessões de filmes obedeciam, naquela época, a um formato de variedades, com vários filmes curtos compondo uma sessão. Aqui, da mesma maneira, cada edição da coluna é uma história curta com começo, meio e fim, terminando numa reviravolta mais ou menos obscena. Ou seja, a coluna se aproximava das sessões tanto por meio da forma, narrativas simples e curtas, com poucas personagens, quanto por meio do conteúdo, que era de historietas sexuais.

Tal referência ao estabelecimento de Segreto, feita tão diretamente, estava inserida no contexto de uma boa relação entre a publicação e o empresário. Quando o Moulin Rouge foi inaugurado, em 1906, por exemplo, *O Rio-nú* não só comentou em nota, como parabenizou seu “infatigável” proprietário pelo bom gosto de sua nova casa de espetáculos.²⁴ Mais adiante, já em 1908, Paschoal é descrito como “o homem que mais diversões proporciona”, o Moulin sendo um “ponto do pessoal *smart*”,²⁵ além de apresentar “excelentes fitas”.²⁶

Voltando a nosso Cinematographo Alegre, alguns dias depois de sua estreia, foi organizado um evento curioso: uma sessão especial para convidados, organizada por Eugenio D’Angelo e Paschoal Segreto, “para mostrar a inocuidade das fitas exibidas como genero livre no theatro Moulin Rouge”. Na ocasião, segundo *O paiz*, “para que se fizesse juizo sobre a differença, foram dadas algumas fitas esrabosas, que não figuram nem nunca figurarão nos programmas daquela empreza”.²⁷ Interessante o

²⁴ *O Rio-nú*, 04/08/1906, p. 2.

²⁵ *O Rio-nú*, 01/08/1908, p. 3.

²⁶ *O Rio-nú*, 15/04/1908, p. 3.

²⁷ *O paiz*, 09/10/1908, p. 7.

fato de exibirem outros filmes (provavelmente mais explícitos) para a comparação. Alguns jornalistas insistiram em afirmar que os filmes não seriam pornográficos.

Ainda assim, foi preciso pedir autorização ao delegado e proibir a entrada de menores e mulheres não casadas (senhoritas). Isso se deve a um clima de crescente preocupação com a atividade cinematográfica e seu consequente controle, principalmente por forças ligadas à Igreja Católica. A federalização da censura ocorreu apenas no início da década de 1930, com o Decreto 21.240/32, e a criação da Comissão de Censura Cinematográfica. Rafael de Luna Freire observa que, “pela ausência de ação mais efetiva da censura oficial, os próprios empresários do setor cinematográfico assumiram a tarefa de promover os cortes que pudessem ofender a moral de seus espectadores, função logo assumida também por organizações religiosas”²⁸.

Cláudio Aguiar Almeida, que investigou os meios de comunicação católicos do período, aponta o surgimento, em 1911, de uma dessas iniciativas, a Liga Antipornográfica da União Católica Brasileira, preocupada com a pornografia no cinema e no teatro:

De posse de cartões de entrada gratuita fornecidos pela chefia de polícia, [os membros da Liga] assistiam à estreia dos novos programas cinematográficos passando, por telefone, suas impressões [ao encarregado] de contatar a Delegacia de Polícia do Distrito Federal para que esta se encarregasse de cortar ou, se fosse o caso, proibir a exibição de filmes inconvenientes.²⁹

Segundo Felipe Davson da Silva, em sua recente pesquisa sobre uma sala de cinema especializada no “gênero alegre” de 1915 no Recife, esse era apenas um dos grupos católicos que buscava combater a pornografia e as “obscuridades e imoralidades trazidas por ela”, argumentando que o progresso nacional dependia de um “progresso moral”.³⁰ O autor mostra como a preocupação com as representações do sexo e da violência (como crimes, assassinatos, sequestros etc.) aparece em diversas publicações cariocas, muitas defendendo o uso do cinema como ferramenta

²⁸ FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gângsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*, Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011, p. 205.

²⁹ ALMEIDA, Claudio Aguiar. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937*, Tese (Doutorado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, pp. 88-89.

³⁰ SILVA, *op. cit.*, p. 64.

educacional.³¹ Essa perseguição ao cinema por alguns setores da sociedade é parte de um contexto mais amplo em que praticava-se, como lembra Pedro Lapera, a “repressão a elementos da cultura popular, à presença das classes sociais mais baixas nas áreas nobres do Rio de Janeiro e a práticas que manchavam o ideal de ordem vigente”³². O pesquisador da Biblioteca Nacional afirma, inclusive, que encontrou várias fontes que tratam de projetos de lei e outras medidas que objetivavam combater o consumo de pornografia.³³



Capa de um catálogo da empresa austríaca Saturn. Achenbach; Ballhausen; Wostry, 2009, p. 9.

Mas que “fitas escabrosas” deviam ser aquelas mostradas no Moulin Rouge, aos jornalistas, para servir de contraponto aos filmes nacionais “alegres”? Um exemplo de filme mais explícito, no primeiro cinema, são os filmes de uma produtora especializada em erotismo: a Saturn, empresa austríaca que esteve ativa de 1905 a 1911, quando a censura a obrigou a fechar as portas.³⁴ Johann Schwarzer, seu criador, era um fotógrafo profissional que, ao ver o sucesso das sessões apenas

³¹ *Ibid.*, pp. 74-111.

³² LAPERA, *op. cit.*, p. 21.

³³ *Ibid.*, p. 15.

³⁴ Nossa principal referência sobre a Saturn é: ACHENBACH, Michael, Thomas Ballhausen e Nikolaus Wostry (orgs.). *Saturn: Wiener Filmerotik 1906-1910*. Viena: Filmarchiv Austria, 2009.

para homens (*Herrenabende*), oferecidas regularmente por muitas salas de cinema em Viena, decidiu produzir seus próprios filmes de temática sexual.

Vários de seus filmes estão preservados, mas vamos começar por um: *Uma história alegre na janela* (*Eine lustige Geschichte am Fenster* [título atribuído no arquivo], Saturn-Film, c. 1908-10).³⁵ O filme mostra três moças brincando com uma bola num apartamento. A bola acaba saindo pela janela e uma das moças vai olhar o que houve. É quando as outras duas pregam a saia da que está na janela, deixam-na pendurada, com o traseiro exposto, e vão embora.

Depois, aparece um homem, que encontra a moça naquela posição vulnerável e cai na gargalhada, revezando seu olhar entre as nádegas na janela e a câmera, como que buscando nossa cumplicidade, nosso riso compartilhado. Talvez tenha sido algo semelhante a esse tipo de filme o que foi exibido como “escabroso” na sessão para convidados de Segreto e D’Angelo. É difícil afirmar, mas esses filmes nos dão algum parâmetro do tipo de imagem que se considerava, à época, apropriada apenas para homens.



Uma história alegre na janela (Saturn, c. 1908-10). Achenbach; Ballhausen; Wostry, 2009, p. 65.

³⁵ Uma versão pode ser vista no Youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=MJ363HTa2b8> [Acesso: 18 de julho de 2025]. As datas dos filmes da Saturn são quase sempre aproximadas. No caso desse filme, foi realizado entre 1908 e 1910.

A Saturn é um importante exemplo da representação do obsceno da época porque, além de ter sido especialista apenas nesse tema, cerca de 60% de sua produção foi preservada, o que é raro para um período em que costuma-se ter acesso a cerca de 25% (em países como Estados Unidos e França). Outro dado importante é que ela foi a primeira produtora cinematográfica austríaca a produzir filmes continuamente, tendo lançado pelo menos 52 ao longo de cinco anos.³⁶ Além disso, sabe-se que a empresa vendia seu material pelo mundo, o que não torna impossível sua chegada ao Brasil.

Fitas alegres e nacionais

Até então, estávamos lidando com sessões de filmes estrangeiros, comprados no exterior por Paschoal Segreto (e/ou Eugenio D'Angelo) ou adquiridos por meio dos Ferrez. Mas, como anunciamos no início, houve também, nessa época, uma leva de filmes obscenos nacionais. Aparentemente, Segreto, ao ver o sucesso que seus programas “alegres” obtiveram, produziu uma série de seis filmes do gênero: *Vacina obrigatória*, *O funil*, *Beijos de amor*, *Um colegial numa pensão*, *Vingança moderna*, *Pintor e modelo* e *Pulga... recalcitrante*.

Em fins de novembro de 1908, aparece então o primeiro filme dessa leva: *Vacina obrigatória*. Ele estreou no Pavilhão Internacional, propriedade de Segreto, em 26 de novembro de 1908. Dois dias depois, aparece, no *Jornal do Brasil*, num anúncio como fita nacional de “grande êxito, genero alegre”. O enredo era original de Valentim Guimarães, e participavam os atores Arlette Fougère, Norah Daly e Eduardo Baron.³⁷ O tema do filme é provavelmente originário do episódio conhecido como revolta da vacina, de 1904, quando a vacina da varíola foi tornada obrigatória, o que gerou uma enorme revolta na população.³⁸ O fato, nacionalmente conhecido e relativamente recente, deveria ser um chamariz para o público, fazendo do filme um assunto de interesse local.

Mais uma vez, *O Rio-nú* pode nos ajudar, agora a visualizar uma possível união entre vacinação e sexo. Nas imagens, vemos duas charges com o tema.

³⁶ Verbetes “Austro-Hungary” e “Saturn” da ABEL, *Encyclopedia of Early Cinema*, op. cit.

³⁷ *Jornal do Brasil*, 28/11/1908, p. 16.

³⁸ Sobre esse episódio da história brasileira, ver: SEVCENKO, Nicolau. *A revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.



Charges “A vaccina” e “Vaccinando”. *O Rio-nú*, 05/11/1904, p. 7 e 19/03/1910, p. 8.

São duas ilustrações muito semelhantes, a primeira publicada em 1904, ano de tal episódio, a segunda em 1910. Ambas jogam com o duplo sentido ligado à aplicação da vacina. Na primeira, a moça pede ao doutor que “meta o ferro” e ele diz que, na idade dele, isso já não é tão fácil. Na segunda, a moça está com medo da agulha e o doutor diz que não haverá problema, já que ela estaria acostumada à “picadura”. A graça estaria no duplo sentido sexual. A principal diferença entre as duas imagens diz respeito ao corpo da mulher: mais coberto na primeira e muito mais à mostra na segunda. Essa diferença revela mudanças por que a revista passava naqueles anos, publicando conteúdo cada vez mais explícito.

Beijos de amor é mais um filme dessa leva, que é inclusive divulgado junto ao anterior, em alguns anúncios. Nesse, tomam parte Mina d’Iris e Eduardo Baron. O tema era provavelmente o beijo na boca, mote de muitos filmes do primeiro cinema, como o

The May Irwin Kiss (Edison Company, 1896), um dos mais conhecidos, o recém-descoberto *Something Good-Negro Kiss* (1898) e o mais narrativo *The kiss in the tunnel* (George Albert Smith, 1899), para citar alguns exemplos. E a próxima dupla de fitas a estrear no Pavilhão Internacional é *Um colegial em uma pensão* e *Vingança moderna* (ou *Vingança... uma arte moderna*), em 26 de dezembro de 1908. No caso desses dois, não foram divulgados atores ou outros membros da produção, mas são também casos de filmes anunciados como nacionais e de gênero alegre. Depois, já em 1909, em 10 de janeiro, aparece nossa última dupla de filmes: *Pintor e modelo* e *Pulga... recalcitrante*. São creditados, para os dois filmes, os atores Eduardo Baron e Amelia Novelli. *Beijos de amor* e *O funil* aparecem na base do recorte.

PAVILHÃO INTERNACIONAL
CONCERTO AVENIDA

EMPRESA PASCHOAL SEGRETO— (Tournée SEGUIN de l'Amérique du Sud)
Avenida Central n. 154—Telefone n. 180

HOJE Quinta-feira, 3 de Dezembro **HOJE**

Tres grandes estréas
Mlle. MAGUY, cantora a voz ; Mlle. GERMAINE PELATOUR, chanteuse de genre et dialecte ; Mlle. LIANI DAUBRAY, cantora a voz.

Em preparação no Cinematographo Alegre
Despedida de LES DONWELLS instrumentalistas

Successo de SPINX ? O rei dos ilusionistas; as verdadeiras atrações LES DONWELLS, instrumentalistas. Criadores do novo instrumento de bambô ; ARYAMA, equilibrista japonês; LES BONALS, dançarinas e cantoras a transformações ; HENRIETTE LEBLOU (cole de Paris) ; a muito aplaudida cantora italiana LA BELLA ALERY RE & MARTY, cantante franceza ; ROBINETTE, chanteuse acrobatique ; MINA D'IRIS, ARLETTE FOUGERE, ALIX DELTA, STARLETTE, DERMENVYL.

Lindo ramillete de cançonetistas

Nos intervallos—Grandiosas sessões cinematographicas— GÊNERO ALEGRE
Preço da entrada 1\$000

PREÇOS — Camarotes com quatro entradas, 15\$; cadeiras numeradas, 3\$; ingresso com direito a' cadeira, 2\$000.

Bilhetes á venda na bilheteria do Pavilhão Internacional, desde as 11 horas da manhã. As encomendas serão respeitadas até ás 4 horas da tarde.

SABADO, no cinematographo alegre e-tre-as de novas fitas **BEIJOS DE AMOR** fita nacional, por Mlle. Mina d'Iris e Mr. Eduardo Baron; **O FUNIL**, fita nacional, por Mlles. Mina d'Iris e Henriette Leblou e Mr. Eduardo Baron.

Sexta-feira, 4 — Beneficio de LES BONALS

AMANHÃ — Estrea de AMELIA NOVELLI, cantora italiana.

Anúncio do Pavilhão Internacional. *Jornal do Brasil*, 03/12/1908, p. 16.

Todas essas fitas foram exibidas no Pavilhão Internacional, de Paschoal Segreto, e estrearam num período de pouco mais de um mês. Por isso, quando vemos as fichas desses filmes na Filmografia Brasileira, base de dados da Cinemateca Brasileira, Segreto aparece como produtor. Como exibidor, ele deve ter produzido ou encomendado a produção dessas obras para a exibição em seu cinema. O oferecimento de programas exclusivos da sala era uma prática comum na época para atrair espectadores. Rafael de Luna Freire cita justamente a exibição de fitas eróticas, prática adotada por Paschoal Segreto em 1908-1909, como um exemplo das estratégias que as salas de cinema utilizavam para enfrentar a concorrência.³⁹ Além disso, o autor também levanta a possibilidade de serem fitas estrangeiras “apenas enganosamente anunciadas como brasileiras”⁴⁰ —vejamos alguns dados que nos ajudam a oferecer uma resposta a essa dúvida.

Das poucas informações que temos desses filmes perdidos, um aspecto que aparece quase sempre nos anúncios é o elenco. O único ator homem, Eduardo Baron, aparece em quatro dos sete filmes. Mina d'Iris aparece em três, Henriette Leblond, Amélia Novello e Norah Daly em dois. Essa repetição de profissionais em diferentes filmes, além das datas de estreia bastante próximas, sugere que os filmes tenham sido feitos de uma só vez. Além desses atores, há três atrizes que aparecem apenas em *Um colegial em uma pensão*: Mlle. Bobinette, Mlle. Fougère e Luci Murger.

Os nomes indicam também que a maior parte deles devia ser de origem francesa e italiana. Não sabemos muito mais que isso sobre os participantes dessas produções. Apenas sobre uma das atrizes há algo que comentar: Henriette Leblond (*Um colegial em uma pensão* e *O funil*) fez três filmes em Paris depois disso, em 1910 e 1911, na Pathé Frères, além de outros três na década de 1930.⁴¹ De fato, são anunciadas algumas

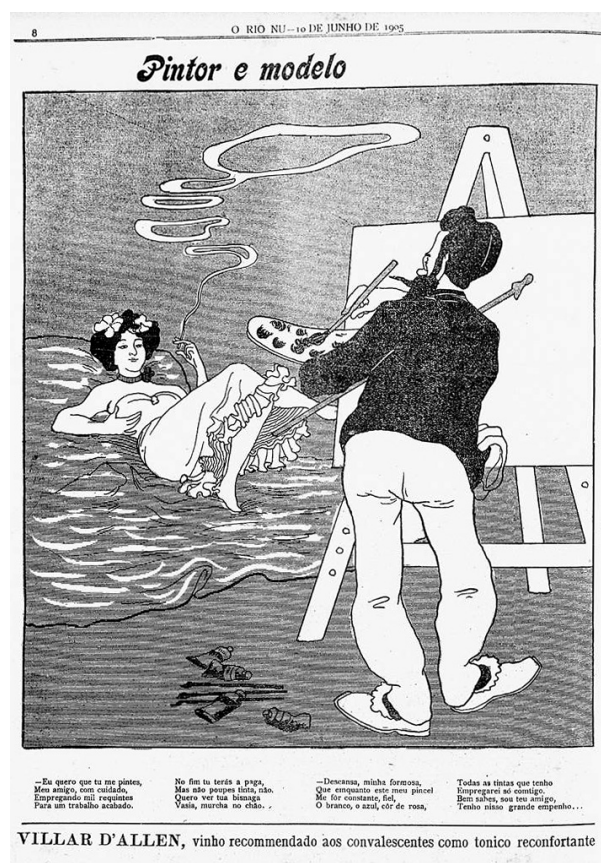
³⁹ FREIRE, 2022, *op. cit.*, , pp. 99-100, em nota.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 114, em nota.

⁴¹ São eles: *Par un jour de carnaval* (Pathé Frères, 1910), sobre uma dançarina perseguida por três homens em Paris num dia de carnaval, *La chatte métamorphosée en femme*, baseado nas fábulas de Esopo e La Fontaine (Pathé Frères, 1910), e *La danseuse de Siva* (Albert Capellani, Série d'Art Pathé Frères, 1911), com a dançarina Stacia Napierkowska, a Marta Koutiloff de *Les vampires* (Louis Feuillade, Gaumont, 1915). Depois, faz a personagem Madame Chouya-Barca de *Faubourg Montmartre*

festas por aqueles dias no Pavilhão e uma delas seria a despedida de algumas das atrizes,⁴² que provavelmente estariam voltando para a França ou seguindo turnê pela América Latina. Isso não comprova a nacionalidade das fitas, mas sugere que pelo menos alguns desses profissionais estiveram no Rio de Janeiro, o que lhes permitiria participar das filmagens.

Sobre *Pintor e modelo* e *Vingança moderna* podemos inferir alguns aspectos a partir do diálogo com a imprensa alegre. Começemos pela primeira. A sugestão sexual da relação entre pintor e modelo não era novidade —e dela temos alguns exemplos n'O Rio-nú. Nos recortes a seguir, vemos duas charges, das que sempre havia na última página desse jornal.



Charges “Pintor e modelo” e “Pintor modelo”. O Rio-nú, 06/10/1905, p. 8 e 10/05/1907, p. 8.

(Raymond Bernard, Pathé-Natan, 1931) e também aparece em *Tartarin de Tarascon* e *Le chéri de sa concierge*, ambos de 1934.

⁴² Norah Daly, por exemplo, tem seu “adeus ao povo carioca” anunciado no dia 28 de novembro, *Jornal do Brasil*, 28/11/1908, p. 16.

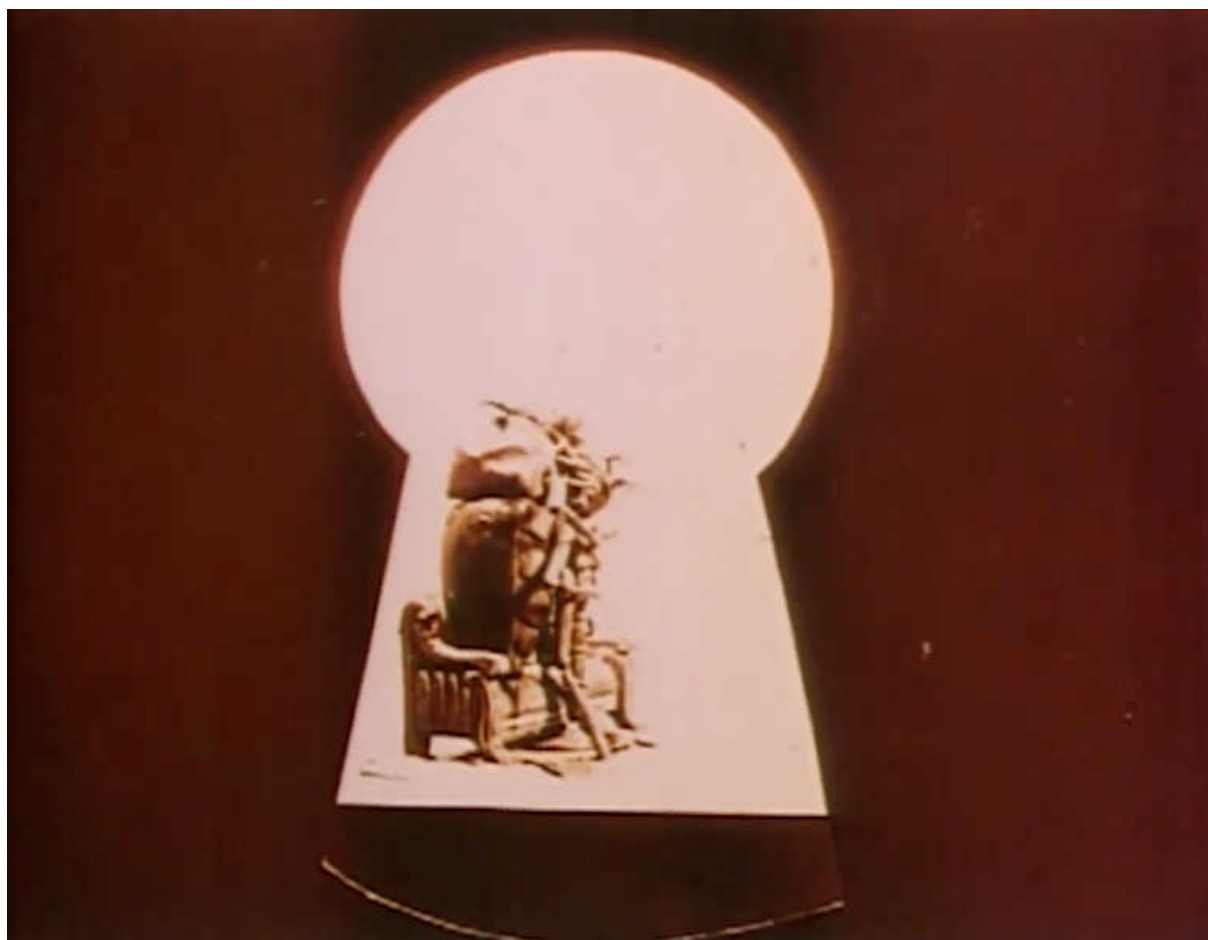
Na primeira, de 1905, a legenda dá conta da linguagem de duplo sentido, com alusão a objetos fálicos como o pincel. É um poema, em que a modelo pede que o pintor não poupe tinta, que ela quer ver sua “bisnaga” murchar no chão. Na imagem, uma mulher, ousada, fumante, posa para o pintor, que está de costas. No segundo recorte, de 1907, vemos uma charge parecida, mas quem está de costas agora é a modelo. E é sobre isso mesmo a piada: os dois discutem qual seria a melhor pose para o retrato e o pintor afirma que a moça ficaria bem de costas em quadros modernos, mas que ele estaria fazendo uma pintura da “escola antiga”. Podemos imaginar a encenação do filme a partir do que vemos nessas ilustrações: num ateliê, um cavalete com um retrato em processo, seu pintor e a modelo que posa.

A Saturn, nossa referência estrangeira de produção de filmes eróticos do período, lançou vários filmes com essa temática. Alguns exemplos seriam: *O sonho do escultor* (*Der Traum des Bildhauers*, Saturn, 1906-7), *A modelo inquieta* (*Das unruhige Modell*, Saturn, 1906-7), *No estúdio do fotógrafo* (*Beim Fotografen*, Saturn, 1908-10), entre outros. Sejam escultores, fotógrafos ou pintores, eles aparecem sempre vestidos, retratando suas modelos, em geral completamente nuas. Todos esses filmes se passavam em um único cenário e contavam com duas, até cinco, personagens. Já o filme brasileiro contava com dois atores, Eduardo Baron e Amelia Novelli, seguramente nosso pintor e nossa modelo. Interessante reparar que as modelos d’*O Rio-nú*, apesar de estarem em poses provocativas (a segunda inclusive com as formas do corpo marcadas pela roupa), estão vestidas, diferente do que ocorria nos filmes da Saturn, em que havia sempre nu frontal (das mulheres). Será que os filmes podiam ir mais longe na exibição do corpo do que os jornais? Provavelmente sim, por conta da exibição a portas fechadas, mediante pagamento de ingresso e controle de entrada, enquanto os jornais eram mais acessíveis, nas bancas, a todos os públicos.

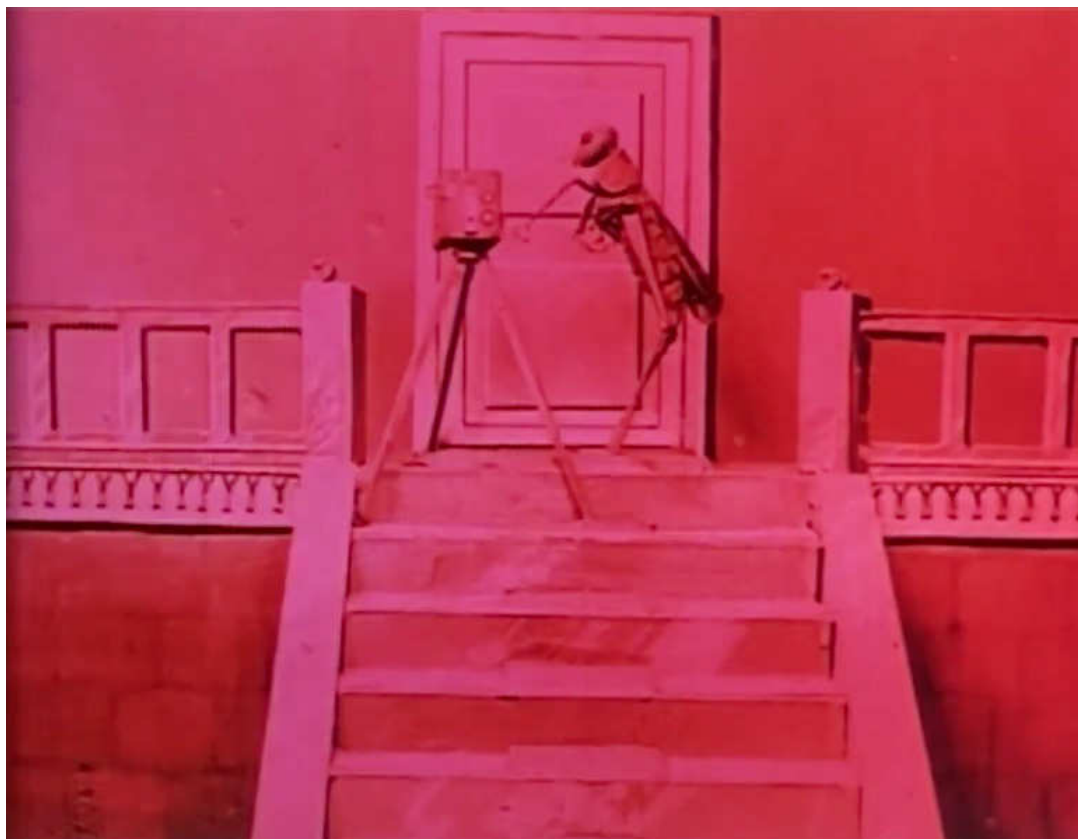
Agora vamos ao segundo filme que veremos mais de perto: *Vingança moderna*. Como não sabemos muito mais que seu título, podemos lembrar um filme russo um pouco posterior, *A vingança do cinegrafista* (*Mest' kinematograficheskogo operatora*, Władysław Starewicz, 1912). Não é exatamente um filme erótico, mas trata de uma vingança especificamente moderna. É um curta de animação em *stop motion*, todo feito com

cenários em miniatura, em que habitam as personagens, que são insetos. Por ser uma paródia, ele sugere que o tema fosse conhecido.

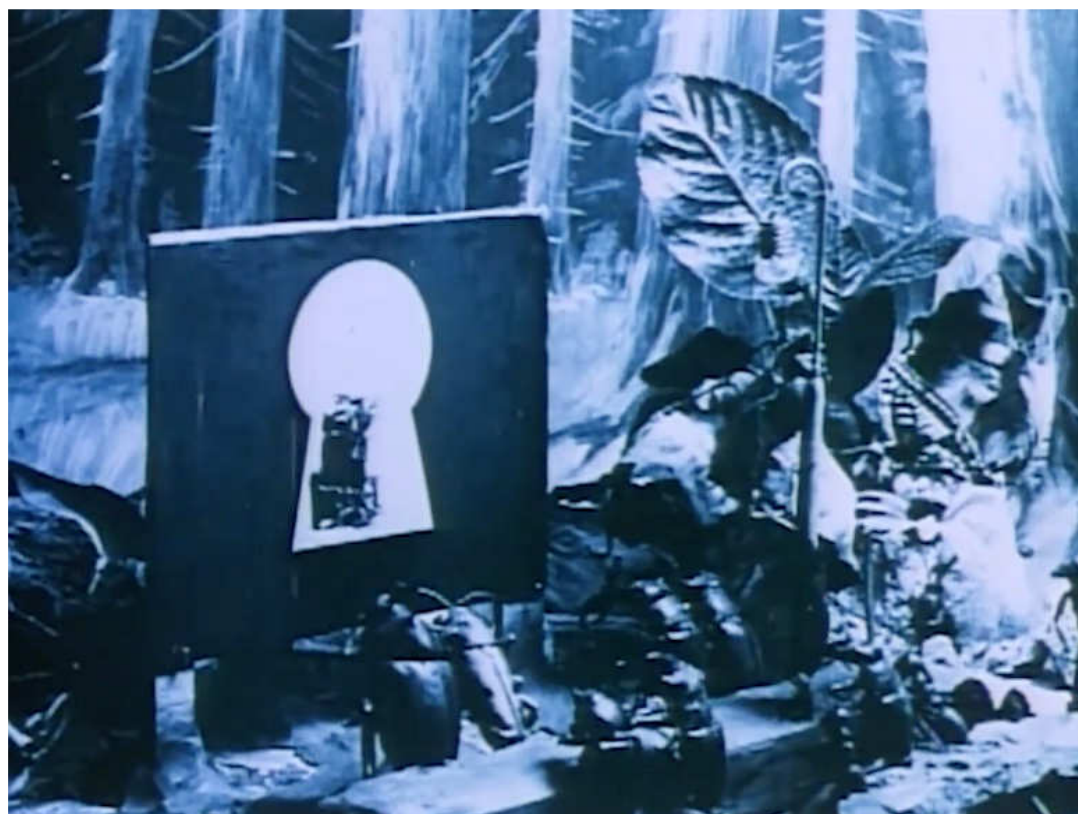
O filme conta a história de um casal de besouros. O Senhor Besouro faz constantes visitas à cidade, onde frequenta um bar no qual dança a Libélula. Ele disputa o amor da dançarina com o Gafanhoto e vence. Mas ele não sabia que seu inimigo era um cinegrafista, que acompanha o Senhor Besouro e a Libélula até um hotel. Pelo buraco da fechadura, o Gafanhoto filma o encontro ilícito. Depois, quando despretensiosamente o casal de besouros vai ao cinema, o projecionista era ninguém menos que o Gafanhoto cinegrafista! A Senhora Besouro, então, assiste ao marido cometer o ato de infidelidade, saca o guarda-chuva e enche o marido de pancadas. Assim, o Gafanhoto cinegrafista conseguiu sua vingança por ter perdido a Libélula para o Senhor Besouro.



A vingança do cinegrafista: pelo buraco da fechadura. DVD Flicker Alley.



A vingança do cinegrafista: a câmera em ação. DVD Flicker Alley.



A vingança do cinegrafista: a exibição. DVD Flicker Alley.

Esse filme parece parodiar, com o uso dos insetos em *stop motion*, uma situação ficcional que joga com uma ansiedade ligada ao cinematógrafo (e também à fotografia): o perigo de ser “flagrado” fazendo algo ilícito. Será disso que se tratava nosso *Vingança moderna*? Mais uma vez, é n’O Rio-nú que encontramos cenas ficcionais semelhantes, que poderiam, talvez, aproximar-se do enredo de nosso filme. Um exemplo, que aparece na coluna Antolhos, narra uma situação quase igual à do filme dos insetos:

Outro dia houve tambem um sarilho em um cinematographo. Marido e mulher assistiam á sessão, quando de repente o marido deu um berro! É que lá estava estampada a mulher, toda derretida e abraçada a um barbado. O camarada, quando viu que pertencia à grande irmandade de São Cornelio, sacou o pistolão e matou a mulher ali mesmo.⁴³

Nesse caso, um tom mais sombrio toma conta da historieta, por conta do assassinato da mulher. Mas a piada é justamente sobre o poder do cinema de expor o ilícito, de mostrar o oculto, de flagrar o proibido.

Fitas alegres e realistas no Cinematographo Colosso

Theatro S. José
CINEMATOPHOTO WILLIAM HANVELIUS
HOJE-Segunda-feira, 16 de agosto-HOJE
Pela primeira vez no Rio de Janeiro
Reabertura do Cinematographo Colosso
ESTREIA Gênero alegre ESTREIA
DELICIOSAS HORAS DE PRAZER E ALEGRIA
PROGRAMMA MUITO INTERESSANTE
Primeira parte
1. — EM CIMA E EM BAIXO DE UM BAHU.
2. — A NERVOSIA.
3. — O FILHO DO SATYRO.
Segunda parte
A bella fita alegre, perfeita novidade — **A VIÚVA ALEGRE**, que nada tem de comum com a opereta do mesmo titulo.
TITULOS DOS QUADROS—1. quadro —Salão da Viúva Alegre. Um colloquio nú.
Idyllio interrompido. Uma resolução atrevida. 2. quadro — Na sala de uma dama. Primeiro triumpho da Viúva Alegre. Cura milagrosa. 3. quadro—A Viúva massagista. Senhoritas que precisam massagem. O banho das jovens. Os jovens debaixo de massagem. Que massagem? 4. quadro—A Viúva em um collegio de freiras. O seu remedio curativo de freiras moças. As freiras curadas. 5. quadro A surpresa de um descobrimento. A vingança dos frades. Pobre Viúva. Grande galope final.
Não podem assistir menores nem senhoritas. Brevemente — **A Gueischa**.
Fecha este delicioso programma com a fita BOA NOITE.
N. B.—A Empresa participa no respeitavel publico que o Cinematographo Alegre do theatro S. José é o mesmo que devia funcionar nos theatros S. Pedro e Carlos Gomes. Reserva-se o direito de alterar o programma.
Não podem assistir senhoritas nem menores.
Brevemente—**A Gueischa**.

Anúncio do Cinematographo Colosso.
Correio da manhã, 16/08/1909, p. 8.

De pelo menos 16 de agosto a 14 de novembro de 1909, foi a vez da Empresa William Hanvelius explorar o gênero, em sessões proibidas para menores e senhoritas, no Cinematographo Colosso do Theatro São José. São vários os filmes divulgados em seus anúncios, todos

provavelmente estrangeiros, entre eles *A viúva alegre*. Este último merece nossa

⁴³ O Rio-nú, Antolhos, 04/10/1911, p. 2.

atenção: ganhou descrição quadro a quadro, coisa que pouquíssimos filmes tinham nessa época, além de ter sido anunciado repetidas vezes como sucesso de público.

Os títulos dos quadros dão uma ideia do conteúdo do filme:

1º quadro – Salão da Viuva Alegre. Um colloquio nú. Idyllio interrompido. Uma resolução atrevida. 2º quadro – Na sala de uma dama. Primeiro triumpho da Viuva Alegre. Cura milagrosa. 3º quadro – A Viuva massagista, Senhoritas que precisam de massagem. O banho das jovens. Os jovens debaixo de massagem. Que massagem? 4º quadro – A Viuva em um collegio de freiras. O seu remédio curativo de freiras moças. As freiras curadas. 5º quadro – A surpresa de um descobrimento. A vingança dos frades. Pobre Viuva. Grande galope final.⁴⁴

Logo no primeiro quadro há um “colóquio nu”, o que sugere a presença de corpos despidos em cena. A viúva, que parece ter tido um encontro interrompido, chega a uma resolução “atrevida”. Essa resolução se transforma em cura milagrosa quando ela passa a atender damas e senhoritas, chegando a curar freiras e instigar a vingança de frades. Tudo indica que tal resolução, descrita como massagem, estivesse relacionada à masturbação. É a primeira vez que encontramos, em nosso *corpus* de filmes, nacionais e estrangeiros, um caso em que a agência feminina parece prevalecer. Apesar de terminar com “pobre viúva, grande galope final”, o que sugere um desfecho negativo para nossa protagonista, o filme parece tratar de uma mulher que incentiva outras mulheres a masturbar-se. Isso destoa do tom geral dos outros títulos, em que predomina um vocabulário patriarcal de mocinhas castas e velhos conquistadores.

No mesmo teatro e no mesmo período, mas em dias diferentes, entre 18 de outubro e 26 de novembro de 1909, outro exibidor, Fernando Vertulli, explorou o que chamou de “fitas realistas” e “de sensação”. Também era proibida a entrada de menores e senhoritas. José Inácio de Melo Souza já comentou essas sessões, chamando Vertulli de “ambulante de permanência esporádica, dedicado expressamente ao gênero”⁴⁵.

Livro de sensação é um dos filmes que aparece em destaque nos anúncios. O que chama atenção é o reiterado uso da palavra “sensação”. Como nos mostra Alessandra El Far,

⁴⁴ *Correio da manhã*, 16/08/1909, p. 8.

⁴⁵ SOUZA, José Inácio de Melo. “Proibido para menores e senhoritas”. *Mnemocine*, 2017. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/235-jims> [Acesso: 18 de julho de 2025].

a expressão “romance de sensação” era bastante comum no final do século 19 para tratar de livros. Apesar de seu uso alargado (podia, por exemplo, referir-se a enredos cheios de peripécias em linguagem vertiginosa), uma de suas variantes incluía o “teor malicioso e sensual presente num enredo que não chegava a ser pornográfico”, evocando “as primeiras descobertas sexuais femininas”.⁴⁶

THEATRO S. JOSE'

Empreza Fernando Vertulli

HOJE HOJE

Cinematographo Colosso

GENERO ALEGRE

Programma muito interessante

4 FITAS REALISTAS DE GRAN- 4
DE SUCESSO

e a grandiosa fita de sensação

Livro de Sensação

Reserva-se o direito de alterar o programma. Não podem assistir senhoritas nem menores.

AVISO — Hoje e todos os dias sessões continuas de 1 1/2 da tarde á meia-noite.

Anúncio do Cinematographo Colosso. *Correio da manhã*, 23/10/1909, p. 8.

⁴⁶ EL FAR, *op. cit.*, p. 116.

Esse título é bastante semelhante a outro filme da produtora Saturn, *Leitura excitante* (*Aufregende Lektüre*, 1908-1910), que é um filme especial no catálogo da empresa austríaca.⁴⁷ Entre os homens e mulheres da Saturn (eles sempre vestidos e em posições de poder, elas sempre desnudas e em situações de vulnerabilidade), *Leitura excitante* apresenta uma composição diferente. Em primeiro lugar, não há homens em cena, apenas duas mulheres. Mas isso não chega a ser incomum. Incomum é o que a protagonista faz em cena: depois que sua criada a ajuda com a troca de roupa, agora apenas de camisola, ela deita para dormir. A criada sai levando um chapéu e um vestido. Então a moça, deitada, começa a ler um livro, que logo rejeita, como que entediada. O livro seguinte prende sua atenção e ela se contorce e se toca, até largar o livro e dormir, em êxtase.



Leitura excitante (Saturn, c. 1908-10). Achenbach; Ballhausen; Wostry, 2009, p. 148.

⁴⁷ Uma versão está disponível no Youtube no seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=nr-huT5b-VI>> [Acesso: 18 de julho de 2025].

Assim como no caso da viúva alegre, temos a representação de uma mulher que apresenta certa agência sobre sua própria sexualidade. Exceções que confirmam a regra. De qualquer maneira é interessante notar que, nesse caso, mais uma vez, é por meio da masturbação que a mulher encontra meios de viver sua sexualidade longe do domínio masculino. O filme provoca um espelhamento: a leitura “de sensação” leva a mulher a tocar-se; o filme “de sensação” levaria o espectador ao mesmo ato?

“Fitas que fazem adoecer um homem”

Passamos pelas fitas estrangeiras do Moulin Rouge, depois pelas nacionais do Pavilhão Internacional e pelas “realistas” exibidas no Cinematographo Colosso. Imaginamos, a partir de algumas formas recorrentes do período, como poderiam ter sido aquelas fitas. Mas como devia ser a experiência coletiva de assistir a filmes eróticos? Já vimos que Eugenio D’Angelo e Paschoal Segreto fizeram questão de chamar a imprensa para uma sessão só para convidados para mostrar a “inocuidade” das fitas, inclusive mostrando filmes “escabrosos” para a comparação e a verificação da adequação das escolhas da empresa. Um jornalista, por exemplo, replicou a ideia, dizendo que não havia nada “de que se escandalizar”⁴⁸. Neste outro caso, é feita uma interessante referência para argumentar pela conformidade das sessões:

Esses espetáculos que são escrupulosamente anunciados como de gênero livre, são eguaes aos que nas primarias capitaes do mundo se dão e são frequentados por adultos, que se não escandalisam com o nú feminino e antes o admiram e applaudem. Dizer que aquillo é pornographia é calumniar o alegre cinematographo. Deve-se notar, porém, que apesar disso, não é espectáculo que se mostre ás crianças ou á gente innocente.⁴⁹

O que salta aos olhos é a aproximação do material obsceno a um tipo de espetáculo comum às “primarias capitaes do mundo”. A admiração do nu feminino, num espetáculo adulto, seria, para esse jornalista, como um gesto cosmopolita.

Em outra perspectiva, voltando a nosso *Rio-nú*, um texto ficcional narra uma visita ao Moulin Rouge.

⁴⁸ *O paiz*, 02/10/1908, p. 3.

⁴⁹ *Jornal do Brasil*, 02/10/1908, p. 5.

6 O RIO NU-

Rua do Ouvidor

CINEMATOGRAHO MALUCO

Seus efeitos
Está chovendo mingau!
TUDO FUMA

Intervenção da Policia
Grande banzé de cuia

A! a minha vida! Vocês não são capazes de adivinhar o que me aconteceu! Imaginem que depois de uma resaca unica, pulei fóra da cama e dizendo á mulata que ia tomar um contra, enfiei-me nas calças bordadas da rapariga, vesti o meu frasquinho côr de birro de criança quando dor-

De repente
perto de m
— Si c
— Cor
peita a min
Não p
apagados. S
Não era eu
nhas imita
— Van
vendo ming
N'essa
minou tudo
comparecei
— Esta
rodopiei as
lâmparina,
cahi na rua
Leoncio
ostentava
rado, pois v
do monta g
calças de li
fiambre.
Ao enc
atraz de um
chula nas es

Coluna "Rua do Ouvidor". *O Rio-nú*, 14/11/1908, p. 6 (detalhe).

O texto é assinado por Vagabundo, a personagem de maior sucesso daquele periódico, criada por Armando Sacramento.⁵⁰ Segundo Cristiana Schettini, foi nessa coluna, chamada "Rua do Ouvidor", que Vagabundo "ganhou identidade própria":

Vagabundo é a personificação da própria identidade do jornal [...], cumprindo exatamente a função que os redatores esperavam do *Rio Nu*. Associam-se, neste personagem, uma imagem de virilidade, de "popular" e de "crítica" que revelam os sentidos que a noção de "masculino" carregava para os redatores, e que faziam sucesso entre os leitores.⁵¹

⁵⁰ SCHETTINI, 1997, *op. cit.*, p. 61.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 61-63.

Em meio às suas peripécias, Vagabundo vai parar no Moulin Rouge justamente em novembro de 1908, quando estavam sendo exibidas fitas estrangeiras eróticas naquela sala. Vejamos os trechos que se passam durante a sessão “alegre”:

[...] fui parar ao largo do Rocio, á porta do Moulin Rouge. Li o letreiro «Fitas que fazem adoecer um homem»...

Oh! suruba! É hoje. Embiquei no jardim do Moulin. Encontrei logo o Pasqual. Ó Pasqual. Sabes que eu tenho de entrar de beijo no cinematographo. Era o que faltava, eu, o apreciador e o decantador de todas as mulatas pelo Rio Nu pagar entrada! De meia jota subi para as torrinhas⁵² e a gronga começou.⁵³

Já vimos que o jornal tinha uma boa relação com Paschoal Segreto, citando-o e elogiando-o com certa frequência. Aqui vemos mais uma referência a ele, como se estivesse sempre ali pelo Moulin e conhecesse nosso Vagabundo, que entra sem pagar.

Depois disso, o narrador nos oferece uma espiada no interior da sala de projeção, por meio de seu relato ficcional:

– Ai que friuras pela espinha! O diabo das fitas das barracas de banho puzeram-me doido. Comecei a crescer sem ter vontade... De repente, quasi cego, grudei um careca que estava perto de mim:

– Si eu morrer você me enterra?

Com quem é isso? Você nem ao menos respeita a minha calva? Não pude mais. Comecei a contar os lampeões apagados. Sem perceber *cuspi* grosso para a platea. Não era eu só quem *cuspi*. Todo o pessoal das torrinhas. Um malandro gritou lá de baixo:

– Vamos abrir o guarda-chuva! Está chovendo mingau!

N’essa voz acabou a sessão; a luz electrica illuminou tudo e o que se viu foi horroroso. A policia compareceu logo.

– Está tudo preso! [...].⁵⁴

Antes de explorarmos essa cena de masturbação coletiva, é preciso atentar para uma ligeira descrição do conteúdo de um dos filmes estrangeiros do Moulin: “o diabo das fitas das barracas de banho”. Não que a informação aponte para algum filme

⁵² As torrinhas eram onde estavam as cadeiras mais baratas das salas de espetáculos, geralmente nos andares mais altos, também chamadas de galerias.

⁵³ *O Rio-nú*, 14/11/1908, p. 6.

⁵⁴ *Ibid.*

específico, porque justamente os filmes de banho parecem ter sido um tipo erótico relativamente comum. De fato, havia muitos filmes relacionados a banhos nos anúncios do Moulin. A Saturn também tem alguns exemplos: *No banho* (*Im Bade*, 1908-10), *O pescador* (*Der Angler*, 1906-07), *Banho proibido* (*Baden Verboten*, 1906-07), além de outros, todos mostrando mulheres tomando banho, em rios ou lagos, muitas vezes sendo surpreendidas no final por homens cuja aparição é indesejada.



No banho (Saturn, c. 1908-10). Achenbach; Ballhausen; Wostry, 2009, p. 161.

Em nossa história, vemos que uma personagem como o Vagabundo é representada n'O Rio-nú como aquele que não controla suas vontades e não respeita o decoro da sessão, em que seria pressuposto não masturbar-se, muito menos ejacular em parte da plateia. É uma representação do público que frequentava as cadeiras mais baratas do cinema, como uma espécie de prescrição de como não agir num cinema alegre. Ao mesmo tempo, não deixa de expressar certa revolta de classe. Contrastando com

aquela idealização ligada às “primarias capitaes do mundo”. Não é à toa que tudo termina na cadeia.

Um mês antes, no mesmo *Rio-nú*, uma série de pessoas é listada como avistadas pelo autor de outra coluna:

Foi verdadeiramente “emocionante e sensacional” o espetáculo do “Cinematographo Alegre”, do Moulin Rouge, no sabbado ultimo. Ali vimos, entre outras senhoritas e outros menores (genero livre) as seguintes: Mlles. Chiquinhe de la Perne Inchade, Alice Pau de Cavalle, Rozaline Bedélhon, Chiquinhe Matraque, etc.; e os donzés: Angele Bébé, Petit Vicent, Frésquinhe du Largue, Annibalzinhe e muitos outros... que taes... Os “menores” sahiram de lá cheios de... entusiasmo, cujo foram explodir nos conventos das “maioraes”... O Cata-Cego [autor do texto] foi-lhes atraz... por modestia.⁵⁵

Um nome se destaca: é Alice Pau de Cavalle, forma jocosa de referir-se a Alice Pau de Cavalo, apelido de uma conhecida dona de casa de prostituição.⁵⁶ Tudo indica que as *mesdemoiselles* citadas fossem todas prostitutas. E os “donzés” ou “menores” fossem homens conhecidos da sociedade carioca. Os “conventos das maioraes” certamente eram os próprios prostíbulos, para onde Cata-Cego também se encaminha e termina sua história.

José Inácio de Melo Souza já havia apontado as relações entre a prostituição carioca e essas salas de cinema. Segundo um memorialista citado por ele, o Pavilhão Internacional, por exemplo, “enchia-se de deputados, senadores, comerciantes, dos homens mais sérios e de mulheres da vida”, que de lá saíam com seus clientes.⁵⁷ As prostitutas, que não faziam parte da categoria “senhoritas”, podiam assistir aos filmes proibidos para outras mulheres. Isso não é estranho, já que as casas de prostituição eram lugares comuns para a exibição desse tipo de filme, o que inclusive dificulta a pesquisa, pois, nesses casos, não havia divulgação oficial dos programas.⁵⁸

⁵⁵ O *Rio-nú*, 14/10/1908, p. 2.

⁵⁶ Sobre ela, ver: SCHETTINI, Cristiana. “Que tenhas teu corpo”: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006, pp. 239-241.

⁵⁷ SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2003, pp. 50-57.

⁵⁸ Verbete “Pornography” da ABEL, *Encyclopedia of Early Cinema*, op. cit.

Considerações finais

As informações sobre essas exhibições seguem escassas. Não sabemos definitivamente de onde vinham todos os filmes eróticos estrangeiros exibidos no Moulin Rouge ou no Colosso. Tampouco sabemos muito sobre os filmes nacionais exibidos no Pavilhão Internacional. Mas, por meio de exemplos contemporâneos da imprensa local e do cinema estrangeiro, pudemos acompanhar diferentes olhares sobre esses fenômenos. Quando imaginamos, em *Vingança moderna*, um roteiro de vingança de um cinegrafista, vimos o clássico gesto escopofílico. Quando sugerimos, nos filmes de banho que talvez nosso Vagabundo tenha visto no Moulin, mulheres nuas surpreendidas por homens indesejados, vimos o flagra. Quando a mesma personagem não controlou seu desejo, vimos a masturbação como o gesto ingovernável de um sujeito desfavorecido socialmente. Quando a masturbação esteve relacionada à mulher, em alguma exceções, vimos prevalecer a agência feminina. Quando um jornalista comparou as sessões obscenas cariocas às primárias capitais do mundo, vimos como ir ao cinema para assistir a filmes “para homens” podia ser também um gesto cosmopolita.

O olhar masculino sobre o corpo feminino prevaleceu: seja o médico que aplica a vacina, o pintor que retrata a modelo, o homem que aparece para compartilhar seu olhar conosco, o cinegrafista que flagra, filma e exhibe. Eram filmes de pretensão cômica em que mulheres se despiam para o deleite do olhar masculino. Por enquanto, o que sabemos (ou inferimos) é que o espectador desses filmes perdidos parece ter sido convidado a tomar parte num jogo em que prevaleceu, às vezes, uma certa “elevação” moderna, ligada ao que havia de mais cosmopolita, e outras vezes um certo “rebaixamento” excitante, expressão do que se considerava mais incivilizado.

Num contexto em que o cinema se firmava como uma atividade lucrativa em meio a disputas morais sobre seu teor, esses filmes ocuparam lugares relativamente seguros no cenário cultural carioca, já que diferentes formas de censura ainda levariam alguns anos para ser colocadas em prática. A divulgação era direta e explícita: ao usar termos já adotados nos meios literário e jornalístico, como “alegre” e “realista”, não havia dúvida sobre o teor do conteúdo das imagens exibidas. Tema apelativo por

excelência, as representações do sexo foram usadas como estratégia publicitária por produtores e exibidores para atrair espectadores.

Essas sessões foram atacadas, mas também apoiadas. Em sua defesa, a aproximação com práticas estrangeiras ajudou a legitimá-las. Sendo uma forma de entretenimento só para homens, o obsceno, nos casos analisados neste artigo, apareceu como marca das distinções de gênero típicas do período. De um lado, a mulher (branca e de classe alta) era vista como fraca e suscetível, tendo que ser protegida de “más influências”, assim como as crianças, enquanto, de outro, o homem aparecia como alguém que precisava dar vazão a necessidades sexuais intrínsecas.

Referências bibliográficas

- ABEL, Richard (ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. Londres e Nova York: Routledge, 2010.
- _____. *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896-1914*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998.
- ACHENBACH, Michael, Thomas Ballhausen e Nikolaus Wostry (orgs.). *Saturn: Wiener Filmerotik 1906-1910*. Viena: Filmarchiv Austria, 2009.
- ALMEIDA, Claudio Aguiar. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937*, Tese (Doutorado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- CHERCHI USAI, Paolo. “Pornography”. In: ABEL, Richard (ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. Londres e Nova York: Routledge, 2010.
- CUARTEROLO, Andrea. “Fantasias de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, dezembro de 2015. Disponível em: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/37> [Acesso: 16 de julho de 2025].
- DAVSON PEREIRA DA SILVA, Felipe. “Façamos do cinematographo um meio de cultura e civilização, e não um elemento de perversão individual e social”: o caso do “cinema

- alegre” no Recife (1915)*, Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.
- DI GIACOMO, Carolina Azevedo. *Espectadores em trânsito: identificação, imersão e distinção no Rio de Janeiro do início do século XX*, Dissertação (Mestrado Meios e Processos Audiovisuais), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- FISCHER, Lucy. “The Lady Vanishes: Women, Magic, and the Movies”. In: Fell, John (org.). *Film Before Griffith*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983.
- FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*, Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.
- _____. *O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915*. Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM, 2022.
- GERACE, Rodrigo. “Erotização no primeiro cinema: de Eadweard Muybridge a Thomas Edison”. In: *Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo*. São Paulo: Perspectiva / Edições Sesc São Paulo, 2015.
- LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. “Entre ‘alegres’ e ‘livres’: prazer e repressão à pornografia nos cinemas do Rio de Janeiro (1907-1916)”, *E-compós*, v. 22, n.1, jan./dez. 2019, pp. 1-24, DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.1623>.
- MANNONI, Laurent. “Dranem [Armand Ménard]”. In: Abel, Richard (ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. Londres e Nova York: Routledge, 2010.
- MUSSER, Charles. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- RAMOS, Fernão e Luiz Felipe Miranda (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- SCHETTINI, Cristiana. “*Que tenhas teu corpo*”: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.
- _____. *Um gênero alegre: imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898-1916)*, Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

- SEVCENKO, Nicolau. *A revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SOUZA, Carlos Roberto de. “Estratégias de sobrevivência”. In: PAIVA, Samuel e Sheila Schvarzman (orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- _____. “Proibido para menores e senhoritas”, *Mnemocine*, 2017. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/235-jims> [Acesso: 18 de julho de 2025].
- TOULET, Emmanuelle. *O cinema, invenção do século*. Trad. Eduardo Brandão. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

Fecha de recepción: 14 de agosto de 2025

Fecha de aceptación: 5 de noviembre de 2025

ARK CAICYT:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/krhk609s2>

Para citar este artículo:

AZEVEDO DI GIACOMO, Carolina. “O obsceno no primeiro cinema carioca: imaginando filmes perdidos (1908-1909)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, pp. 117-153. Disponible en: <<https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/526>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Carolina Azevedo Di Giacomo** é pesquisadora em História do Audiovisual Brasileiro, com ênfase em pesquisa documental sobre filmes perdidos do período silencioso. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), investigou o obsceno no cinema silencioso brasileiro. É mestra pelo mesmo programa, com pesquisa sobre primeiro cinema e cultura visual, e graduada em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, com Iniciação Científica sobre espectralidade no primeiro cinema. E-mail: ninagiacom@gmail.com.

Por los caminos sinuosos de *El bolillo fatal* (Bolivia, Luis del Castillo González, 1927)

Carolina Cappa^{*}

Resumen: Tras permanecer oculta durante 85 años, en 2012 apareció *El bolillo fatal* o *El emblema de la muerte* (Bolivia, Luis del Castillo González, 1927). La película registra el fusilamiento del joven Alfredo Jáuregui en El Alto de La Paz y fue censurada y prohibida inmediatamente después de su estreno. A diez años de la restauración realizada en 2015, este artículo recorre algunos aspectos sobre la historia de la película y su censura, documentando también los procesos de preservación y trazando preguntas sobre las formas de circulación de estas imágenes violentas que hoy continúan afectándonos.

Palabras clave: fusilamiento, Bolivia, Alfredo Jáuregui, Luis Del Castillo, restauración cinematográfica

Along the winding paths of *El bolillo fatal* (Bolivia, Luis del Castillo González, 1927)

Abstract: After remaining hidden for 85 years, *El bolillo fatal* or *El emblema de la muerte* (Bolivia, Luis del Castillo González, 1927) was discovered in 2012. This film chronicles the execution of young Alfredo Jáuregui in El Alto, La Paz, and was censored and banned immediately after its release. Ten years after its restoration in 2015, this article examines various aspects of the film's history and its censorship, documenting the preservation process and raising questions about the new forms of circulation of these violent images, which continue to affect us today.

Keywords: execution, Bolivia, Alfredo Jáuregui, Luis Del Castillo, film restoration

Ao longo dos caminhos sinuosos de *El bolillo fatal* (Bolívia, Luis del Castillo González, 1927)

Resumo: Após permanecer oculto por 85 anos, em 2012 surgiu *El bolillo fatal* ou *El emblema de la muerte* (Bolívia, Luis del Castillo González, 1927). O filme registra o fuzilamento do jovem Alfredo Jáuregui em El Alto de La Paz e foi censurado e proibido imediatamente após seu lançamento. Dez anos após a restauração realizada em 2015, este artigo aborda alguns aspectos da história do filme e sua censura, documentando também os processos de preservação e levantando questões sobre as formas de circulação dessas imagens violentas que continuam nos afetando até hoje.

Palavras-chave: execução, Bolívia, Alfredo Jáuregui, Luis Del Castillo, restauração cinematográfica

1. El fusilamiento¹

En junio de 1917, bajo el sol del invierno a 4000 metros de altura, el general José Manuel Pando, expresidente de la República de Bolivia y referente del Partido Republicano, montó a caballo para cruzar los 150 kilómetros que lo separaban de su finca de Luribay a la ciudad de La Paz. Tenía que asistir a una boda en la que era padrino, pero nunca apareció. Días más tarde, un caballo blanco con montura y las iniciales “J. P.” fue hallado sin rumbo por la zona del Cementerio General de La Paz. Finalmente, el cadáver del general fue encontrado en los barrancos que unen El Alto de La Paz con la localidad de Achocalla.

La primera autopsia del cadáver dictaminó que la muerte se había producido por accidente: el viaje de noche por el altiplano, la nieve y la avanzada edad del general habrían provocado un desbarrancamiento lógico. “El cadáver no presentaba ninguna seña particular de haber sostenido lucha; no había demostraciones de estrangulación ni heridas producidas con instrumentos cortantes que hicieran presumir un crimen”,² recogían los periódicos de la época. Sin embargo, la burguesía paceña comenzó a trazar los cimientos de una conspiración y el republicano Bautista Saavedra, referente de la oposición al Gobierno liberal del presidente José Gutiérrez Guerra, exigió la realización de una segunda autopsia. Pese a la participación del mismo cuerpo de médicos forenses, las conclusiones cambiaron y esta vez se determinó que la muerte de Pando había sido un crimen.

La hipótesis del crimen político cobró fuerza y se trazaron una serie de pistas que la sustentaban. Se recogieron insólitos testimonios de supuestos testigos presenciales que llevaron a señalar como culpables a los habitantes de un caserío de la zona de El Kenko,³ un paraje de El Alto de La Paz que por entonces estaba casi despoblado.

¹ Este texto es el resultado de un largo proceso de investigación iniciado en 2012 con la aparición de la película. Durante este tiempo, se han consultado una variedad de fuentes primarias y secundarias, documentos internos de archivo y testimonios diversos. Todo ello fue realizado junto a María Domínguez Aillón, a quien dedico este texto con agradecimiento y afecto perdurable.

² “El secreto del barranco de Achocalla”, *El Diario*, 23 de junio de 1917.

³ *Kenko* o *qenqo* es una voz quechua que proviene de *q'inqu* que significa sinuoso, laberíntico, con recodos y ondulaciones.

Según esta nueva versión, un grupo de indígenas borrachos propinó un golpe mortal al general Pando, además de torturarlo y arrastrarlo hasta un barranco para borrar las pruebas. Los hermanos Juan y Alfredo Jáuregui, su tío Nelson Villegas, el encargado de la estación de ferrocarril, Simón Choque, y las mujeres Dolores de Jáuregui (madre de los hermanos), Tomasa de Villegas (esposa de Nelson) y Rosa Ascarrunz (esposa de Simón) fueron acusados de asesinar al prócer a cambio de una importante suma de dinero procedente del Partido Liberal y del presidente José Gutiérrez Guerra, enemigo político de Pando.

Cinco días después de su fallecimiento, el venerable general fue embalsamado y se celebró su funeral en la Catedral, como correspondía a un expresidente de la República.⁴ Mientras tanto, los acusados eran juzgados conforme a las leyes vigentes del Código Penal boliviano, que establecía la pena de muerte para los casos de asesinato, parricidio o traición a la patria. La ley establecía también unas condiciones específicas para su cumplimiento, como el uso del garrote o el fusilamiento en un lugar público adecuado para la asistencia masiva de la ciudadanía, así como estrategias prácticas para resolver los juicios con varios condenados, como era este caso.

Artículo 56°.- Si por un mismo delito incurrieren en pena de muerte tres o mas réos, no todos deberán sufrirla, i entrarán en suerte todos los condenados en la sentencia. Si no llegaren a diez la sufrirá uno solo: si llegaren a diez dos: si llegaren a veinte tres; i así sucesivamente aumentándose por cada diez uno. Á este fin serán sorteados todos los comprendidos en la sentencia; i aquellos a quienes no tocare la suerte serán condenados a diez años de presidio i a otro tanto tiempo de confinamiento.⁵

El escandaloso juicio duró diez años y tuvo repercusión en toda la prensa. Al final del proceso, fueron condenados los hermanos Juan y Alfredo Jáuregui, Nelson Villegas y Simón Choque, mientras que las mujeres fueron absueltas. Tal y como indicaba el Código Penal para las sentencias de varios condenados, se debía realizar un sorteo para determinar quién sería fusilado, mientras que los otros recibirían diez años de cárcel —condena que ya habían cumplido durante la larga demora del juicio—. En un

⁴ SALINAS MARIACA, Ramón. *Vida y muerte de Pando*. La Paz: Última Hora, 1978, p. 159.

⁵ CÓDIGO PENAL SANTA CRUZ, 6 de noviembre de 1834.

ánfora se introdujeron cuatro bolillos: tres blancos y uno negro, el fatal. La suerte cayó sobre Alfredo, el más joven de los acusados, que llevaba preso desde los dieciséis años.⁶ El 5 de noviembre de 1927, a las 9 de la mañana, Alfredo Jáuregui, de 27 años, fue ejecutado por un pelotón de fusilamiento en las inmediaciones de El Kenko.

La condición de espectáculo público que requerían los fusilamientos propició que se invitara a periodistas y fotógrafos para que atestiguaran el acontecimiento.⁷ Las autoridades judiciales promovieron la realización de fotografías de la ejecución y los empresarios de la prensa se encargaron de desarrollar una extensa y lucrativa circulación de la noticia. El caso se difundió ampliamente durante los años que duró el juicio, prestando especial atención a los testimonios sensacionalistas, las conspiraciones y las imágenes de los acusados.

Además de las fotografías para la prensa, se realizaron dos registros de imágenes en movimiento: una película de corta duración “tomada de la realidad”⁸ dirigida por Luis del Castillo González, fotógrafo y cineasta de los primeros tiempos en Bolivia; y un largometraje realizado por Arturo Posnansky, arqueólogo, antropólogo, comerciante y cineasta de origen austro-húngaro afincado en Bolivia desde 1900. Dada la posibilidad de rodar, procesar y montar películas en los laboratorios de los propios

⁶ Extracto de la sentencia del juez Benedicto Tamayo: “Que si es cierto que Alfredo Jauregui, según el certificado de bautizo de fojas 118 del cuaderno séptimo, en 15 de junio de 1917, había cumplido 19 años de edad, no le favorece la excepción consignada en el artículo 64 del prenotado Código, que exime a menores de 21 años a ser condenados a presidio ni a obras públicas, por cuanto que, al perpetrar delitos relacionados, ha obrado con perfecta malicia y conocimiento íntimo de la perversidad de los hechos que iba a ejecutar”. BAPTISTA GUMUCIO, Mariano. *La muerte de Pando y el fusilamiento de Jáuregui. Crónicas de un asesinato imaginado y una ejecución inaudita*. La Paz: s.n., 2012, pp. 220-221.

⁷ Hacia 1940 ya se habían derogado los artículos que hacían referencia a las solemnidades e intimidación social de la ejecución, que pasaría a realizarse dentro de la cárcel y ante la presencia sólo de funcionarios. La última ejecución fue la de Melquiades Suxo Quispe, el 30 de agosto de 1973, y la ley fue abolida definitivamente en 2009. Ver VARGAS LIMA, A. *La pena de muerte en la legislación boliviana*, 2009. Disponible en: https://perso.unifr.ch/derechopenal/assets/files/articulos/a_20120408_03.pdf [Acceso: 1 de agosto de 2025].

⁸ “La exhibición de nuestras pobreza”, *La Razón*, 18 de diciembre de 1927.

cineastas,⁹ ambas películas se exhibieron pocas semanas después de su rodaje. La película de Del Castillo, *El fusilamiento de Jáuregui* (Bolivia, Luis del Castillo González, 1927) se estrenó veinticuatro días después de la ejecución, el martes 29 de noviembre de 1927 en el Cine Princesa de La Paz. Por su parte, *La sombría tragedia de el Kenko* (Bolivia, Arturo Posnansky, 1927) se estrenó el viernes 22 de diciembre del mismo año en el Cine París de la misma ciudad.

2. Aparición y camuflaje

Tras unas pocas semanas de exhibición en salas, la prensa se opuso enérgicamente a la difusión de las películas y llevó a cabo una campaña para prohibirlas. Ambas películas fueron censuradas y supuestamente confinadas en los depósitos de los Tribunales de Justicia.¹⁰ La de Posnansky nunca volvió a verse y continúa perdida; la de Luis del Castillo desapareció tras su estreno pero fue recuperada en marzo de 2012, cuando reapareció en el salón de un antiguo departamento en la esquina de la Avenida 16 de Julio y calle Colombia, en el centro de La Paz. Por aquel edificio —propiedad de la familia Guerra Villalba, productores y distribuidores cinematográficos paceños— habían pasado distintos negocios, entre ellos un cine de los primeros tiempos, un cine comercial de éxito, un cine pornográfico y una zapatería. Una pila de latas oxidadas y llenas de polvo permanecía en un rincón del vestíbulo a punto de ser arrojada a la basura. Un llamado a la Cinemateca Boliviana convocó a las archivistas María Domínguez y Carolina Cappa —que por entonces trabajaban en el archivo fílmico “Marcos Kavlin” de dicha institución—¹¹ para realizar una prospección que determinara el valor patrimonial de la colección antes de su expurgo.

⁹ Esta situación no se volvería a repetir en Bolivia, excepto por la continuación como laboratorista del mismo Del Castillo en Bolivia Films. Tras la llegada del sonoro y muy especialmente de las emulsiones color, el desarrollo de la cinematografía boliviana dependería de los laboratorios extranjeros, especialmente de Argentina y Estados Unidos.

¹⁰ No se han encontrado documentos relativos a las películas en otros archivos judiciales, por lo que no hay certeza si fueron efectivamente depositadas allí o simplemente se trató de una proclama elevada por la prensa.

¹¹ Domínguez y Cappa habían sido contratadas en 2012 para desarrollar el diagnóstico y la catalogación de las películas bolivianas conservadas en el archivo fílmico de la Cinemateca, en el



Imagen 1: Envase en el que se encontró la película.

Tras abrir uno a uno los envases, la mayoría contenedores de películas de largometraje extranjeras para estreno en salas comerciales, resaltaba una película en soporte nitrato con colores teñidos de la época muda. La lata oxidada, reutilizada de otro material y sin título identificativo claro (Imagen 1), contenía un rollo de película en cuyos primeros metros se leía

“Paramout presenta: Una Novelanimación” (Imagen 2). Técnicamente, se trataba de una “cola de seguridad”, tal como se le denomina al fragmento de película (habitualmente inerte, otras veces reutilizado de descartes) que se ubica alrededor de un film para protegerlo del contacto con el envase; semánticamente, parecía el código secreto para el refugio clandestino de una película prohibida. La película contenía las escenas de un fusilamiento con fecha del 5 de noviembre de 1927 y un intertítulo inicial con la autoría explícita: “Cinematografía Luis del Castillo G.”. Sin embargo, no se trataba de *El fusilamiento de Jáuregui* que habían anunciado los periódicos en la época y replicaron las historias del cine boliviano desde entonces.¹² El título principal era *El bolillo fatal... o el emblema de la muerte* (Bolivia, Luis del Castillo González, 1927), una película que no aparecía en los registros previos.

marco del proyecto “Imágenes de Bolivia”. Como resultado del trabajo, se publicó en 2018 el *Catálogo del Archivo Fílmico Marcos Kavlin Cinemateca Boliviana*, que incluye la información obtenida durante ese diagnóstico.

¹² SUSZ K., Pedro. *Filmo-videografía boliviana básica (1940-1990)*. La Paz: Cinemateca Boliviana, 1991. GUMUCIO DAGRON, Alfonso. *Historia del Cine en Bolivia*. La Paz-Cochabamba: Editorial “Los amigos del libro”, 1982.

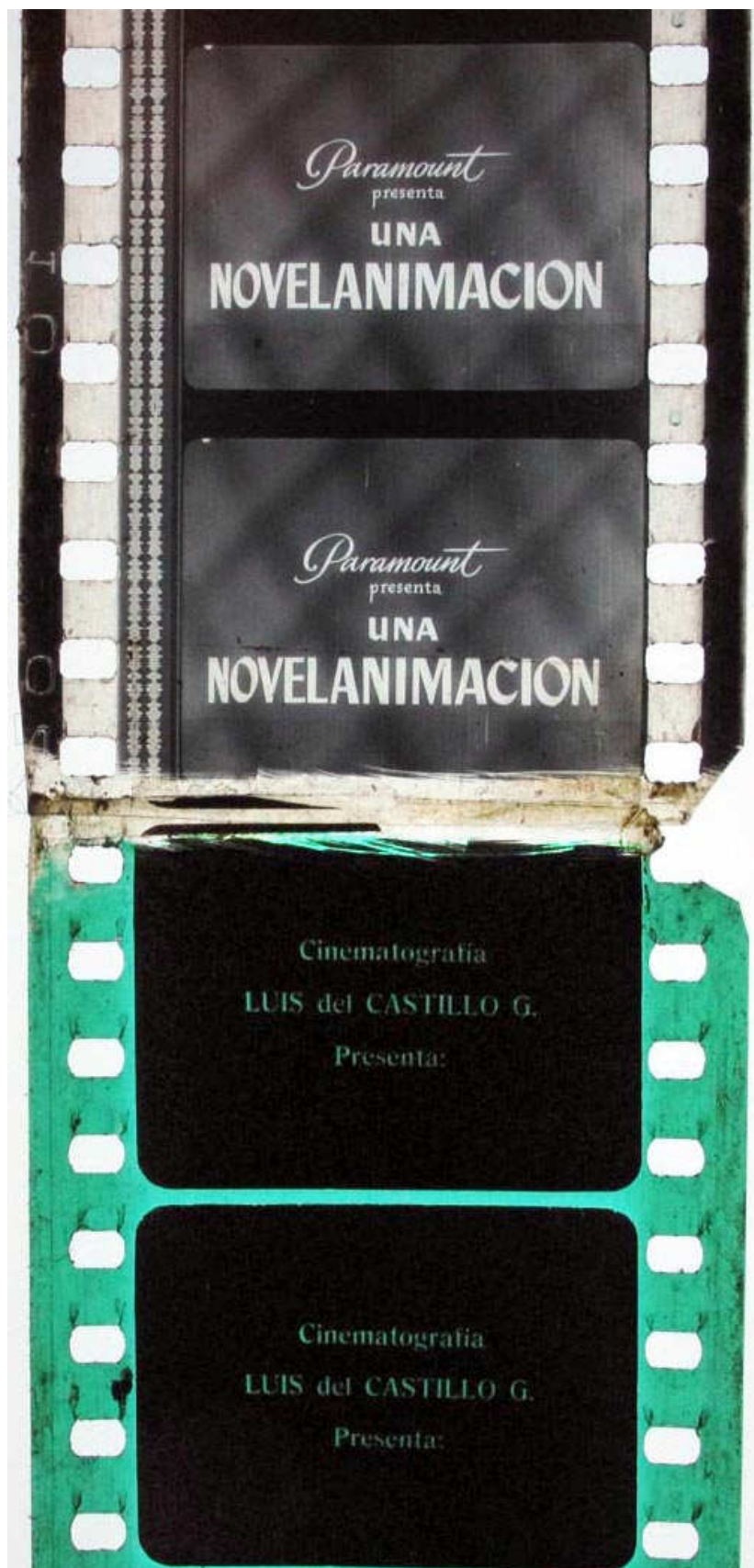


Imagen 2: Cola de seguridad y primer intertítulo.

Parecía, entonces, que *El bolillo fatal...* o el emblema de la muerte era efectivamente *El fusilamiento de Jáuregui* con un título diferente.¹³ La pregunta sobre la diferencia entre el título del estreno y el del documento encontrado sigue abierta hasta hoy, ya que no se han encontrado otras fuentes de información que permitan resolver el misterio. ¿El cambio de título había sido un camuflaje para ocultar la película prohibida? ¿Acaso existieron varias versiones de la misma película con fines de exhibición diferentes? ¿Quién y cuándo se realizó el cambio? ¿Que la película permaneciera entre cientos de otras comerciales y “sin valor patrimonial” había sido una estrategia de supervivencia consciente?



Imagen 3: Fotograma de *El Bolillo Fatal*.

Aún sin respuestas claras para estos interrogantes, la aparición de *El bolillo fatal* se convirtió en un hallazgo de gran relevancia para la historia del cine en Bolivia; una historia que, como muchas otras en Latinoamérica, se ha escrito a partir de una significativa escasez de fuentes escritas, testimonios orales contradictorios, y, fundamentalmente, la pérdida casi total de las películas del período silente (Imagen 3). En este pequeño corpus de supervivencias milagrosas se encuentran algunos cortometrajes de Luis del Castillo y de Pedro Sambarino, fragmentos de

¹³ Dado que todas las fuentes escritas anteriores a la aparición del documento fílmico original hablan de *El fusilamiento de Jáuregui*, a los fines prácticos de lectura el texto emplea indistintamente *El bolillo fatal* y *El fusilamiento de Jáuregui* como títulos que refieren a la misma obra, utilizando el primero a cuando se relacione con el documento fílmico superviviente y el segundo cuando refiera a las publicaciones periódicas u otras fuentes históricas.

películas que se conservan incompletas —*La profecía del lago* (Bolivia, José María Velasco Maidana, 1925); *Hacia la gloria* (Bolivia, Mario Camacho, José Jiménez y Raúl Durán, 1932)—,¹⁴ y sólo un largometraje completo y restaurado, *Wara Wara* (Bolivia, José María Velasco Maidana, 1930).¹⁵

3. La película y su tiempo

El martes 29 de noviembre de 1927 se estrenó “la gran película de actualidad” *El fusilamiento de Jáuregui* en la tanda *vermouth* de las 18:30 hrs. en el Cine Princesa de La Paz. La película, “que no necesita publicar argumento debido a que ya es conocido el famoso proceso en todos sus detalles”, se proyectó junto a “la colosal cinta cómica titulada *Chaplin en Vida de Perro*”. La exhibición de la obra de Del Castillo se repetía en la función de la noche junto a la “colosal película que obtuvo ruidoso éxito la noche del estreno titulada *El Tesoro de Kentucky*.”¹⁶ El Cine Teatro Princesa estaba ubicado en la intersección de las calles Comercio y Genaro Sanjinés, a dos cuadras de la plaza Murillo, en pleno centro de la ciudad de La Paz. Propiedad de la Empresa Teatral y Cinematográfica Gabriel Camarasa, era uno de los teatros de primera categoría debido a su construcción moderna y su elegante ornamentación en rojo, con una capacidad de 350 localidades distribuidas en palcos de primera y segunda fila y una galería con capacidad de 500 personas.¹⁷ En la función de noche, *El fusilamiento de Jáuregui* se proyectaba también en el Cine Imperial junto a la “grandiosa y sentimental película francesa titulada *Por culpa de mi madre*”, con precios de 0,80 bolivianos para luneta y 0,40 para galería.¹⁸

No era este el primer estreno comercial de una película de Luis del Castillo. El cineasta venía de una larga carrera como fotógrafo para *El Diario* y ya había comenzado a dar sus primeros pasos en el mundo de las imágenes en movimiento, convirtiéndose en uno de los primeros bolivianos en filmar en su país. Las tres primeras películas que

¹⁴ CINEMATECA BOLIVIANA. *Catálogo del Archivo Fílmico Marcos Kavlin Cinemateca Boliviana*. La Paz: Secretaria Municipal de Culturas, 2018.

¹⁵ VARGAS VILLAZON, Fernando. *Wara Wara. La reconstrucción de una película perdida*. La Paz: Plural, 2010.

¹⁶ Anuncios Cine Princesa y Cine Imperial, *La Razón*, martes 29 de noviembre de 1927.

¹⁷ ALARCON A., J. Ricardo (ed). *Bolivia en el primer centenario de su independencia*. La Paz: [s.n.], 1925, p. 734.

¹⁸ Anuncios del Cine Princesa y Cine Imperial, *El Diario*, martes 29 de noviembre de 1927.

filma Del Castillo se exhibieron el 4 de enero de 1913 en el Cine Teatro e incluían vistas de los mercados de la ciudad, de las calles Colón, Ayacucho, Recreo y plaza San Francisco, del paseo matutino en la plaza Murillo, y de la salida de misa de 10 de la iglesia de San Agustín. Pocas semanas más tarde, Del Castillo estrenó *Los carnavales de La Paz*, que incluía vistas de la entrada de comparsas y otros detalles festivos. La velocidad de producción de Del Castillo no deja de sorprender: si bien es cierto que las cámaras de la época permitían registrar, imprimir y proyectar las copias, “se necesitaba hacer un gran esfuerzo para poder hacer lo que hacía Castillo: filmar y mostrar un par de días más tarde lo que había filmado”¹⁹. En los próximos años, Del Castillo realizaría otras películas, como *Últimas actualidades de Bolivia* (Bolivia, Luis Del Castillo González, 1926) o *La posesión de Hernando Siles* (Bolivia, Luis Del Castillo González, 1926). El hecho de que ambas películas se conserven en la actualidad nos permite ser testigos del perfeccionamiento de su trabajo técnico hasta dominarlo por completo.²⁰

En el caso de *El bolillo fatal*, el tiempo que transcurre entre el rodaje y el estreno es el mismo que en sus inicios. La puesta en escena, sin embargo, se vuelve más compleja. Según las necesidades señaladas en el Código Penal, el fusilamiento debía llevarse a cabo en un lugar donde pudiera garantizarse la asistencia del mayor número posible de espectadores. La elección de un espacio amplio también permitía el libre movimiento de fotógrafos y cineastas, que habían sido oficialmente invitados a registrar los hechos. De hecho, en algunas escenas de la película se observan al menos otros dos fotógrafos portando cámaras de fotografía (¿habrá sido fotografiado Del Castillo por alguno de ellos?). Así lo confirma también el testimonio de Luis Llanos Aparicio, redactor judicial de *El Diario*, quien señala que estuvo en el patíbulo muy cerca de Del Castillo y de otros periodistas, en una “trincherita a pocos metros del reo desde la que se veía todo con detalle”²¹.

¹⁹ GUMUCIO DAGRON, *op. cit.*, pp. 50-51.

²⁰ [*La posesión de Hernando Siles*] se conserva en una copia de imagen y en fragmentos negativos de imagen; *Últimas actualidades de Bolivia* se conserva en una copia de imagen; ambos materiales se conservan en soporte acetato. CINEMATECA BOLIVIANA, *op. cit.*

²¹ El testimonio de Llanos Aparicio le sirve a Gumucio Dagron para incluir detalles de la película a partir de lo que el periodista recordaba. No obstante, con el hallazgo del documento fílmico, se comprueba que el recuerdo no era certero y que muchas escenas descritas (una escena de los

La puesta en escena de la película da cuenta así de una indudable preparación para la cámara. La lectura de la sentencia se rodó en un patio de la cárcel de San Pedro, en la ciudad de La Paz. En el centro del patio hay una larga mesa donde se sientan el fiscal Uría, el juez de la causa, Benedicto Tamayo, el secretario del juzgado, Sr. Pabón y otros miembros de la comitiva judicial, además del canónigo Teodosio Sáenz. La escena se representa con una escenificación teatral perfecta, sin cruces delante de la cámara ni miradas hacia ella, lo que da lugar a imaginar que transcurre sin otros participantes. No obstante, cuando Alfredo Jáuregui se pone en pie para dar su discurso visiblemente disgustado, el público comienza a perder la compostura e invade la escena. La cámara intenta reacomodarse y, de pronto, se revela una importante comitiva de periodistas y fotógrafos que habían estado todo el tiempo detrás de escena. Incluso un miembro del público intenta que los participantes recuperen sus posiciones y despejen el eje de la cámara que enfoca a Alfredo en el momento mismo de la firma del libro de actas, casi como si fuera (¿tal vez lo era?) un asistente de cámara de Del Castillo.

Esta “modalidad judicial” de las imágenes, de estilo aparentemente anti-artístico e imparcial,²² presenta algunos momentos excepcionales. Tras la firma de la sentencia, Del Castillo registra los exteriores de la cárcel, donde se puede ver a un grupo de mujeres indígenas que lloran desconsoladamente mirando directamente a la cámara, ubicada muy cerca de ellas.²³ Es la primera vez que la película se aparta de una

acusados sacando los bolillos, Alfredo Jáuregui interpretando con una guitarra algunas canciones antes de ser enjuiciado) no forman parte de la película. GUMUCIO DAGRON, *op. cit.*, p. 92

²² Según el perfecto de la policía parisina Alphonse Bertillon, partícipe activo del afán del siglo XIX de inventariar a los seres humanos y producir procedimientos de medición corporal, una “fotografía judicial” debía ocuparse únicamente del punto de vista científico, debiendo ser tomada de frente y perfil e iluminarse con una luz que venga principalmente del lado izquierdo y un poco de frente. BERTILLON, Alphonse. “La fotografía judicial”. En: Naranjo, Juan (ed.), *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1985-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 105.

²³ Wilmer Urrelo analiza el rol de estas tres mujeres y el “silencio sepulcral” que la prensa les dedicó. “Es posible imaginar a los hombres reunidos en una noche tenebrosa, en una francachela, en el despacho de uno de ellos, no importa, planificando la muerte de J.P. Pero no así a esas mujeres. Recuerden lo que decía *El Diario* el 18 de junio de 1918, que eran ‘sólo tres mujeres del pueblo rural’. Es decir, nadie, menos que nadie”. URRELO, Wilmer. “Yo he respirado de la patria el aire”, *Caravelle*, n. 2014, p. 103. Disponible en: <https://journals.openedition.org/caravelle/1022> [Acceso: 1 de agosto de 2025].

aparente imparcialidad y da lugar a las emociones de una ciudadanía conmovida (Imagen 4). Asimismo, tras el fusilamiento, Del Castillo decide girar la cámara hacia el público presente, ofreciéndonos dos imágenes extraordinarias de la enorme muchedumbre que baja desde El Alto hacia la ciudad de La Paz por las laderas prácticamente vacías (hoy completamente construidas y habitadas). En ellas se ven hombres, mujeres y niños bajando parsimoniosamente, algunos incluso con alegría (Imagen 5). Estos dos últimos planos no sólo rompen con la neutralidad teatral del resto de la película, sino que muestran la enorme cantidad de personas que asistieron al evento.²⁴



Imagen 4: Mujeres fuera de la cárcel de San Pedro. Fotograma de *El Bolillo Fatal*.

²⁴ “Ante seis mil espectadores, fue ejecutado ayer, a horas 9 de la mañana, Alfredo Jáuregui”, *El Diario*, domingo 6 de noviembre de 1927.



Imagen 5: La enorme muchedumbre de regreso a la ciudad. Fotograma de *El Bolillo Fatal*.

Sin duda, las imágenes del fusilamiento en *El bolillo fatal* son las que convocan toda la atención de los espectadores. Luis del Castillo se sitúa muy cerca del patíbulo y registra el voluptuoso desfile que acompaña al acusado: la comitiva de jueces, los carabineros, los caballos, los sacerdotes, los periodistas, los fotógrafos y la enorme

muchedumbre. Alfredo, en aparente estado de embriaguez, es conducido a rastras por los sacerdotes. Viste de traje negro, sombrero, zapatos de charol y polainas. De su bolsillo saca un papel y lee un mensaje de despedida antes de ser conducido al patíbulo, donde le atan con una cuerda y le vendan los ojos. “Se cumple la Orden Rígida de la Ley”, anuncia el intertítulo. Antes de que las balas alcancen su cuerpo, Alfredo saluda con el brazo izquierdo y guarda la mano en el bolsillo, adoptando una postura desafiante que dura un milisegundo. Los disparos le alcanzan, su sombrero sale volando y su cuerpo se desploma. La cámara alarga la duración del plano mientras los carabineros bajan sus rifles. Uno de los militares se acerca para dar el tiro de gracia, mientras que uno de los sacerdotes se acerca a Alfredo para comprobar si es necesario ese tiro final. En el siguiente plano, Del Castillo vuelve a colocar la cámara frente al sujeto: Alfredo está muerto, con los brazos caídos y los zapatos de charol apoyados en la tierra. Lo rodean sacerdotes y soldados a caballo, en un momento de visible pesadumbre.

Estas imágenes parecen estar históricamente enlazadas con otros registros semejantes producidos durante la misma época. Según Alfonso Gumucio Dagron, hubo una película boliviana titulada *La ejecución del reo Samo* (Bolivia, Omnium Cinema, 1911), que se proyectó el 12 de abril de 1911 en el Teatro Municipal de La Paz. Sin embargo, no se conservan registros de su exhibición ni de su supervivencia.²⁵ Al año siguiente, en Chile, la Compañía Cinematográfica del Pacífico registró la ejecución del reo Alfredo Brito, condenado a muerte por el asesinato de un juez. Esta película tampoco se conserva y se sabe que no se exhibió, ya que los empresarios del Teatro Edén consideraron que no era conveniente “proporcionar un espectáculo doloroso”²⁶. La ejecución de Antonio Navarro en Ciudad de México, registrada por los camarógrafos de la Compañía Lumière, Gabriel Veyre y Fernand Bon Bernard, se anunció para su estreno (en el que se incluían las intenciones de la compañía

²⁵ GUMUCIO DAGRON, *op. cit.*, pp.45-46.

²⁶ VERGARA, Ximena, Antonia Krebs, Marcelo Morales y Mónica Villarroel. “Documental chileno silente. Hallazgos del corpus en la prensa e identificación de vestigios sobrevivientes”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, 2017, pp. 137-151. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/131/145> [Acceso: 1 de agosto de 2025]

distribuidora de donar todo el dinero recaudado a la familia del fusilado), pero tampoco se conserva al día de hoy.²⁷ Así, la exhibición comercial de *El bolillo fatal* aparece como una excepción en la historia del cine latinoamericano, al igual que su supervivencia actual, tal vez ocurrida por un error en el control de circulación de estas imágenes perturbadoras.²⁸

4. La censura

El mismo día del estreno de la película, el periódico *La Razón* solicitaba que esta no fuera exhibida. Pese a haber “reproducido los pasajes más interesantes del ruidoso proceso”, una crónica sugería que la exhibición se realizara “sólo para los magistrados judiciales, para luego ser recogida la película original sin sacar copia ninguna para su archivo en la Corte Superior, como una prueba más en el sensacional proceso”. El reportero anónimo esgrime dos razones fundamentales: por un lado, que la exhibición de la cinta sea “limitada en el exterior”, ya que la prensa extranjera ha encontrado en el proceso un “motivo de insolentes ataques a Bolivia”; por otro lado, que “no se ha de permitir el comercio con la desgraciada muerte del ajusticiado Jáuregui”²⁹.

El efecto censor del periódico es inmediato: en la edición del día siguiente, miércoles 30 de noviembre, se anuncia su prohibición. Pese a que se repiten los anuncios para ese día en el Cine Princesa, junto a “la gran cinta trágica de Sessue Hayakaya titulada

²⁷ La que sí ha sobrevivido es la película argumental *Duel au pistolet* (México, Compañía Lumière, 1987), también conocida como *Duelo a pistola* o *Un duelo a pistola en el Bosque de Chapultepec*, también registrada por los mismos camarógrafos para los Lumière como agente en México. El cambio de registro a la ficción formaría parte de una estrategia para seguir alimentando los temas de interés de la época. FULLERTON, John. “Creating an audience for the cinématographe: two Lumière agents in Mexico, 1896”, *Film History: An International Journal*, v. 20, n. 1, 2008, pp. 95-114, DOI: [10.2979/fil.2008.20.1.95](https://doi.org/10.2979/fil.2008.20.1.95).

²⁸ Colombia también forma parte de esta historia visual compartida: en 1906, el intento de asesinato del presidente Rafael Reyes provocó el fusilamiento de los cuatro responsables del ataque. El fotógrafo Lino Lara tomó una serie de fotografías de la ejecución pública que luego pasaron a formar parte de un álbum fotográfico de autoría anónima. Este álbum contenía sólo seis fotografías del momento de la ejecución, siendo las otras dieciocho una reconstrucción ficcional. Aunque no se trata de una película, la narración secuencial y la reconstrucción ficticia marcan, para muchos, el inicio de la tradición cinematográfica en Colombia. Ver más en *Pirrotecnia* (Colombia, Federico Atehortúa Arteaga, 2019).

²⁹ “El Film del Proceso Pando no debe exhibirse”, *La Razón*, martes 29 de noviembre de 1927.

La marca del fuego”, y en el Cine Imperial junto a *El Tesoro de Kirolet*,³⁰ la obra de Del Castillo cesa sus exhibiciones de inmediato. Los cronistas de *La Razón* —que nunca firman sus artículos— se esfuerzan por sostener que no se han opuesto a la filmación ni al comercio del cinematógrafo, y sugieren que la policía municipal debería solicitar a Del Castillo la entrega de la película, pero previamente debería reembolsarle “el valor de sus materiales y de su trabajo”. Sobre todo, defienden que “una cinta semejante acarreará forzosamente el desprestigio del país y dará lugar a comentarios acres, por cuanto que la desgracia de un hombre, por mucho que ubiese (sic) sido criminal y ajusticiado, no puede servir de motivo de explotación”. Advierten, además, que no sólo Del Castillo ha obtenido imágenes de los hechos sino que otro “comerciante por excelencia”, Arturo Posnansky, también ha filmado cuatro tambores sobre el mismo acontecimiento. “Esta película tampoco debe ser exhibida y con ese comerciante debe procederse de la misma forma que se procede con Castillo, es decir, se le debe notificar para que entregue las copias que tiene ante las autoridades respectivas, para luego indemnizarle su justo precio, previa tasación.”³¹

Veinte días después de estas demandas, la película de Luis Del Castillo se proyecta de nuevo en una sesión para periodistas. Los periódicos *La Razón* y *El Diario* publican sendas crónicas sobre el evento privado del día 18 de diciembre, en el que parece que no sólo se exhibió la película de Del Castillo, sino también *La sombría tragedia del Kenko* de Arturo Posnansky, que se estrenaría oficialmente unos días después en el Cine París. La confusión entre ambas películas comienza a tener lugar en estas crónicas, que suelen no distinguir la una de la otra, excepto por la descripción de algunos detalles formales. Si en la película de Del Castillo las escenas del fusilamiento se muestran como “evidentes”, en la de Posnansky se habla de reconstrucción y se ofrecen halagos a “las personas llamadas a representar personajes”³². Esta confusión se utilizará como estrategia publicitaria por los empresarios de los distintos cines donde ambas serán exhibidas. El jueves 22 de diciembre se anuncia *La sombría tragedia del Kenko* en las tandas *vermouth* y noche

³⁰ Anuncios del Cine Princesa y Cine Imperial, *El Diario*, miércoles 30 de noviembre de 1927.

³¹ “Se prohibió la exhibición de una película afrentosa”, *La Razón*, miércoles 30 de noviembre de 1927.

³² “La exhibición de nuestras pobreza”, *op. cit.*

del Cine París. “Colosal acontecimiento cinematográfico de la vida pública de Bolivia. Gran película histórica en cinco grandes actos. Títulos de los actos: 1º La tragedia del Kenko (reconstrucción), 2º El proceso, 3º El sorteo, 4º En la cárcel, 5º La vindicta pública en El Alto”. Los exhibidores advertían sobre la película de Posnansky: “Ojo! No confundir este film con otro ya exhibido de cortometraje”. Al menos hasta la semana siguiente, los Cines Princesa e Imperial continúan exhibiendo la película de Del Castillo, reforzando la batalla comercial y añadiendo también a sus anuncios: “Ojo no confundir esta con otra película tomada de fotos y muy mal dirigida.”³³

Si en los próximos días *El Diario* se dedica a señalar la pertinencia de la película del Del Castillo como “un documento fílmico que pasará a la historia como una muestra luctuosa de los procedimientos judiciales de la República”,³⁴ *La Razón* recrudece su postura y solicita su inmediata censura, insistiendo “con nuevos y más serios razonamientos” que los expuestos durante las primeras exhibiciones. La preocupación sigue siendo la misma: las películas no deben exportarse pues podrían ser utilizadas por “los enemigos de la nacionalidad”³⁵. La censura no parece posarse en este caso sobre la abyección que pudieran provocar las imágenes del fusilamiento (“sin títulos alusivos ni frases tendenciosas, los hechos mismos mueven a piedad”) sino sobre “el detalle poco vistoso, al lucimiento de autoridades, lugares, testigos, indios, indias, caseríos miserables, etc”, abriendo el camino hacia una censura por motivos de racismo estructural. Podría pensarse que esta era una línea de pensamiento compartida por los mismos jueces del caso, ya que la acusación cayó sin miramientos sobre las familias de campesinos indígenas de escasos recursos que

³³ Anuncios Cine París y Cine Mignon, *La Razón*, jueves 29 de diciembre de 1927.

³⁴ “Exhibición de la cinta del fusilamiento de Jáuregui. Filmada por la empresa Luis del Castillo G.”, *El Diario*, domingo 18 de diciembre de 1927.

³⁵ En su texto *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag sostiene que las imágenes del horror nunca se utilizan para exaltar los valores del decoro o el patriotismo, pues “exhibir a los muertos es lo que al fin y al cabo hace el enemigo”. SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Penguin Random House, 2010, pp. 37-41.

vivían en medio del gélido altiplano.³⁶ El cronista y autodefinido censor no escatima en detalles para su argumentación:

Para dar una pobre idea de Bolivia, para exhibir con enfoque deprimente a nuestra justicia, para denigrar la nacionalidad con el coro de indígenas desarraigados, nada se ha dado más cabal. Es este el aspecto en que fundamos nuestra oposición a la publicidad y peor aún a la exportación de esta película (...) No es una película para exhibición esta que censuramos. Contiene detalles, aparatos, circunstancias poco enaltecidas de nuestra institucionalidad, de nuestro progreso, de nuestra civilización misma, ya que el indio con todos sus caracteres sucios se muestra allí ricamente adornado de miseria y de ignorancia.³⁷

El motivo por el que la opinión letrada vetaba a *El bolillo fatal* parece estar vinculado a la representación de los “indios con todos sus caracteres sucios (...) ricamente adornados de miseria y de ignorancia”³⁸. Si se autorizó inicialmente el registro en imágenes del fusilamiento no fue sólo por tratarse de un acto moralizante o por la lasciva necesidad del periodismo de encontrar goce y beneficios comerciales con la noticia aberrante, sino también porque su representación se posaba sobre individuos de clases bajas e indígenas sin instrucción, y no sobre la burguesía boliviana de principios del siglo XX formada por exploradores y barones del estaño. Silvia Rivera Cusicanqui señala que este tipo de miserabilismo en la representación de los sectores subalternos resultan un arma de gran eficacia para legitimar nuevos modos de dominación.³⁹ En efecto, reducir a la víctima a una persona sin historia, sin deseos ni destino, alguien que ha de ser visto y no alguien que también mira, continúa la antigua práctica de exhibir seres humanos exóticos en las exposiciones universales europeas organizadas hasta comienzos del siglo XX.

³⁶ Extracto de la sentencia del juez Benedicto Tamayo: “El Kenko tenía su pequeño caserío que hoy no existe; (...) tenía fama de que sus moradores se ocupaban del pillaje y la rapiña, y en verdad que sólo esto podía ser aliciente para residir en un lugar donde la naturaleza es hostil, los campos áridos y faltos de agua y donde el viento y el frío se extienden sus dominios y combinan su tiranía (...). Los Jáuregui, como se ha dicho, vivían en el Kenko, eran mozos expertos generalmente nocturnos, estaban ejercitados en el asalto a los pasajeros y se ofrecieron pues con los mayores títulos para ello”. BAPTISTA GUMUCIO, *op.cit.*, p. 194-196.

³⁷ “La exhibición de nuestras pobreza”, *op. cit.*

³⁸ “La exhibición de nuestras pobreza”, *op. cit.*

³⁹ RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015, p. 145.

Más allá del miserabilismo en la representación de los sectores subalternos, acaso sea la fuerza real de las imágenes y su capacidad para representar con exactitud lo que hay delante de la cámara —un hombre muriendo en tiempo real— lo que activa el principal cuestionamiento ético sobre estas imágenes. La transición entre la captura de lo real y su exhibición en la pantalla cinematográfica convierte a los espectadores en cómplices. Somos testigos no autorizados ni invitados oficialmente, incómodos ante las preguntas que se despiertan. Las imágenes perturbadoras revelan una naturaleza dolorosa, pero cotidiana: la de presenciar el sufrimiento ajeno en tiempo real. Para Marina Azahua, las imágenes en movimiento, a diferencia de las fotografías, generan la sensación de que aún podemos detener la muerte, como si pudiéramos “empujar al cuerpo para apartarlo del camino de las balas, agarrar la mano que empuña el cuchillo, impedir la matanza. (...) Las imágenes en movimiento parecen vida y nos incitan a romper el hechizo del espectador silencioso. Ahí radica su tragedia”.⁴⁰

5. La restauración

Oculto tras 85 años, la aparición de *El bolillo fatal* movilizó un proyecto de restauración en el que participaron la Fundación Cinemateca Boliviana, la Filmoteca de la Universidad Autónoma de México (UNAM) y los Estudios Churubusco Azteca, y que contó con el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID). El proyecto de restauración e investigación fue desarrollado por María Domínguez y Cappa, y los procesos técnicos fueron liderados por Francisco Ramírez, jefe técnico del laboratorio de Filmoteca UNAM.⁴¹ El objetivo principal era la realización de una restauración fotoquímica que permitiera obtener nuevos elementos en poliéster duplicados a partir del original en soporte nitrato. El paquete completo de elementos producidos entre febrero y marzo de 2015 fueron un duplicado de imagen negativo 35 mm blanco y negro, una copia de imagen 35 mm blanco y negro, y una copia de imagen 35 mm color, cuyos teñidos originales amarillos y verdes se obtuvieron mediante el método Desmetcolor (Imágenes 6 y 7).

⁴⁰ AZAHUA, Marina. *Archivo agonía*. Madrid: Sexto piso, 2025, p. 218.

⁴¹ Cabe mencionar también el asesoramiento del maestro Francisco Gaytán, anterior responsable de acervos de la Filmoteca UNAM, retirado poco tiempo antes de realizado este trabajo.

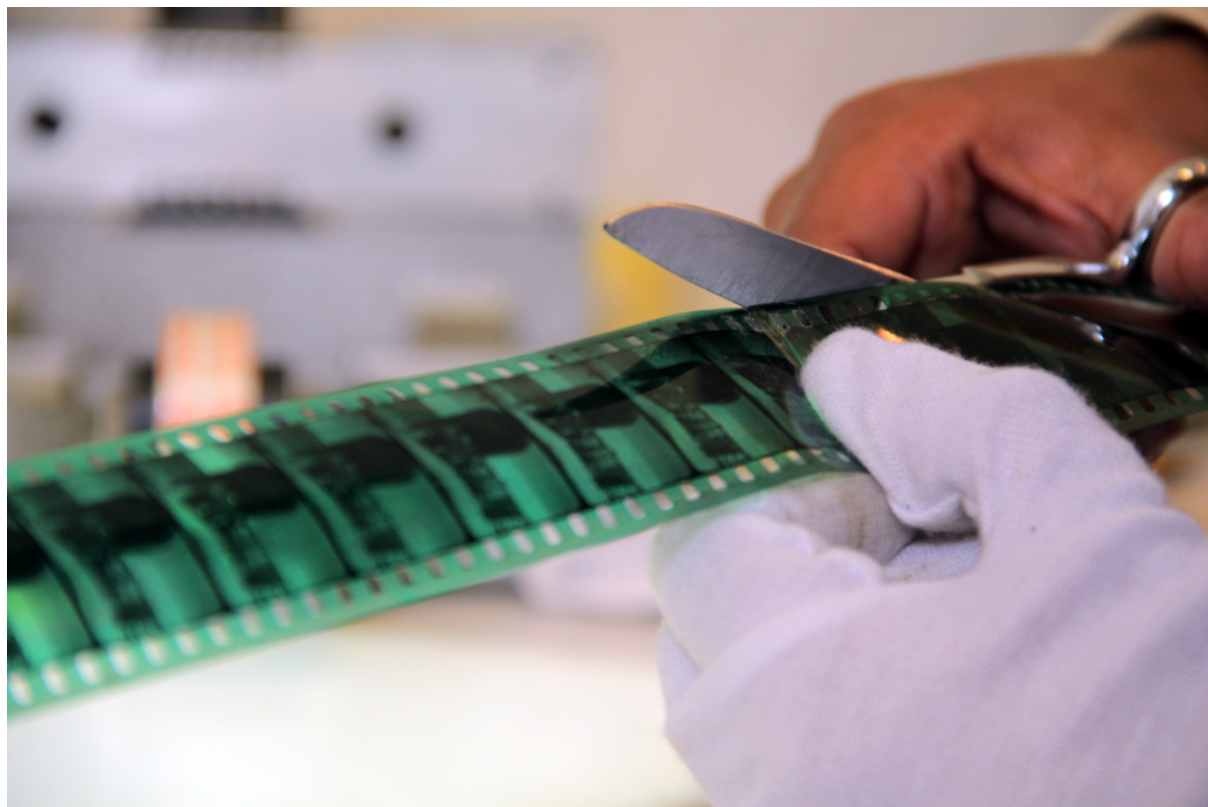


Imagen 6 y 7: Proceso de inspección y reparación de la película en la Filмотeca UNAM.

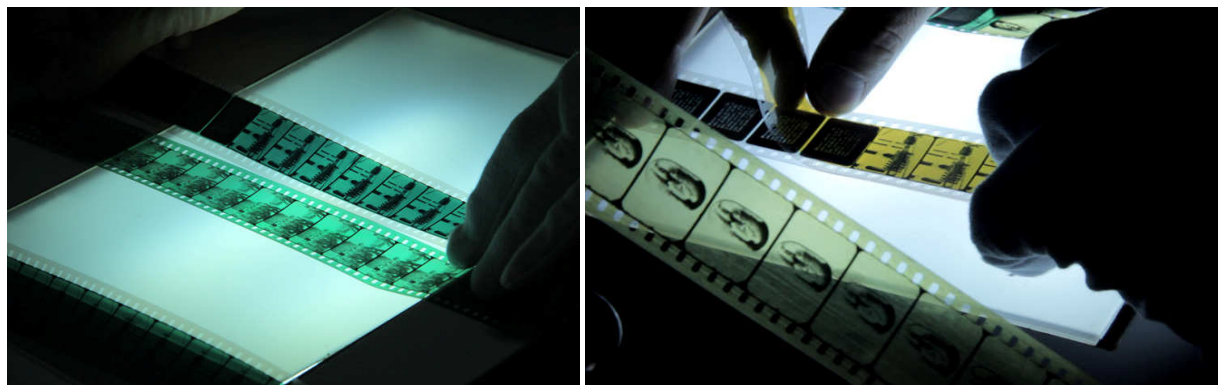
La decisión de llevar a cabo la restauración en el ecosistema fotoquímico obedeció a una serie de circunstancias. En aquel entonces, en 2015, la tecnología de restauración se encontraba en plena transición hacia lo digital. La Filmoteca UNAM seguía realizando restauraciones fotoquímicas, aunque los Estudios Churubusco Azteca, al igual que la mayoría de los laboratorios de la región, estaban dejado de realizar tareas de procesamiento fotoquímico. La restauración digital aún no se había consolidado en su forma definitiva y, además, era mucho más costosa que la fotoquímica. En términos de preservación a largo plazo, resultaba más sostenible la conservación de los nuevos elementos fotoquímicos en un archivo como el de la Cinemateca Boliviana, con enormes dificultades de financiamiento. En este contexto, ¿cómo se podía mantener en el tiempo la constante migración que se necesita para conservar los elementos digitales a largo plazo? Las condiciones de temperatura y humedad relativamente constantes del archivo situado en La Paz propiciaban, además, un espacio estable para una conservación segura y pasiva que no requería esfuerzos económicos adicionales.

La restauración fotoquímica se eligió también por la condición de elemento único de *El bolillo fatal*. Siendo el cine un arte de la reproducción, las tareas de restauración suelen implicar la comparación de todos los elementos existentes de una misma obra a fin de recuperar los atributos originales. En este caso, la única fuente superviviente era una copia de imagen en soporte nitrato de primera generación que conserva el montaje original —contiene empalmes de acetona entre cada escena— y los colores amarillos y verdes aplicados por teñido.⁴² Sin posibilidad de comparación con otros elementos,⁴³ esta copia contiene los atributos de la obra original, pero también el valor propio de un documento único. Sus huellas físicas —rayas de proyección, posible desvanecimiento del color, manchas, roturas— son las marcas de un tiempo y

⁴² Alfonso del Amo llama a este tipo de materiales “copia estándar muda”, un concepto aparentemente contradictorio pero necesario para referirse a las copias de películas mudas acabadas para proyección pero que además contienen el montaje final de la obra y sus colores teñidos aplicados, inexistentes en los negativos de cámara. DEL AMO, Alfonso. *Clasificar para preservar*. Madrid: Filmoteca Española y Cineteca Nacional de México, 2006, p. 128.

⁴³ La única comparación posible que pudimos realizar fue con otros títulos del mismo cineasta conservados en Cinemateca Boliviana, como *[Vistas locales]*, *Ultimas actualidades de Bolivia* y *La posesión de Hernando Siles*, los que permitieron constatar rasgos estilísticos y técnicos compartidos.

una historia transcurridos. La opción elegida para la restauración fue la duplicación de tipo “facsimilar”, decidiendo mantener las alteraciones existentes en la copia.⁴⁴ Así, una serie de “disrupciones” visuales, como la inestabilidad del cuadro, quedaron impresas en los nuevos elementos creados en 2015.



Imágenes 8 y 9: Buscando el color original con el método Desmetcolor en Estudios Churubusco.

Con el objetivo de obtener una nueva copia de proyección que conservara sus colores originales, se decidió utilizar el método Desmet o Desmetcolor, ya que aseguraba un acercamiento preciso a los colores del documento original. El Desmetcolor es un sistema creado por Noël Desmet, supervisor de restauraciones de la Cinémathèque Royale de Belgique. El método consiste, primero, en obtener una nueva película internegativa pancromática de baja densidad que contiene la imagen de la copia original pero no los colores, y a partir de ahí, obtener una nueva copia color en la que se trasladan los colores de la copia original. La aplicación del color se realiza mediante una simulación electromecánica de los tintes, que se reconstruyen mediante el uso de un analizador de color. La nueva copia color en soporte poliéster se obtiene tras la impresión de la imagen desde el nuevo internegativo blanco y negro y la posterior exposición —doble paso— del nuevo positivo color con los valores de luz determinados en el analizador (Imágenes 8 y 9). Este método fue diseñado por Desmet con el objetivo de crear un procedimiento alternativo al uso de los internegativos color modernos a fin

⁴⁴ Durante la inspección, se encontraron una variedad de roturas de perforaciones, algunas de ellas muy graves, que fueron reparadas antes del proceso de duplicación. Las roturas eran de perforaciones corridas y “piquetes”, lo que hace suponer que la copia original se proyectó anteriormente.

de reducir el costo de estos materiales y abrir la posibilidad de restaurar el color original cuando los elementos se hubieran desvanecido.⁴⁵



Imagen 10: Comparación de la copia original (izquierda) y nueva copia (derecha).

La duplicación en Desmetcolor de *El bolillo fatal*, realizada en los Estudios Churubusco, implicó la ejecución de un procedimiento que nunca había sido realizado por las trabajadoras involucradas, y que fue motivo de diferentes discusiones y pruebas para obtener la emulación de colores deseada (Imagen 10). Así,

⁴⁵ DESMET, Noël y Paul Read, "The Desmercolor Method for Restoring Tinted and Toned Films", en Berriatua, Luciano. (ed.), *Tutti i colori del mondo. Il colore nei mass media tra 1900 e 1930*. Reggio Emilia: Edizioni Diabasis, 1998.

el proceso de restauración también cumplió una relevante función formativa. Además de realizar con profesionalidad sus labores técnicas, los trabajadores de la Filmoteca UNAM desempeñaron un rol paciente y dedicado como transmisores de un conocimiento que se encuentra en riesgo de perderse. Con una solidaridad invaluable, compartieron cada uno de los pasos que debían ejecutarse en los procesos y convirtieron a la restauración de la película en un proceso de aprendizaje, incluidas las falencias que dicho tipo de trabajo pueda tener. En cualquier caso, los estudios realizados y los resultados obtenidos invitan a continuar con el rescate cinematográfico en Bolivia, un proceso largo que requiere de profesionales de la restauración pero, sobre todo, de voluntades económicas y políticas.

Llamativamente, la nueva copia de imagen en 35 mm con los colores teñidos nunca se llegó a proyectar. En las salas del moderno edificio de la Cinemateca Boliviana no hay proyectores que permitan ajustar la velocidad de proyección —la velocidad original fue determinada en 18 cuadros por segundo— ni modificar la ventanilla para utilizar una diferente a la estándar —como sería la ventanilla muda, con relación de aspecto 1:1,33—. La copia digital que ha circulado desde entonces proviene de una digitalización realizada también en Filmoteca UNAM en 2015, con lo que el nuevo elemento fotoquímico se convirtió en un soporte de almacenamiento y no de proyección. Una vez más, un rollo de película entra en el archivo fílmico para esperar pacientemente que algún día, igual que el rollo de nitrato original, pueda moverse después de tanto tiempo dormido.

Más allá del tipo de copia que se vaya a exhibir, la pregunta sobre cómo mostrar hoy *El bolillo fatal* continúa vigente. La película restaurada se ha proyectado en distintos lugares desde 2015, comenzando ese año con proyecciones para públicos especializados —Le Giornate del Cinema Muto de Pordenone, el Orphan Film Symposium en Culpeper, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, el Festival de Documental de Cachoeira en Brasil—. Posteriormente, se incluyó en el ciclo Recuperados organizado por la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM) y publicado en una plataforma virtual de la Cineteca Nacional de Chile. Desde ese momento, comenzó a circular en nuevas copias digitales que hoy se pueden encontrar fácilmente en YouTube. Asimismo, la Cinemateca Boliviana la ha incluido en

su programación habitual, compartiendo pantalla con estrenos comerciales y cobrando entrada por cada una de sus proyecciones. ¿Cómo deberíamos mostrar estas imágenes hoy? ¿Es adecuada su explotación comercial? ¿Cuál es el lugar de estas imágenes en un presente en el que otras tantas imágenes de masacres circulan en los directos de Instagram o Tik Tok como moneda corriente?

Si las imágenes perturbadoras de *El bolillo fatal* provocan fuertes conjeturas en quienes las miran, también suscitan preguntas en quienes trabajamos para restaurarlas. Observar una película cuadro a cuadro, una y otra vez durante los lentos procesos de inspección, reparación, limpieza, duplicación, revelado y digitalización, requiere de una atención determinada y distinta de la del espectador. ¿Qué sucede cuando esta observación morosa se posa sobre imágenes de horrores? Durante los días de escritura de este texto, conversé con Lucía Vilela, documentalista, fotógrafa y docente. Ella también había trabajado con este tipo de imágenes, en su caso, digitalizando fotografías de cadáveres de la Guerra Civil española pertenecientes al fondo de la Causa General (1940-1967), conservado en el Archivo Histórico Nacional de España. El fondo contiene documentación diversa sobre personas muertas de forma violenta, y a Lucía le tocó trabajar con los documentos fotográficos, particularmente con unas cajas que contenían gran cantidad de imágenes de cadáveres tomados en primer plano y de frente, en copias pequeñas tamaño carnet. El primer día de trabajo salió llorando del archivo; con el tiempo, el trabajo se le hizo costumbre y pudo combinarlo con sus labores cotidianas. Sin embargo, lo que el trabajo de digitalización, repetido y mecánico, parecía ocultar como acostumbramiento, su cuerpo lo evidenciaba en dolores físicos, eccemas y tipos varios de dermatitis.

Esta conversación me hizo recordar las impresiones que también compartí con Margaux Chalançon mientras restauraba *Bilan de la Guerre* (Líbano, Jocelyne Saab, 1982), una película sobre la guerra en Beirut tras los bombardeos israelíes de 1982. Margaux había sido advertida que sería difícil trabajar con esas imágenes, pero aceptó el encargo convencida de que podría abstraerse en los píxeles que las componían. La detención ante la imagen fija, comparando una y otra vez un fotograma con el siguiente y el anterior, la llevó a observar algo más que píxeles.

Hoy llegué a una imagen particularmente difícil de ver. Es una habitación, probablemente un sótano, llena de cadáveres de pequeño tamaño. Parece que la imagen procede de un monitor de televisión y que Jocelyne filmó la pantalla: se ven las líneas horizontales de los tubos catódicos, lo que dificulta un poco distinguir los detalles. Tengo que limpiar una gran mancha, pero no sé qué parte del cuerpo se supone que está detrás, debido a lo dañados que están los cuerpos. ¿Es una pierna o un brazo? Ya he llorado varias veces.⁴⁶

Desde aquel día de marzo de 2012 en que apareció *El bolillo fatal*, hemos pensado, trabajado y observado la imagen de Alfredo Jáuregui muriéndose ante la cámara y ante nosotras. También lloramos cuando lo vimos morir por primera vez en movimiento, en aquella pequeña sala de control de la Filmoteca UNAM. La experiencia de la restauración de esta película trascendió el trabajo técnico y se convirtió en un pensamiento traumático que sólo podemos empezar a desenredar más de diez años después. La crítica a la jerarquía entre emoción y pensamiento se pone de manifiesto en este tipo de actividades, en las que cuestionamos abiertamente la concepción de la emoción como “lo no pensado”⁴⁷ y apostamos por una reactualización de la memoria de la experiencia como un todo indisoluble en el que se funden los sentidos corporales y mentales.⁴⁸

7. Mártir de la injusticia (epílogo)

En 1978, el doctor Ramón Salinas Mariaca, miembro de la Corte Superior de Justicia de Bolivia, reabrió la investigación sobre la muerte del general Pando. Las sospechosas autopsias de 1917, así como las aparatosas consecuencias del juicio, le llevaron a investigar el caso a partir del estudio de la genealogía médica del militar. Salinas Mariaca constató que la madre, uno de los hijos, el hermano y otros familiares de Pando habían sufrido diversos tipos de apoplejías y embolias cerebrales, y concluyó que el general había muerto por un accidente cardiovascular.

Salinas Mariaca consiguió, además, el testimonio de Nelson Villegas, uno de los cuatro acusados del crimen, quien, ya anciano y enfermo, accedió a contar su versión

⁴⁶ CHALANÇON, Margaux. *Time Displaced: an attempt at restoring Waheb al Horriyah (Kais al-Zubaidi, 1989)*, Tesis de Maestría, Elías Querejeta Zine Eskola, País Vasco, 2022.

⁴⁷ AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, 2017, p. 258.

⁴⁸ RIVERA CUSICANQUI, *op. cit.*

de los hechos. Villegas cuenta que una tarde de mucho viento y frío, él y su mujer Tomasa, su hermana Dolores y sus sobrinos Juan y Alfredo recibieron la visita espontánea del general Pando en la tienda que tenían en el Kenko. Tras una breve confraternización, y pese a que empezaba a nevar y ya estaba oscureciendo, el general quiso continuar su viaje a La Paz. La familia intentó convencerle para que se quedara esa noche y le ofrecieron un caldo caliente, que el general finalmente aceptó.

Efectivamente, en la mesita de la tienda había un plato de caldo humeante y mi compadre se sacó la bufanda y se preparaba para sentarse cuando nos sorprendió: vimos que blanqueaba los ojos, se ponía rígido y tieso y sin hablarnos cayó al suelo (...). Mi sobrino Juan era barchilón,⁴⁹ le tomó el pulso y nos dijo que estaba muerto (...). En nuestra borrachera resolvimos sacar al general de la tienda e ir a tirarlo a un barranco a fin de que no nos culpen de su muerte.⁵⁰



Imagen 11: Retrato de Alfredo Jáuregui enviado a su familia y firmado desde el panóptico poco antes de su muerte. Fuente: Familia Jáuregui.

La ejecución de Alfredo Jáuregui había sido injustificada. Sus palabras en el lecho de muerte ya habían circulado antes por la prensa, contribuyendo a alimentar el presentimiento de una injusticia. “Escuchen dos palabras: soy inocente del crimen por el cual se me ha condenado a muerte, pero si para saciar vuestra sed de sangre y de vindicta necesitaban una víctima, aquí estoy para derramar mi sangre inocente (...). Prefiero morir aunque inocente,

⁴⁹ Urrelo indica que “bachilón” es un bolivianismo que puede ser traducido como ‘curandero’. URRELO, *op. cit.*

⁵⁰ SALINAS MARIACA, *op. cit.*, p. 126.

para que esa sangre caiga sobre mis verdugos que son los jueces.”⁵¹ Alfredo volvió con sus amenazas también en el momento de la firma de la sentencia: “Que me maten de una vez, que me de un tiro (...). El que me de el tiro, ese Judas para quien es mi eterna maldición, maldición que como aceite, ha de extenderse para siempre. Oh señor, justicia, venganza...!”.⁵² Desde entonces, el mito de la inocencia de Alfredo fue alimentado por la cultura popular: una cueca creada en su honor decía “Alfredo Jáuregui / hombre inocente / has descubierto tu pecho blanco / para la muerte”⁵³; en su tumba de azulejos verdes del Cementerio General de La Paz puede leerse “Mártir de la injusticia” (Imágenes 11 y 12); su reclamo de venganza justiciera ha llevado incluso a relacionarlo con la muerte violenta del hijo del fiscal del caso, Luis Uría de la Oliva, que resultó ser uno de los hombres colgados en la plaza Murillo en junio de 1946 junto al presidente Gualberto Villarroel.⁵⁴



Imagen 11: Tumba de Alfredo Jáuregui en el Cementerio General de La Paz.

⁵¹ “Aparatoso y emocionante fue el sorteo de los presos”, *La Razón*, 25 de octubre de 1927.

⁵² “Vestido de luto Alfredo Jauregui espera la muerte”, *El Diario*, 5 de noviembre de 1927.

⁵³ La letra es citada por Mariano Baptista Gumucio como parte del recuerdo de una visita suya a una peluquería en La Paz en la década de 1940. BAPTISTA GUMUCIO, *op.cit.*, p. 6

⁵⁴ La muerte violenta del presidente y su gabinete fue fotografiada y difundida en la prensa boliviana de la época, del mismo modo que las imágenes del colgamiento de Benito Mussolini y otros líderes fascistas en una plaza de Milán en abril de 1945. Estas imágenes habrían circulado por Bolivia a través de los noticieros cinematográficos, lo que llevó a Mariano Baptista Gumucio a plantear la hipótesis de que los bolivianos pudieron verse influenciados por las imágenes italianas. Citado en ARCHONDO, Rafael, “Idea de colgar a Villarroel salió de noticiario sobre muerte de Mussolini”, *Página Siete*, La Paz, 3 de agosto de 2014.



Imagen 13: Luis del Castillo en el día de su boda. Fuente: Gumucio Dagrón.

La aparición de la película permitió reabrir el debate sobre el fusilamiento de Alfredo Jáuregui, pero no así la reconstrucción de la historia de su director, Luis del Castillo. La escasez de fuentes y la distancia temporal que nos separa de un pasado cada vez más remoto dificultan la recuperación de historias de vida. La bella semblanza que Alfonso Gumucio Dagrón reconstruye de Luis del Castillo es lo poco que queda de su legado biográfico. Del Castillo no sólo fue un cineasta pionero que realizó las primeras filmaciones en Bolivia, sino que también colaboró con Arturo Posnansky⁵⁵ y, más tarde, fue laboratorista en

Bolivia Films, la empresa creada por Kenneth B. Wasson y Jorge Ruiz en la década de 1940, donde trabajó hasta poco tiempo antes de su muerte. La fecha de su fallecimiento continúa sin esclarecer, aunque Gumucio Dagrón señala que estuvo firmando documentos para esta empresa al menos hasta 1961. Casi no se conservan fotos de Del Castillo y la única que se conoce es una de su boda, que Gumucio Dagrón publicó en su libro (Imagen 13).⁵⁶

⁵⁵ Antes de la realización de sendas películas del fusilamiento, Del Castillo y Posnansky habían trabajado juntos, llegando a fundar Cóndor Mayku Film, una “fábrica nacional de películas” que ofrecía servicios de propaganda comercial e industrial. En ese marco, realizaron juntos el largometraje *La Gloria de la Raza* (Bolivia, Arturo Posnansky, 1926), un film histórico sobre Tihuanacu estrenado en septiembre de 1926 en el Cine-Teatro París. Las únicas imágenes que sobreviven de la película son los fotogramas publicados en un folleto de 24 páginas que Posnansky publicó para promocionar el film. Para más detalles, ver GUMUCIO DAGRON, *op. cit.*, p.87.

⁵⁶ GUMUCIO DAGRON, *op. cit.*, pp. 101-103.

Del Castillo murió solo y fue velado en su casa por unas treinta personas, casi todas ellas compañeras con las que había trabajado en sus últimos años. En un escenario distinto, Alfredo Jáuregui murió ante una multitud de espectadores y camarógrafos. No obstante, ambos destinos desdichados parecen haberse encontrado en el cine, que se convirtió en el espacio y tiempo compartido. La última película dirigida por Luis del Castillo nos devuelve una última imagen de Alfredo Jáuregui que hasta ahora no habíamos conocido: un Alfredo que sonríe. La secuencia es breve: Alfredo Jáuregui se da la vuelta, mira a la cámara, sonríe con energía y luego eleva la mirada al cielo, con el rostro nuevamente oscurecido por el miedo. No debe extrañarnos que nos conmueva esta imagen que consiguió atravesar tantas capas de tiempo hasta llegar hasta nosotras. Tal vez lo que podamos hacer con esto es asumir un nuevo compromiso: tomar estas imágenes entre las manos y dibujar con ellas el paisaje del que somos herederas cultural y emocionalmente, trabajando con responsabilidad las heridas del pasado que salen a la superficie en el presente⁵⁷ (Imagen 14).

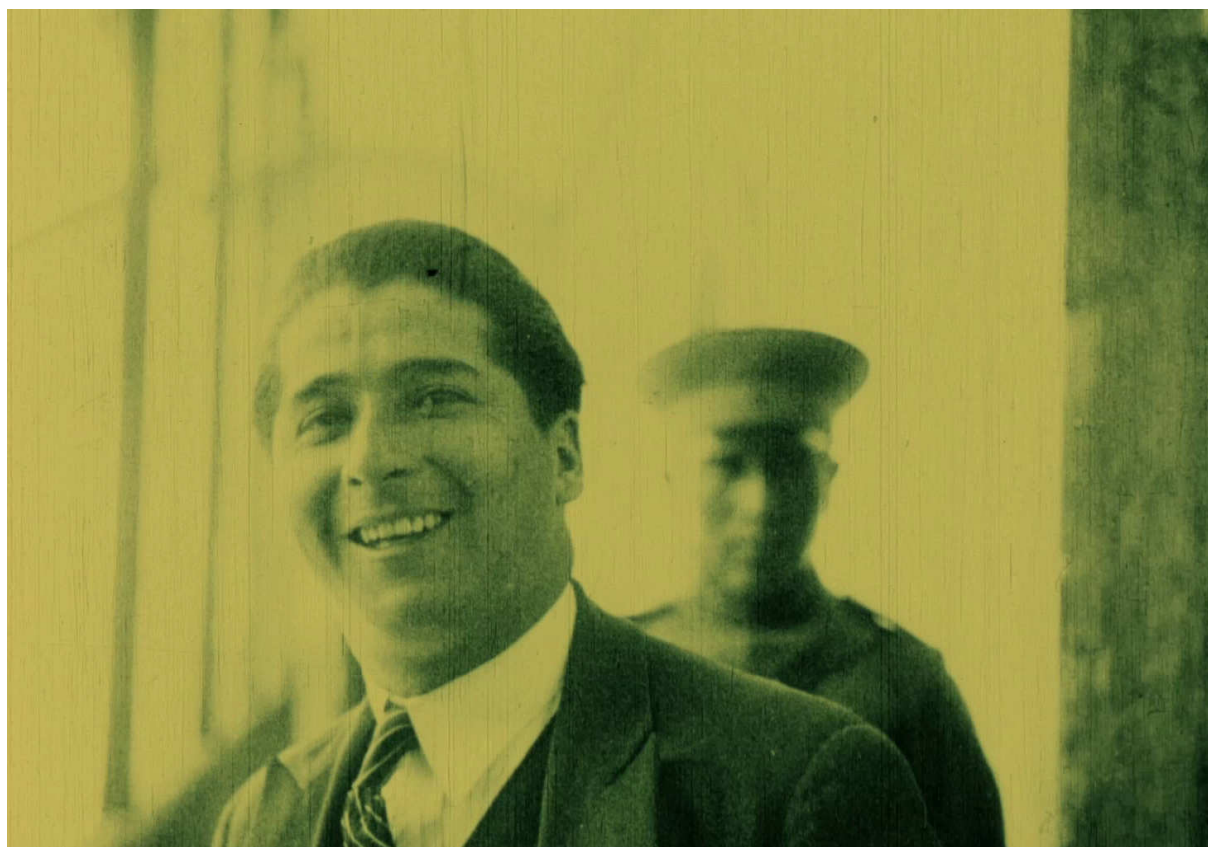


Imagen 14: Alfredo Jáuregui sonríe melancólicamente. Fotograma de *El Bolillo Fatal*.

⁵⁷ AHMED, S., *op. cit.*, p. 304.

Ficha técnica

Título: *El bolillo fatal... o el emblema de la muerte*

Año: 1927

País: Bolivia

Realización: Luis del Castillo González.

Formato original: 35 mm, muda, color (teñido amarillo y verde).

Longitud: 945 metros.

Fecha de filmación: entre el 29 de octubre y el 5 de noviembre de 1927

Fecha de estreno: 29 de noviembre de 1927 en los Cines Princesa de La Paz.

Restauración: 2015, fotoquímica, obteniendo una nueva copia 35mm color utilizando sistema Desmet Color. Realizada en Filmoteca UNAM y Estudios Churubusco, coordinada por María Dominguez y Carolina Cappa, producida por Cinemateca Boliviana.

Referencias

ALARCON A., J. Ricardo (ed). *Bolivia en el primer centenario de su independencia*. La Paz: [s.n.], 1925.

ARCHONDO, Rafael, “Idea de colgar a Villarroel salió de noticiaro sobre muerte de Mussolini”, *Página Siete*, La Paz, 3 de agosto de 2014.

AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, 2017.

AZAHUA, Marina. *Archivo agonía*. Madrid: Sexto piso, 2025.

BAPTISTA GUMUCIO, Mariano. *La muerte de Pando y el fusilamiento de Jáuregui. Crónicas de un asesinato imaginado y una ejecución inaudita*. [La Paz], Bolivia: s.n., 2012.

BERTILLON, Alphone. “La fotografía judicial”. En: Naranjo, Juan (ed.), *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1985-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

CINEMATECA BOLIVIANA (ed.). *Catálogo del Archivo Fílmico Marcos Kavlin Cinemateca Boliviana*. La Paz: Secretaria Municipal de Culturas, 2018.

- CÓDIGO PENAL SANTA CRUZ, 6 de noviembre de 1834. Disponible en: <https://www.lexivox.org/norms/BO-COD-18341106.xhtml> [Acceso: 1 de agosto de 2025].
- CHALANÇON, Margaux. *Time Displaced: an attempt at restoring Waheb al Horriyah (Kais al-Zubaidi, 1989)*, Tesis de Maestría, Elías Querejeta Zine Eskola, País Vasco: 2022.
- DEL AMO, Alfonso. *Clasificar para Preservar*. Madrid: Filmoteca Española y Cineteca Nacional de México, 2006.
- DESMET, Noël y Paul Read. “The Desmercolor Method for Restoring Tinted and Toned Films”. En: Berriatua, Luciano. (ed.). *Tutti i colori del mondo. Il colore nei mass media tra 1900 e 1930*. Reggio Emilia: Edizioni Diabasis, 1998.
- FULLERTON, John. “Creating an audience for the cinématographe: two Lumière agents in Mexico, 1896”, *Film History: An International Journal*, v. 20, n. 1, 2008, pp. 95-114, DOI: [10.2979/fil.2008.20.1.95](https://doi.org/10.2979/fil.2008.20.1.95).
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso. *Historia del Cine en Bolivia*. La Paz-Cochabamba: Editorial “Los amigos del libro”, 1982.
- SALINAS MARIACA, Ramón. *Vida y muerte de Pando*. La Paz: Última Hora, 1978.
- SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Penguin Random House, 2010.
- SUSZ K., Pedro. *Filmo-videografía boliviana básica (1940-1990)*. La Paz: Cinemateca Boliviana, 1991.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- URRELO, Wilmer. “Yo he respirado de la patria el aire”, *Caravelle*, n. 103, 2014, pp. 139-157. Disponible en: <https://journals.openedition.org/caravelle/1022> [Acceso: 1 de agosto de 2025].
- VARGAS LIMA, A. *La pena de muerte en la legislación boliviana*. 2009. Disponible en: https://perso.unifr.ch/derechopenal/assets/files/articulos/a_20120408_03.pdf [Acceso: 1 de agosto de 2025].
- VARGAS VILLAZON, Fernando. *Wara Wara. La reconstrucción de una película perdida*. La Paz: Plural, 2010.
- VERGARA, Ximena, Antonia Krebs, Marcelo Morales y Mónica Villarroel. “Documental chileno silente. Hallazgos del corpus en la prensa e

identificación de vestigios sobrevivientes”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n.3, 2017, pp. 137-151. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/131/145> [Acceso: 1 de agosto de 2025]

Artículos en prensa

“El secreto del barranco de Achocalla”, *El Diario*, 23 de junio de 1917.

“Aparatoso y emocionante fue el sorteo de los presos”, *La Razón*, 25 de octubre de 1927.

“Vestido de luto Alfredo Jáuregui espera la muerte”, *El Diario*, 5 de noviembre de 1927.

“Ante seis mil espectadores, fue ejecutado ayer, a horas 9 de la mañana, Alfredo Jáuregui”, *El Diario*, domingo 6 de noviembre de 1927.

Anuncios del Cine Princesa y Cine Imperial, *El Diario*, martes 29 de noviembre de 1927.

Anuncios Cine Princesa y Cine Imperial, *La Razón*, martes 29 de noviembre de 1927.

“El Film del Proceso Pando no debe exhibirse”, *La Razón*, martes 29 de noviembre de 1927.

“Se prohibió la exhibición de una película afrentosa”, *La Razón*, miércoles 30 de noviembre de 1927.

Anuncios Cine París y Cine Mignon, *La Razón*, jueves 29 de diciembre de 1927.

Anuncios del Cine Princesa y Cine Imperial, *El Diario*, miércoles 30 de noviembre de 1927.

“La exhibición de nuestras pobrezas”, *La Razón*, 18 de diciembre de 1927.

“Exhibición de la cinta del fusilamiento de Jáuregui. Filmada por la empresa Luis del Castillo G.”, *El Diario*, domingo 18 de diciembre de 1927.

Películas mencionadas

Bilan de la Guerre (Líbano, Jocelyne Saab, 1982)

Duel au pistolet (México, Compañía Lumière, 1987)

El bolillo fatal.. o El emblema de la muerte (Bolivia, 1927, Luis del Castillo González). Esta película también se referencia como *El fusilamiento de Jáuregui* (Bolivia, Luis del Castillo González, 1927)

Hacia la gloria (Bolivia, Mario Camacho, José Jiménez y Raúl Durán, 1932)
La ejecución del reo Samo (Bolivia, Omnium Cinema, 1911)
[La ejecución del reo Alfredo Brito] (Chile, Compañía Cinematográfica del Pacífico, 1912)
La posesión de Hernando Siles (Bolivia, Luis Del Castillo González, 1926).
La profecía del lago (Bolivia, José María Velasco Maidana, 1925)
La sombría tragedia de el Kenko (Bolivia, Arturo Posnansky, 1927)
Pirotecnia (Colombia, Federico Atehortúa Arteaga, 2019)
Últimas actualidades de Bolivia (Bolivia, Luis Del Castillo González, 1926)
Wara Wara (Bolivia, José María Velasco Maidana, 1930)

Fecha de recepción: 22 de agosto de 2025

Fecha de aceptación: 20 de noviembre de 2025

ARK CAICYT:

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

Para citar este artículo:

CAPPA, Carolina. “Por los caminos sinuosos de *El bolillo fatal* (Bolivia, Luis del Castillo González, 1927)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, pp. 154-187. Disponible en: <<https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/517>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Carolina Cappa** es archivista audiovisual, profesora e investigadora. Ha trabajado en el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, donde realizó el proyecto “Nitrato argentino, una historia del cine de los primeros tiempos”, y en la Cinemateca Boliviana. Se ha desempeñado como profesora en la Universidad de Buenos Aires y otras instituciones culturales; también como restauradora en distintos proyectos. Actualmente es coordinadora del departamento de Investigación de Elías Querejeta Zine Eskola, en el País Vasco. E-mail: carolinacappa@gmail.com.



ARTÍCULOS DE
INVESTIGACIÓN



Una inédita perspectiva de los orígenes de la cultura audiovisual europea desde la hegemonía histórica de la stampa y la arqueología de los media

Bernardo Riego Amézaga^{*}

Resumen: El presente artículo propone analizar la existencia de un proyecto primitivo audiovisual, previo a la animación, basado en la stampa y en la existencia de productos culturales impresos de fuerte base oral y visual que atravesaron siglos de cultura europea y que, con la emergencia e implantación de la mirada óptica y posteriormente del primer cinematógrafo, fueron borrados y olvidados cuando se configuró el espectador de la modernidad. Se intenta explicar un proceso de largo recorrido basado en una diégesis visual en la que las aucas catalanas y las aleluyas castellanas, pero también otros materiales impresos dotados de cualidades sonoras y musicales ponen en evidencia una tradición con antecedentes narrativos en materiales como el denominado Salterio Anglo-Catalán que tiene sus orígenes en Canterbury alrededor de 1200 y en Cataluña alrededor de 1340.

Palabras clave: stampa, arqueología de los medios, aleluya, auca, diégesis visual.

An unprecedented perspective on early European audiovisual culture from the historical hegemony of print and media archaeology

Abstract: This article aims to analyse the existence of a primitive audiovisual project, before animation, based on the print and on the existence of printed cultural products with a strong oral and visual base that crossed centuries of European culture. With the emergence and implementation of the optical gaze and later of the first cinematograph, these products were then erased and forgotten when the modern spectator was shaped. The aim is to explain a long process based on a visual diegesis in which the Catalan aucas and the Castilian aleluyas, but also other printed materials with sonorous and musical qualities, highlight a tradition with narrative history in materials such as the so-called Anglo-Catalan Psalter, which originated in Canterbury around 1200 and in Catalonia around 1340.

Keywords: print, media archaeology, aleluya, auca, visual diegesis.

Uma perspectiva única sobre as origens da cultura audiovisual europeia, baseada na hegemonia histórica da gravura e na arqueologia dos meios de comunicação.

Resumo: Este artigo propõe uma análise da existência de um projeto audiovisual primitivo, anterior à animação, baseado em gravuras e na presença de produtos culturais impressos com forte fundamento oral e visual, que atravessou séculos da cultura europeia. Com o surgimento e o estabelecimento da visão óptica e, posteriormente, do primeiro cinematógrafo, esses produtos foram apagados e esquecidos à medida que o espectador moderno se consolidava. O artigo busca explicar um processo de longo prazo baseado em uma diegese visual na qual as aucas catalãs e os aleluias castelhanos, bem como outros materiais impressos com qualidades sonoras e musicais, revelam uma tradição com antecedentes narrativos em materiais como o Saltério Anglo-Catalão, originário de Canterbury por volta de 1200 e da Catalunha por volta de 1340.

Palavras-chave: impressão, arqueologia da mídia, aleluia, auca, diegese visual.

El presente texto¹ pretende reconocer, en primer lugar, que en estos momentos contamos ya con un relevante cuerpo de investigación internacional sobre la cultura visual y sus mediaciones tecnológicas de base óptica, que ha sido fruto del trabajo de varias décadas y del esfuerzo realizado por muy diversos autores que, desde distintas perspectivas epistemológicas de partida, han abordado un fenómeno que podía parecer, en sus primeras aproximaciones, unas meras prácticas curiosas o singulares. Sin embargo, estudiado con más atención, encerraba en sí mismo todo un complejo de significaciones culturales que, lentamente, se han ido poniendo en evidencia y nos han hecho entender que estamos ante toda una cultura óptica consecutiva, plena de aparatos, invenciones, tecnologías y formas de espectáculo y a la que el cinematógrafo, el logro de la animación, el desarrollo en el tiempo de diversas diégesis o narrativas audiovisuales, sumado a los avances posteriores como el sonido, han dado lugar a todo un extenso fenómeno cultural que, en estos momentos, está de nuevo en fase de reinterpretación. Porque incluso lo que hemos conocido como “cine” ya es ahora, con la posproducción digital y sus intrasuturas narrativas², otra realidad, y nos encontramos de nuevo ante una encrucijada en la que la emergente Inteligencia

¹ Artículo publicado con autorización del Museu del Cinema. Ponencia presentada en el *Seminario sobre los antecedentes y orígenes del cine*, Girona, noviembre de 2023 y aparecida inicialmente en: QUINTANA, Àngel y Jordi Pons (eds.). *Visions del cos malalt. Representacions de les patologies físiques i psíquiques a la fotografia i el cinema dels orígens*. Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol. Ajuntament de Girona, 2024, pp. 157-170. Este texto se enmarca dentro del proyecto VICUEM, dirigido por el Dr. Àngel Quintana Morrajo. Universitat de Girona. Código: PID2021-125555NB-I00

² Desde mi intervención en el Congreso Hermes en abril de 2022, con el título “Una revisión de la arqueología de los medios para entender ahora la cultura digital” que puede verse en Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=FkLqTzeUftk>), he venido publicando en torno a los orígenes europeos de la cultura audiovisual dos trabajos previos que, en cierto modo, se cierran con este texto que remite a la intervención en el *Seminari del Cinema* en noviembre de 2023. Véase: RIEGO AMÉZAGA, Bernardo. “Rastreando los orígenes de la cultura audiovisual: de las convergencias narrativas a los simulacros para la representación”. En: De las Heras Herrero, Beatriz; Antonio Pantoja Chaves y Fernando Fernández Lerma. (eds.). *Cine y fronteras: Límites fílmicos y espacios de representación del otro*. Madrid: Silex, 2023, pp. 53-83. Y, más recientemente: RIEGO AMÉZAGA, Bernardo. “Del sensualismo de Comenius a los paradigmas de la sociedad digital: Una persistente historia de origen europeo sobre las utopías del aprendizaje con recursos y tecnologías educativas”. En: Hernanz Moral, José Antonio y Bernardo Riego Amézaga (eds.). *Educación, literacidad digital, cibercultura y cambio social*. Madrid: Octaedro, 2024, pp. 149-185

Artificial ha difuminado la intermediación óptica como elemento imprescindible de interacción entre las imágenes que son percibidas y entendidas por cada espectador.³ Comprender todos esos cambios que se han ido produciendo y explicarlos en un esfuerzo global de características históricas, comunicativas o artísticas, está siendo la tarea de muchos autores a los que se ha sumado, desde hace tiempo, la existencia de algunos museos e instituciones, que preservan y muestran muchas de estas tecnologías visuales gracias a la preocupación que tuvieron, de modo muy adelantado, algunos coleccionistas que acometieron su conservación y exhibición en unos momentos en los que el interés público por la *cultura visual* no tenía la importancia que ahora ya ha adquirido. Un caso representativo y singular, por su importancia en nuestro contexto europeo, es la colección de Tomás Mallol que hoy constituye el cuerpo del Museo del Cinema en la localidad de Girona. Nació del interés por el cine y sus antecedentes de este empresario catalán, fascinado por la obra de C. W. Ceram,⁴ que le hizo adquirir todo lo abordado en aquel trabajo, publicado por primera vez en España en 1965 (aunque, en realidad, procedía de un estudio académico que hizo el autor en 1938), que mostraba, de un modo muy visual para aquellos años y con una metodología muy novedosa en aquel momento, una auténtica y compleja arqueología de instrumentos explicados en sí mismos como una disparidad que parecía conducir inevitablemente al nuevo medio cinematográfico (nacido a finales del siglo XIX pero que alcanzó su desarrollo en el tiempo de la sociedad de las masas).⁵ En estos momentos, existen en el ámbito europeo excelentes

³ El 16 de febrero de 2024, Open AI presentó *Sora*, una herramienta para crear videos que ya no necesitan cámara para la captación de escenas. El usuario describe al Prompt la escena que se imagina y las redes generativas la interpretan y la crean. Una reflexión histórica en torno a lo que supone *Sora* y algunas coincidencias tecnológicas con los inicios del cine, aparecen en mi blog o bitácora. Véase: <https://bernardoriego.wordpress.com/2024/02/17/la-presentacion-de-sora-una-herramienta-de-video-en-ia-o-la-percepcion-de-estar-en-un-momento-similar-a-la-invencion-de-la-fotografia-en-1839-o-del-cine-en-1895/>

⁴ CERAM, C.W. *Arqueología del cine*. Barcelona: Destino, 1965

⁵ Es muy significativo que los dos proyectos que darán lugar al cinematógrafo: el Kinetoscopio de Edison presentado como prototipo en 1891 y el cinematógrafo de los hermanos Lumière exhibido por vez primera al público en 1895, provienen de dos concepciones espectaculares paralelas de la contemplación de las imágenes. Edison concibe su invención como una continuación de los espectáculos ópticos individuales derivados de artefactos inmersivos como el mundonuevo y los

colecciones abiertas al público y autores muy pioneros que las pusieron en valor, como Laurent Mannoni, Gian Piero Brunetta o en el caso español, Francisco Javier Frutos Esteban, por citar, sin pretender con ello ser exhaustivos, a algunos autores relevantes que, desde el estudio de diversas colecciones, pusieron en circulación el valor patrimonial y cultural de una pléyade de aparatos y objetos visuales en los que la propia investigación se ha ido adentrando lentamente para descifrar la profundidad de su importancia social y cultural. Por otro lado, la reciente tesis doctoral sobre la cultura óptica en los siglos XVIII y XIX en España, por la investigadora catalana Celia Cuenca Córcoles,⁶ –en la que tuve el honor de ser unos de los miembros de su tribunal de defensa en la Universidad de Barcelona en abril de 2023– nos ha permitido entender, gracias a su intensa y documentada investigación, que existe un fenómeno que, tal vez con una imprecisión entendible por lo novedoso de los estudios, se había denominado “precine”, pero que ya puede comenzar a entenderse de un modo culturalmente coherente, consecuente en sus prácticas sociales y extendido en el tiempo, que ahora parece ya cobrar todo un sentido que antes se nos antojaba mucho más disperso. Además, quienes hemos estudiado diversos aspectos de esta cuestión, entendemos y aceptamos ante evidencias a las que luego me referiré con un poco más de detalle, que el logro tecnológico de la animación fue la frontera teleológica de una cultura audiovisual que todos los especialistas convenimos que explica muy bien las transformaciones producidas y que tendrán sus mayores logros como espectáculos en el tiempo de la sociedad de masas con el cinematógrafo, en un proceso que en estos momentos está en otra fase con nuevas formas narrativas que están desarrollándose en el nuevo territorio de las tecnologías digitales.

Lumière como una experiencia colectiva heredera de las proyecciones de la linterna mágica. Por razones económicas, la proyección colectiva fue hegemónica durante décadas. Hoy los términos se han invertido porque las imágenes electrónicas y su difusión por las redes digitales están propiciando de nuevo la experiencia individual y aislada de los productos audiovisuales. Como ha ocurrido con Internet, que es una tecnología del siglo XX, pero cuyo desarrollo cultural y social es plenamente un fenómeno del siglo XXI, fruto de la denominada *Sociedad-Red*, el cinematógrafo solo puede entenderse como otro desarrollo más de las consecuencias de la segunda revolución industrial.

⁶ CUENCA CÓRCOLES, Celia. *La mirada óptica. Vistas ópticas y espectáculos visuales en España durante los siglos XVIII y XIX*, Universitat de Barcelona 2023. Tesis doctoral inédita.

No cabe duda de que el cuerpo de conocimiento que hemos adquirido durante estas décadas nos permite insertar dentro de la cultura visual un fenómeno tan complejo y a la vez tan esencial como el que se deriva de las narraciones audiovisuales y al mismo tiempo parece el momento de indagar y reflexionar sobre sus orígenes que, hasta ahora, apenas han sido estudiados más allá o más lejos de la cultura de la mediación óptica. La aparición en 2006 de un ensayo sobre la arqueología de los medios del Sifrieg Zielinsky –que ha sido el punto de interés para mí, sobre esta indagación histórica que no ensayística como es la que hace Zielinsky–,⁷ me abrió la oportunidad de trabajar en unos territorios que son lejanos culturalmente en muchos aspectos a los que hemos transitado en las investigaciones sobre tecnologías ópticas o fotográficas, pero que abren una puerta interesante a la exploración de unos orígenes de largo recorrido histórico, que deben ser reseñados y, sin duda, escrutados en el futuro y entendidos con más atención en próximas investigaciones que, sin duda, ampliarán y delimitarán los objetivos de mi indagación actual. Ese es uno de los objetivos que se marca este texto, que intenta culminar una serie de trabajos que he venido publicado estos últimos años sobre los orígenes olvidados de una posible “cultura audiovisual” anterior a la de la fascinación de la animación y la mediación óptica por diversas tecnologías, para señalar que puede existir toda una tradición “audiovisual” diferenciada (y lo entrecomillo porque esa categoría requiere de algunas precisiones conceptuales que intentaré poner en evidencia al final de este texto), para entender la existencia de esas prácticas anteriores, borradas o subsumidas, en muchos casos, en los cambios que se van a producir en el desarrollo de las mediaciones ópticas con tecnologías visuales desde, al menos, el siglo XVII.⁸

⁷ ZIELINSKI, Siegfried. *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: MIT Press, 2006. Traducción en español (2012): *Arqueología de los medios: hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá: Ed. Universidad de los Andes. Sobre el alcance y el enfoque de este ensayo véase mi texto antes citado: “Rastreando los orígenes de la cultura audiovisual...”

⁸ Un trabajo que indaga sobre la aparición de las tecnologías visuales de intermediación y su desarrollo conceptual y cultural en el siglo XVII antes de la aparición de los dispositivos fotográficos en el siglo XIX, es el interesante estudio de SNYDER, Laura J. *El ojo del observador. J. Vermeer y Antoni Van Leuvenhoek y la reinención de la mirada*. Barcelona: Ed. Península, 2017

Me propongo, por tanto, en las siguientes páginas indagar sobre esos supuestos orígenes arqueológicos de otra “cultura audiovisual” previa, tomando como referencia central lo acaecido en España con algunas de sus producciones y postulando la idea de que, antes de lo que ahora reconocemos como tradición audiovisual basada en la mediación óptica con diversas narrativas y formas de espectáculos, existió un proyecto anterior que en muchos aspectos pervivió en el tiempo, al menos hasta el siglo XIX basado en la estampa. Sin embargo, la emergencia de las técnicas de animación que dieron lugar a una nueva forma de entender la narración visual, lo borraron de forma definitiva en el transcurso de ese mismo tiempo por los cambios que introdujeron las nuevas tecnologías y espectáculos visuales. Ese proyecto primitivo, que hay que entender en otros contextos históricos a los hasta ahora hemos venido estudiando, tiene su centro de análisis en el papel que ha significado la hegemonía de la estampa como vehículo de difusión de las imágenes, y en unas prácticas culturales casi olvidadas en estos momentos en los que la oralidad (en su dos formas ya estudiadas y categorizadas por algún autor, la prealfabética y la alfabética a las que luego nos referiremos con un cierto detalle) le dieron un sentido y un desarrollo que en estos momentos nos cuesta bastante descubrir a los historiadores. La propuesta de este trabajo, como los anteriores que he ido publicando, y la atención a la generación de nuestra iconosfera contemporánea de imágenes que posibilitaron los logros del fotograbado y sistemas de difusión impresa de las imágenes gracias a las técnicas de imprenta,⁹ nos permiten abrir una puerta de investigación que, en modo alguno, pone en cuestión los logros investigadores que hemos conseguido hasta el momento. Al contrario, gracias al interesante espacio de indagación que se crea con la arqueología de los medios, podemos intentar entender el largo proceso en el que las imágenes se constituyeron como discursos narrativos en sí mismos, acompañados en ocasiones de textos alfabéticos y como esos mismos textos, que surgieron con otras funciones

⁹.- Véase respecto del significado de la hegemonía de la estampa en la difusión de las imágenes fotográficas RIEGO Bernardo. “El fotograbado en España como iconosfera de las imágenes contemporáneas: una revisión histórica”. En: Rodríguez, Araceli y Agustín Gómez (eds). *Estudios sobre hibridaciones, transferencias e intertextualidades en la fotografía y el audiovisual*. Valencia: Tirant Humanidades, 2023, pp. 21-45.

iniciales, fueron apareciendo en el espacio iconográfico y audiovisual desde las tradiciones instituidas por la cultura religiosa medieval hasta los intertítulos del cine primitivo antes de la llegada del cine sonoro. Un largo espacio de tiempo en el que tuvieron lugar muchas transformaciones culturales en las que los fenómenos de imágenes, textos y oralidad tuvieron su razón de ser y su propio sentido histórico, un territorio que me gustaría poner de manifiesto en este artículo.

1.- Alguna pregunta inicial: Elementos primitivos de la narración visual. El caso singular del Salterio Anglo-Catalán como un elemento sintetizador.

Analizar y poner en valor territorios culturales que, aunque parecen haber estado ahí en otros momentos, ya han sido estudiados desde otras perspectivas por otros especialistas tiene siempre el reto de que se hace necesario ser riguroso y muy respetuoso con esas aportaciones, que ya forman parte del conocimiento científico, aunque nuestro enfoque y mirada sea diferente sobre esos mismos materiales. Para un autor que, como es mi caso, comenzó a indagar hace unas cuantas décadas en torno a las imágenes y el papel cultural, tecnológico y social de la invención de la fotografía a partir del siglo XIX, el estar transitando estos, para mí, nuevos territorios de análisis, tiene que hacerse necesariamente con un cuerpo de conocimiento que sea serio y suficiente. Algo que, en mi caso, me ha resuelto la evidencia que ya poseía del papel hegemónico de la estampa como intermediario de las escenas visuales y la realidad, antes de su sustitución gráfica por la fotografía a partir del siglo XIX. En este sentido, trabajos como el de Elizabeth Eisenstein: “La imprenta como agente de cambio”, nos permiten entender inicialmente, por su sugerente enfoque, algunas cuestiones que me parecen esenciales para seguir el hilo de esta posible arqueología de las imágenes como narración visual. Siguiendo a la autora, el paso del manuscrito al libro impreso tuvo momentos de avance y retroceso en sus prácticas como “industria” y en sus necesidades de uso. No fue una transición inmediata ni abrupta, como generalmente se cree ahora, sino que ambas “industrias”, con sus necesidades y demandas, pervivieron un largo tiempo hasta que la imprenta terminó por ser el único instrumento difusor del conocimiento, un medio privilegiado porque pudo imprimir tipos de letras con conceptos escritos pero también tablas matemáticas e imágenes en

xilografía o grabado en madera: “Que el libro impreso posibilitara nuevas formas de interacción entre esos diversos elementos puede ser más significativo que el cambio experimentado por la imagen, el número o la letra en sí mismos”.¹⁰

Desde la perspectiva de nuestra indagación existen dos elementos que necesitaba explorar antes de avanzar en la idea de una posible tradición audiovisual primitiva y diferenciada de la que conocemos actualmente en base a la mediación tecnológica óptica: el primero, sería la presencia de la narración visual en sus formas iconográficas y, el otro, la inserción de los textos en las imágenes para “explicar” o resaltar alguna cuestión o aspecto contenido en las propias imágenes. En ese sentido me ha sido de gran ayuda el excelente trabajo pionero de David Kunzle,¹¹ publicado en 1973, que redefinió las propias condiciones de observación y estudio de las imágenes impresas y sus usos narrativos. Según explica en la introducción del tomo primero de su libro, mientras que durante mucho tiempo se consideró que las escenas narrativas aparecieron en el siglo XVI en las producciones holandesas que mostraban la vida cotidiana, lo cierto es que esa práctica de colocar, en lo que Kunzle denomina una configuración única (*single setting*), en forma de episodios de la misma historia, aparece ya en la alta edad media para contar o detallar principalmente la vida de los santos y sobrevive en el Renacimiento, pero ya en el siglo XVII se considera una forma arcaica de mostrar una historia en favor de la escena única mucho más expresiva y moderna. El autor distingue la técnica sucesiva de la configuración única de una historia como la creadora de la narración visual en favor de otras formas como las escenas simultáneas o las sincrónicas que también aparecen de tanto en tanto. Hay que tener en cuenta que Kunzle estudia todo el fenómeno no, en relación al nacimiento de la narración audiovisual, sino al desarrollo de las bandas dibujadas y lo que dará lugar ya en el siglo XIX al *comic*, al que dedica el segundo tomo de su estudio.¹²

¹⁰ EISENSTEIN, Elizabeth L. *La imprenta como agente de cambio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 53.

¹¹ KUNZLE, David. *The early comic strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Boadsheet from 1450 to 1825*. Berkeley: University of California Press, 1973, p. 4.

¹² Comentando estas cuestiones con Andrea Cuarterolo, directora de la importante revista latinoamericana *Vivomatografías*, me hizo llegar un interesante texto de Tom Gunning que planteaba que algunas de

Otro de los elementos que necesitan atención antes de acometer un trabajo de arqueología de los medios como éste que nos ocupa, era indagar también sobre el origen de los textos que aparecen en las descripciones visuales. Desde los trabajos de Roland Barthes en los años sesenta del pasado siglo XX, quienes investigamos sobre imágenes sabemos que los textos permiten anclar o delimitar, sus significados contextuales en torno a lo que el espectador contempla, ya que si no aparecen pueden posibilitar que sean muy abiertos e imprecisos en su interpretación. En las estampas de los siglos XV y posteriores existen muchos impresos alemanes recopilados por Kunzle con textos descriptivos, otros muchos, que aun teniendo escenas consecutivas no llevan ningún texto y, en el caso español que enseguida veremos, tanto en las aucas catalanas como en las aleluyas castellanas comienzan a estar presentes a partir del siglo XVIII. El texto desde nuestra perspectiva actual denotaría posiblemente la existencia de un lector, lo que nos llevaría de inmediato a la cuestión de quién mira, qué contempla y cómo consume las imágenes narrativas producidas por la estampa, en la evidencia de que estamos durante mucho tiempo en sociedades con una extensa tradición analfabeta que no está exenta por ellos de adquisición y comprensión de los contenidos por otros mecanismos. ¿Cómo surgen los textos en las representaciones iconográficas, que luego tendrán tan extenso recorrido en la historia de las imágenes y que culminarán, ya en el caso del cine primitivo, antes de los logros tecnológicos del sonoro, con los intertítulos?

La presencia primitiva de rótulos en las escenas medievales que, como veremos enseguida, se dan con una cierta frecuencia, parecen tener relación con la tradición religiosa hebrea de las filacterias, estudiadas por Rosina Lajo Pérez, traductora e historiadora, que ya las describió en 1990. Se trata de unas tiras, que tienen impresos o escritos textos sagrados, que los creyentes hebreos se enrollan en los brazos y les sirven como una especie de amuleto y, al mismo tiempo, refuerzan su fe. Las filacterias aún están en uso en los ámbitos más ortodoxos de las prácticas religiosas

estas problemáticas de estructura narrativa aparecerían también en el cine primitivo sin relacionarlos este autor con la imagen impresa que plantea Kunzle. Véase GUNNING, Tom “Non continuity, continuity, Discontinuity. A theory of genres in early films”, *Iris*, v. 2, n. 1, 1984, p. 101-112. Una descarga o consulta del artículo puede hacerse en: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/21081>

hebreas y no es difícil encontrar imágenes de creyentes actuales orando con las tiras de textos alrededor de sus brazos. Esa tradición judía pasó al primer cristianismo y, en ese mismo tránsito, lo hicieron también a las representaciones visuales, en las que dentro de las escenas que se mostraban, aparecían estos rótulos que se habían “desprendido” del cuerpo del creyente para pasar a formar parte del contenido visual en el espacio de una determinada representación. Esa interacción entre lo que se contempla y un breve texto, que en muchos casos es más alegórico que descriptivo, es lo que dará lugar al sentido de que en las escenas comiencen a convivir ambas formas de información y que se aprecia muy bien en un documento excepcional que nos sirve de perfecto ejemplo para sintetizar estas cuestiones de los orígenes en la interacción del texto y la imagen.¹³

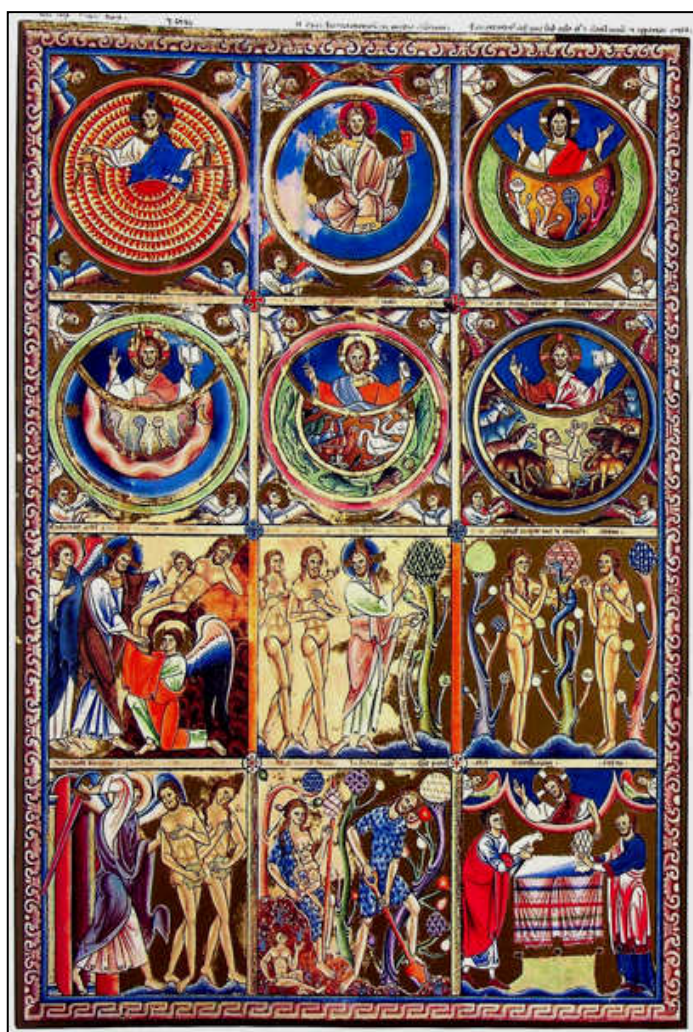


Las filacterias, de su origen religioso hebreo a los espacios visuales del Salterio Anglo-Catalán.
Fuente: Europeana.

Se trata del Salterio Anglo-Catalán, una obra única que comenzó a realizarse en Canterbury entre 1180 y 1190 y se continuó en Cataluña entre 1330 y 1340. No se

¹³ LAJO PÉREZ, Rosina. *Léxico del Arte*. Madrid: Akal, 1990, p. 82. Donde ya se describe también como: “Representación gráfica de las locuciones de los personajes en cómics y fotonovelas”.

conoce muy bien el motivo por el que esta obra tan extraordinaria visualmente, apareció en Cataluña, donde el pintor Ferran Bassa y otros autores catalanes se encargaron de completar las pinturas que no se habían hecho con anterioridad (aunque se habían dejado los espacios para su desarrollo). La obra tuvo una larga peripecia que concluyó en la colección personal de Napoleón I a comienzos del siglo XIX y, en la actualidad, se conserva en la Biblioteca Nacional francesa en París. En 2006, M. Moleiro, una exquisita editorial con sede en Barcelona que hace copias de grandes obras de la cultura medieval, la reprodujo y, como es habitual en sus trabajos, publicó junto a la edición clonada de la obra con sus mismas características físicas, un estudio del Salterio en el que autores especializados en esta materia hacen un análisis en profundidad de su contenido y evolución.



Dios crea el universo en siete días, Adán y Eva en el Paraíso y sacrificio de Abraham, una lamina secuencial del Salterio Anglo-Catalán que puede seguirse por un creyente contemplando las imágenes. Fuente: Europea

Lo que a nosotros nos interesa destacar del Salterio Anglo Catalán son otros aspectos relacionados a la primitiva cultura audiovisual, porque la configuración única en el desarrollo –de las escenas de las que hablaba David Kunzle– puede apreciarse al comienzo de la obra. De hecho, su diégesis visual arranca así. El contenido de esta obra excepcional y su significación cultural han sido estudiados con mucho detalle, en su propio contexto, por los especialistas

Rosa Alcoy y Nigel Morgan,¹⁴ en una obra que centra muy bien su inmenso valor y las dos etapas de trabajo de los artistas que intervinieron en su ejecución. De los noventa y ocho salmos que la componen, cuarenta y seis corresponde a los artistas de Canterbury, cuarenta y cinco a los catalanes dirigidos por Ferrer Bassa, y siete tienen una autoría mixta, dando lugar a una obra en la que conviven consecutivamente dos estilos pictóricos de representación por el tiempo transcurrido entre las dos autorías. En ella también puede apreciarse la forma de distribución que se hacía de los contenidos visuales, porque siete láminas se han quedado sin terminar y quedan cuarenta y cinco espacios en blanco destinados a representar escenas que no se hicieron. Al haber quedado partes que están inacabadas, se puede apreciar muy bien cómo podía organizarse la estructura de una obra visual de estas características. Aparecen muchas filacterias en blanco a las que no se les ha puesto texto y, lo primero que seduce del Salterio Anglo-Catalán es un potente inicio visual de cuatro folios en viñetas consecutivas narrando la creación del mundo y los elementos sustanciales narrados en las escrituras hasta la genealogía de Cristo y de la Virgen María. Aunque podríamos haber puesto otros ejemplos,¹⁵ esta obra nos parece perfecta para apreciar como ya se usaba, sin dificultades, la narración visual antes de las imágenes impresas en madera para mostrar el desarrollo temporal de toda una historia religiosa que, quienes la contemplaban, conocían previamente y podían seguir sin dificultad. Las escenas mostradas en el Salterio están llenas de detalles y nos ponen también en relación con una característica histórica de las imágenes, que ya en aquellos momentos se hacía evidente: las imágenes contempladas tienen la importante función de activar la imaginación y en el caso religioso también la memoria de lo ya

¹⁴ MIRÓ BLANCHARD, Mónica (directora editorial). *Salterio Anglo-Catalán*. Barcelona: M. Moleiro. Editor, 2006. Con textos de Rosa Alcoy y Nigel Morgan. El Salterio se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia y la edición facsimilar de Moleiro nos ha permitido estudiarlo con detalle.

¹⁵ Sin duda, una alternativa hubiera sido vincular el tema de mi texto con el “Tapíz de Bayeux”, fechado en 1070 y que contiene, en sus 13,65 metros de tela, una narración visual también muy bien estructurada en la consecución de su desarrollo, pero a diferencia del Salterio, creo que no es anticipatorio de lo que hará la estampa, y aunque indica que en la mente medieval esta estructura de tiempo visual está ya desarrollándose en el mismo sentido (que ya lo habían hecho las columnas romanas como la de Trajano, datada en el año 113, D. de C.), “*El tapíz de Bayeux*” en soporte de tela, estaría más vinculado a la estructura visual de los monumentos conmemorativos mientras que el Salterio Anglo-Catalán anticipa recursos narrativos que luego estarán en las imágenes impresas en xilografía a partir del siglo XV.

conocido como creencia. Tienen por tanto una función desencadenante en quien contempla, que es, sin duda, mucho más potente que la que hoy podríamos apreciar por la saturación a la que estamos sometidos en nuestras iconosferas contemporáneas, en las que consumimos infinidad de imágenes cada día, algo muy diferente a las experiencias del pasado, en el que la contemplación de una imagen o de unas pocas imágenes ocasionalmente, era una experiencia excepcional y sin duda perdurable en la memoria del espectador. Por tanto, el Salterio Anglo-Catalán que no deja de ser una obra de base pictórica singular, no seriada y repetitiva como las que hará la imprenta, nos sirve como punto de partida para entender unas prácticas visuales que podemos contemplar mejor en las producciones gráficas de la imprenta en su relación con la producción más masiva y dirigida a un público tanto culto como popular con materiales específicos que enseguida veremos.

2. Ensanchando la mirada a través de sus arqueologías: persistencias y anticipaciones en el extenso ecosistema iconográfico de la cultura visual

Como ya he detallado en otro texto anterior, los trabajos de arqueología del espectáculo visual de las linternas mágicas como los que hace el grupo alemán Iluminago nos permiten entender, en estos momentos, que, antes de la aparición de la animación cinematográfica, la exhibición de imágenes proyectadas necesitaba de una fuerte convergencia con lo textual.¹⁶ Cada escena en la pantalla tenía que ser explicada exhaustivamente, precisamente para activar en la mente del espectador la contemplación de las imágenes que se veían y necesitaban entenderse en el contexto de lo que contaba concretamente la narración y se relacionaba con la escena proyectada. Comparando uno de estos espectáculos de linterna mágica, hoy reconstruidos, con los del primer cine primitivo, se hace evidente que una de las profundas transformaciones que introdujo la animación es que ya se podía prescindir de todo ese armazón contextual necesario hasta la llegada del cine, porque

¹⁶ Para no repetir este aspecto de la diferencia espectacular entre las proyecciones de linterna mágica que necesitan un gran aparato textual explicativo y el cine primitivo, en el que la animación ya explica sin necesidad de contar lo que está ocurriendo, comparo dos sesiones, una ya muy tardía de linterna mágica, de 1905, reconstruida por el grupo alemán Iluminago, y la película de Georges Méliés *Le déshabillage impossible* de 1900. Véase: RIEGO AMÉZAGA, “Rastreando los orígenes de la cultura audiovisual...”, *op. cit.*

el espectador, gracias al movimiento, entendía muy bien lo que estaba ocurriendo en la pantalla y no necesitaba que se le activasen mecanismos previos de descripción, ya que, simplemente, con su mirada los comprendía. Con el paso de los años la animación se convirtió en la característica esencial que definía la naturaleza de lo audiovisual, difuminando los otros modos preexistentes de narrar con las imágenes que estaban necesariamente necesitados de un fuerte componente oral en otros espectáculos en los que la mirada intervenía, pero no lo hacía de un modo tan preeminente como con la animación cinematográfica (que resumía en unos concisos intertítulos todo el aparataje de base oral y textual que anteriormente era tan necesario).¹⁷ Eso era justamente lo que ocurría con el espectáculo de la linterna mágica o del mundo-nuevo, y así lo apuntan los documentos que se han conservado de estos espectáculos, por lo que aproximarse a un proyecto “audiovisual” anterior al del cine y a la animación que era muy diferente al que han conocido nuestras generaciones, plantea hoy dificultades de asimilación cultural muy profundas, y en esa diferencia reside uno de los elementos de la arqueología de la mirada que ahora se nos revela, en toda su naturaleza narrativa, diferente a la actual.

Quedaría en esta nueva forma de mostrar y entender lo audiovisual, un matiz que me interesa destacar y es la presencia en el cine primitivo de la figura del explicador. Que sin duda es un elemento de transición entre ambas formas de narrar un espectáculo audiovisual. Por lo que sabemos, el explicador, daba sentido al significado de las escenas proyectadas en el cine primitivo, las recreaba y, a veces, cambiaba a su gusto, de una sesión a otra, lo que esas escenas parecían mostrar en pantalla a unos espectadores que no tenía mucha experiencia todavía en la nueva cultura visual.¹⁸ Sin

¹⁷ No es por casualidad que la aparición de los intertítulos y su concisión dentro de la narración del espectáculo cinematográfico, coincidan en el tiempo con la transformación informativa de la prensa de masas, que introduce, a diferencia de lo que ocurría en el siglo XIX, titulares y entradillas en las piezas informativas impresas en los diarios y las revistas. Estamos ante unos nuevos lectores que necesitan de una organización de los contenidos que sean más concisos y concretos, lo que se correlaciona con esa misma tendencia en el cine en el que la imagen, en la primera etapa, es la que ya lleva la mayor parte del peso de la historia que contempla el nuevo espectador cinematográfico.

¹⁸ Esa falta de experiencia en una nueva cultura visual que está implantando el cinematógrafo fue hábilmente explotada al comienzo por algunos cineastas como Georges Méliés, al que finalmente se le volvió en contra, porque su espectáculo no pareció evolucionar a la velocidad que lo hizo el público cinematográfico, pero dio lugar en los inicios del cine a piezas de un gran valor visual, entre las que

duda su existencia, en los momentos iniciales del cinematógrafo, era sobre todo una reminiscencia de otros formatos de exhibición de imágenes en los que ya aparecen figuras parecidas, como en la explicación en la calle de las aucas o aleluyas o de los mundonuevos, incluso en algún caso reproduciéndose en los documentos sus específicos recursos orales. Su desaparición tuvo que ver sin duda con dos elementos concatenados: la adquisición, por parte de los espectadores que iban a las barracas de cine, de una mayor y creciente cultura visual de las proyecciones animadas y, posteriormente, la implantación del sonido en las proyecciones. El explicador remite a una cuestión que, más adelante, desarrollaré con algo más de detalle cuando trate de la oralidad como recurso narrativo en el primitivo programa audiovisual. Una recreación fílmica de esta figura, presente en el primer espectáculo cinematográfico, aparece en 1949 en la película de Llorenç Llobet-Gràcia, *Vida en Sombras*.

Al igual que ahora muchas ideas visuales se recrean en diferentes soportes y reaparecen con aspectos similares para describir fenómenos diferentes, en la historia de la cultura visual esto ha sido una constante. Hoy cuando analizamos esa arqueología nos encontramos con escenas similares que, en algunos casos, nos indican que quien las pone de nuevo en circulación ya las conocían y por eso las usan, y, en otros casos, pueden ser fruto de una simple coincidencia estilística. Las imágenes y las ideas que sustentan, persisten o se reinventan en función de la época y de los significados que alcanzan en un momento determinado. Estamos ante una densidad tal, en el extenso ecosistema de imágenes publicadas en diversos soportes, que parece que todas pueden ser siempre originales y no tener antecedentes culturales pero la realidad es muy otra y se hace evidente consultando las diversas fuentes publicadas. Como ya han señalado autores como Umberto Eco, la “cultura de superficie” que han propiciado los diversos medios y soportes de comunicación favorecen esta realidad constante de la intertextualidad.¹⁹ Dos simples ejemplos los apreciamos en una escena de una placa de

destaco la que, en 1907, realizó Segundo de Chomón para Pathé: *Les Kiriki o los acróbatas japoneses*, en los que la modificación alternativa del punto de vista de la cámara le permite mostrar acrobacias imposibles. Una versión de este corto restaurado y coloreado puede verse ahora en Youtube y es un buen ejemplo de este juego de los primitivos cineastas con la inicial ignorancia del espectador.

¹⁹ Véase ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados* que conoció en castellano desde 1968 diversas ediciones. La intertextualidad es la reacción que mantienen diversos textos entre sí a partir de uno original, ya sean escritos, orales o visuales, y permiten analizar sus características culturales. Las industrias culturales

linterna mágica animada bien conocida, que se conserva en la colección del Museu del Cinema de Girona, en la que una persona dormida en una cama con la boca abierta en el siglo XIX engulle una rata, pero, en 1930, con ese mismo esquema visual lo que entra en su boca es un tren. O la conocida escena del impacto del cohete en la cara de la luna de la película de Georges Méliès de 1902, *Le voyage dans la lune* que, en 1867, una idea visual similar hace que sea un humeante tren el que entre por la boca de la luna en una aleluya referida a los modernos viajes en ferrocarril. Las imágenes son persistentes como las ideas, precisamente porque su función es visualizar esas ideas y, en ocasiones, presentan mecanismos de persistencia que nos permiten reflexionar sobre su valor cultural. Sobre todo, en tiempos de opulencia iconográfica, como los que nos ha tocado transitar.



Viajes en Ferrocarril en una aleluya de 1867. Fuente: Colección Bernardo Riego



La icónica y conocida imagen de *Voyage dans la lune* de Georges Méliès en 1902

3.- La hegemonía histórica del grabado y de la estampa para entender la existencia de un proyecto primitivo audiovisual

Una de las creencias mas extendidas en la actualidad es que el grabado y la estampa pertenecen a una etapa anterior a la preeminencia de la fotografía. Ese esquema sería más o menos el siguiente: hasta la aparición en 1839 de la fotografía en los dos

favorecen los intertextos cuando, por ejemplo, de una novela se hace una película e incluso un videojuego o un *comic* o a la inversa. Cada texto tendrá relaciones y divergencias con los demás.

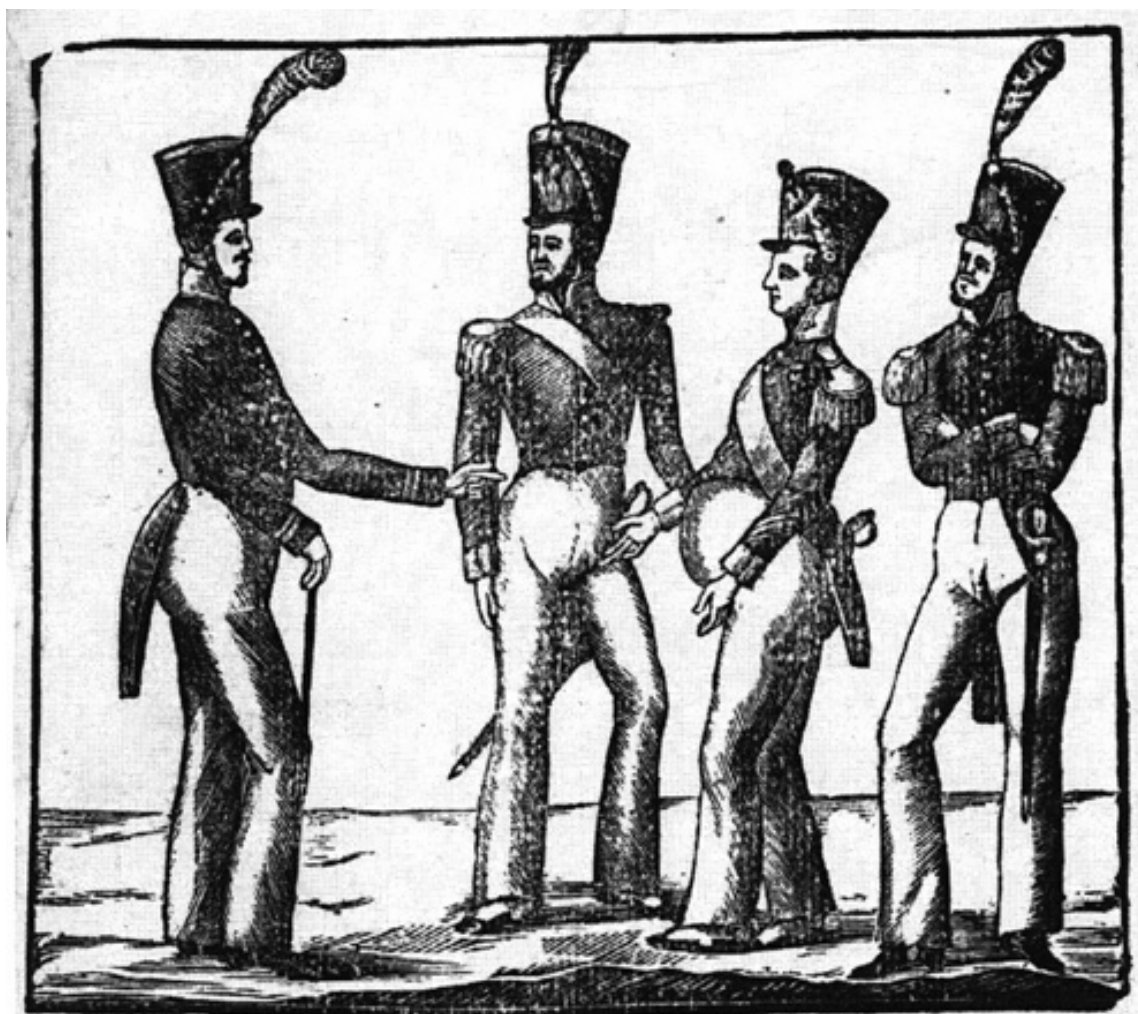
sistemas que se presentó, el daguerrotipo metálico y el proceso de dos pasos talbotípico, las imágenes creadas por la imprenta con sus diferentes métodos y técnicas eran la forma de visualizar, junto a la pintura, gran parte de los fenómenos que se podían mostrar en imágenes. La fotografía relegó a un segundo plano a las técnicas gráficas de imprenta, especializándolas a los territorios singulares de la creación artística e hizo de las imágenes fotográficas el centro de la modernidad tecnológica en lo que se refiere al modo de ver la realidad captada. Este relato no es del todo exacto. Es cierto que contiene una parte incontestable y es que la fotografía instituyó en la conciencia del siglo XIX una idea cultural nueva y, desde entonces, muy arraigada de veracidad, que las representaciones manuales y estampadas por las prensas de imprenta no podían alcanzar. De hecho, nosotros seguimos teniendo esa conciencia fotográfica de la realidad: una imagen dibujada, impresa en papel por técnicas de imprenta o una pintura salida del pincel de un artista, son aproximaciones que concebimos como subjetivas, obra singular de quien las crea, porque les falta el mecanismo intermediador y neutro de la cámara que introduce una veracidad de la que las escenas manuales carecen. Ese debate ya cerrado desde hace mucho tiempo fue objeto de grandes polémicas en el pasado. Imágenes manuales o quirográficas y técnicas de base fotográfica son dos territorios culturalmente diferenciados y así se entiende en estos momentos.

Pero la cuestión deja de ser tan clara cuando hablamos en términos de difusión de las imágenes. En otros textos, cuando he abordado cuestiones de las metodologías historiográficas de la fotografía, ya he escrito que las “historias” generales sobre el medio, que muchos autores hemos publicado, adolecen o falsean, de algún modo, las condiciones históricas de la difusión de las fotografías. Hasta la llegada del fotograbado en la década de 1880, las imágenes fotográficas apenas circulaban, hoy todos los que tienen una cultura fotográfica han contemplado y admirado, por ejemplo, las fotografías de Charles Clifford de los viajes de la Reina Isabel II. Pero en su época, esas escenas en papel fotográfico de gran tamaño y encuadradas en lujosos álbumes, no las contempló casi nadie. La Reina, en 1860, encargó al fotógrafo diecinueve de estos álbumes del viaje a Cataluña y Baleares para obsequiar a personalidades españolas de la época y las únicas escenas que se vieron fueron las que se pasaron a litografía o al grabado en madera por la publicación del cronista Antonio Flores o las que

aparecieron, por ejemplo, en *El Museo Universal*.²⁰ Solo fue en el siglo XX cuando, gracias al fotograbado y a las técnicas fotomecánicas que se desarrollaron, que las imágenes fotográficas circularon, y lo hicieron impresas en las revistas, los libros y los periódicos. Y es justamente con la modernidad y la sociedad de las masas que la cultura y la mentalidad fotográfica se extienden, culturalmente hablando, porque las imágenes fotográficas circulan a gran escala, muestran todos los acontecimientos y dejan las técnicas dibujadas relegadas a otros planos secundarios o meramente artísticos. Pero realmente, la enorme difusión de la fotografía moderna hasta la llegada de las tecnologías digitales ha sido un logro más de la stampa que gracias a los sistemas de apantallado hizo posible que las tonalidades fotográficas de una escena se pudiesen reproducir en las hojas impresas junto a los textos tipográficos, creando además una conciencia de que la escena no se podía alterar –como se hacía hasta el siglo XIX con el grabado en madera como fuente informativa, antes de la llegada del fotograbado y la difusión fotográfica masiva que coincidirá con el desarrollo, a partir de 1900, de la denominada “sociedad de las masas”.

Por lo tanto, tenemos que admitir que la hegemonía del grabado es central para poder difundir todos los aspectos acaecidos, incluso tras el desarrollo de la fotografía y del cinematógrafo. Las imágenes impresas se publican en diversos formatos y en distintos medios con calidades y detalles adaptados al papel en el que se imprimen. Nos hablan de unas realidades y de la vigencia de unos valores culturales que ahora pueden parecer lejanos, pero que se atreven con muchas cuestiones que incluso hoy todavía nos sorprenden. Es cierto que muchas de estas escenas impresas necesitan de un cierto re-aprendizaje visual para los espectadores actuales que, por la fuerte impronta de la cultura fotográfica que todos poseemos, deben esforzarse un poco para interpretarlas. Sin embargo, una vez entrenados en como muestran y organizan visualmente las escenas, estas presentan muchas cuestiones de un gran interés que, salvo en ámbitos muy especializados, han quedado ya muy relegadas y son muy desconocidas para la mayoría de los espectadores en estos momentos.

²⁰ Véase RIEGO, Bernardo. “Imágenes Fotográficas y estrategias de opinión pública: Los viajes de la Reina Isabel II por España (1858-1866)”, *Reales Sitios*, n. 139, Monográfico sobre Historia de la Fotografía. Patrimonio Nacional, Madrid, 1999, pp. 2-13.



EL CABO MUGER.

Un cabo primero del regimiento de la Reyna Gobernadora dió á luz un niño. Es el caso, que esta jóven al salir quinto su novio, sentó plaza de soldado, y por sus méritos tiene la cruz de Mendigorrúa, y la de Isabel II.

Pues señor; cierto soldado
En un batallón de España
Encontraron; cosa extraña!
Nada menos que embarazado:
Muchos del lance han dudado;
Mas hubo quien pensó ya
Viendo el mundo como va,
Pudiera aun tal vez ser
Que un hombre fuese muger,
Pues todo en revuelta está.

Mas para adquirir la preza
De valiente y de strevido
Sin duda el bribon Cupido
Produjo el lance esta vez:
Con el soldado, pardiez,
Hombres, nos viene á mostrar
Que no debemos llamar
Inconstante á la muger;
Pues su amor podemos ver
A cuanto puede llegar.

En lalibreria de J. Lluch calle de la Libreria.

La estructura visual de las estampas puede ser lejana para un espectador actual, pero las temáticas que aborda muchas veces son sorprendentes como esta de 1834 sobre la transexualidad. Fuente:

Fundación Joaquín Díaz.



Un grabado recogido por Joan Amades en el que se aprecia un desvencijado grabado religioso en la pared como mera decoración. Una de las varias funciones culturales de las estampas. Fuente: Imatgeria Popular Catalana, Joan Amades, J. Coromina y P. Vila 1936 (Colección Joan Boadas)

Las imágenes impresas aparecen en la cultura europea en el siglo XV gracias a las técnicas xilográficas, un poco antes que los tipos móviles de la imprenta, y son lo que autores como John Hobson denominan una parte de la cartera de recursos china.²¹ Porque la pólvora, la brújula, la imprenta de tipos móviles y otras innovaciones procedentes del imperio del centro –que desarrollaron el auge de las sociedades europeas a partir del Renacimiento– crearon las condiciones necesarias para que las

²¹ HOBSON, John. *Los orígenes orientales de la civilización en occidente*. Barcelona: Crítica, 2006. Las influencias de China en el despliegue europeo desde el Renacimiento son cada vez más conocidas entre nosotros. A destacar también los trabajos de Gavin MENZIES sobre todo su libro 1434. *El año en que una flota china llegó a Italia e inició el Renacimiento*. Barcelona: Debate, 2009.

imágenes y otros muchos recursos informativos se desarrollasen y propiciasen el desarrollo cultural y tecnológico que tuvo lugar en los siglos siguientes. Las técnicas xilográficas en soporte en madera crearon un vasto sistema de información visual que atendió históricamente a tres funciones principales. En primer lugar, las funciones decorativas, es decir, las estampas, muchas de ellas religiosas para colgar en una pared. En segundo lugar, las funciones informativas, mostrando algún acontecimiento o escena relevante sin que, en muchos casos, esté presente en la intención del dibujante la preocupación por una veracidad fotográfica (que no estaba en la mentalidad ni en los imaginarios de tiempos anteriores a esta tecnología surgida en el siglo XIX, en el momento en el que el positivismo está configurándose como concepción filosófica) Y, en tercer lugar, los grabados cumplieron también una función de simple divertimento o placer escópico, por lo que suponía, por ejemplo, contemplar escenas que mostraban cuestiones alejadas de lo cotidiano. En ese territorio, ya desde el siglo XV, las escenas impresas se agrupan en ocasiones mostrando imágenes consecutivas con una secuencialidad evidente, lo que dará lugar en su momento al género de las aucas y aleluyas, y en esas organizaciones comenzarán a aparecer textos que explican las imágenes, fijan su sentido o aumentan su comprensión. El repertorio es inmenso, y los orígenes de las mismas difieren respecto a los autores que las han estudiado. El etnógrafo catalán Joan Amades, en un espléndido estudio en 1931, sostenía que el origen de esas escenas múltiples provenía de una evolución del juego de la oca, de ahí el nombre catalán de aucas.²² Rafael Gayano Lluch, por su parte, situaba el origen en Valencia en 1524, aludiendo a unas estampas religiosas valencianas con rodolins o viñetas circulares que prefiguraban los recuadros de las aucas.²³ Joaquín Díaz, en cambio, ha puesto el énfasis en su origen religioso como impresos que se recortaban y eran lanzados por los niños al paso que desfilaban en procesiones religiosas, como la del Corpus Christi.²⁴ Con

²² AMADES Joan, J. Colominas y P. Vila. *Les auques. Imatgeria popular catalana*. Barcelona: Orbis, 1931.

²³ GAYANO LLUCH, Rafael. *Aucología Valenciana*. Valencia: Biblioteca Valenciana de divulgación histórica, 1942.

²⁴ Aunque lo ha explicado en varias ocasiones, una buena síntesis de este origen de las aleluyas que explica el importante musicólogo y etnógrafo castellano Joaquín DÍAZ, puede consultarse en su texto “Echazón de aleluyas recortadas”. En: *Aleluyas Urrueña* (Valladolid): Tf. Media y Diseño, 2002, pp. 44-55.

todo, no debemos olvidar que estamos ante un producto cultural europeo que se dará en diversos países y que, por su estructura de imágenes consecutivas de una temática a la que se van añadiendo textos pareados y en ocasiones cambiantes de una edición a otra, se las ha querido ver como antecedente del cómic o del tebeo, y coetáneo de la literatura popular y del pliego de cordel. En el caso del cine, al no tener animación por ser impresas ni estar pensadas para la proyección, como mucho se las ha aproximado por su capacidad narrativa a los guiones gráficos o *storyboards* cinematográficos, pero no se las ha visto en ningún caso como elementos audiovisuales en si mismos, porque la interpretación carecía de un elemento, al que enseguida me referiré, y es la capacidad oral y no tan solo visual de las imágenes impresas en este formato.



Funciones informativas de los grabados. Recuerdo en 1821 de la peste en Barcelona. Fuente: Fundación Joaquín Díaz



Las alerías contribuyen a socializar para la baja cultura la idea de nación liberal a través de escenas diferentes a las que están mostrándose sobre Pintura de Historia en los Salones Nacionales (ca. 1880). Fuente: Fundación Joaquín Díaz

En mi entrevista con Joaquín Díaz en su Fundación de Urrueña en Valladolid en mayo de 2023, el etnógrafo y musicólogo castellano destacaba su origen popular, su vinculación a las culturas impresas populares –que tan bien han estudiado autores tan relevantes como Jean-François Botrell–, y se refería a que su eclosión social tiene que ver con el momento en el que la prensa liberal comienza a usar imágenes junto a los textos impresos, resucitando la vieja y ya casi olvidada tecnología del grabado en madera, y su característica de ser pluritemática, como lo será también el cinematógrafo, o la literatura (ya que en sus láminas se cuentan y se visualizan todo tipo de cuestiones culturales y sociales de cada momento de su extensa vigencia). Joan Amades, en el libro de 1931 sostiene que son los impresores catalanes lo que llevarán a Madrid las aucas y que allí se transformarán en aleluyas, aunque Joaquín Díaz cree, como ya dijimos, que el término de aleluyas, alude a la costumbre de lanzarlas en las iglesias con las imágenes que recortaban los niños en sus habituales cuarenta y ocho cuadrados. En todo caso, las miles y miles de aucas y aleluyas que se conservan abarcan diversas temáticas, son en bastantes casos, intertextos de novelas famosas recién publicadas, temas de actualidad o aluden a costumbres sociales, a invenciones recién aparecidas, a aprendizajes educativos, etc., etc. Y cada vez son más y más laicas las temáticas tratadas, por lo que en sí mismas constituyen toda una cultura visual inabarcable y se hace necesario clasificarlas y categorizarlas para poder entenderlas adecuadamente. Las aucas y las aleluyas actúan como vasos comunicantes entre la cultura popular y la liberal-burguesa. Por ejemplo, la pintura de historia, que trabaja a finales del siglo XIX en los procesos nacionalizadores como muy bien han estudiado en sendos trabajos Carlos Reyero y Tomás Pérez Vejo para el caso español, tienen al mismo tiempo una versión popular que trata y visualiza las mismas temáticas de la pintura de Historia que se exhibe en los salones nacionales, pero con otras iconografías en las aleluyas. Así, el mecanismo socializador opera en la alta y en la baja cultura, con diferentes productos gráficos y culturales pero que remiten, en ambos casos a un propósito común. Las temáticas de la cultura popular ya sea en forma de pliegos de cordel o aleluyas pasarán en algunos casos al primer cine mudo, como en *Los héroes del sitio de Zaragoza* (1903) de Segundo de Chomón, que traslada e intertextualiza en el cine primitivo el mito que creara Francisco de Goya de la figura de Agustina de Aragón en su estampa *¡Que valor!* de los Desastres de la Guerra, un icono junto al cañón que atravesará todo el siglo XIX en la cultura burguesa y en la

popular y continuará en el cine del siglo XX.²⁵ Las conexiones entre el cine y las aleluyas tienen ejemplos constantes, porque en su estructura impresa parecen estar los fundamentos de la diégesis cinematográfica, aunque faltase evidentemente la animación. Pero, ¿faltaba en ellas y en otras muchas producciones impresas, el sonido? Desde luego no hablamos del sonido grabado que entonces era tecnológicamente impensable, sino de la oralidad de los impresos. Para explicarlo es necesario retroceder un poco en el tiempo para atisbar esas propiedades sonoras en las estampas impresas. Sin duda lo podemos explicar mucho mejor si retornamos hasta el siglo XVI, y analizamos un proyecto educativo para aprender el latín y una lengua vernácula con las imágenes impresas. Es el momento de introducir en este análisis de la arqueología de los medios a un autor tan citado como desconocido entre nosotros, Amos Johannes Comenius.

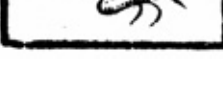
4. Los problemas del sonido y de la búsqueda de la oralidad en los documentos visuales impresos

Para un historiador, las fuentes sonoras creadas antes de que existieran técnicamente registros –algo que no comenzó a ser posible hasta 1878 con el fonógrafo de Edison y sus primeros usos y difusión– presentan muchos problemas. Por ejemplo, en Barcelona y Madrid, apenas unos meses después de su presentación en los Estados Unidos, ya se hicieron algunas demostraciones. Celia Cuenca Córcoles ha estudiado en su tesis el caso del óptico Francesc Dalmau en Barcelona, y también en 1879, en el Teatro Apolo de Madrid se presentó un espectáculo con el fonógrafo de Edison en el que, además de escuchar sonidos de personas y animales grabados, se invitaba al público asistente a dialogar con la nueva tecnología de captación de sonido, se supone que grabando sus voces en el cilindro de cera. El sonido grabado y su historia en España han sido estudiados con detalle por la profesora de la Universidad de Glasgow Eva Moreda Rodríguez en un espléndido trabajo que nos remite a una dimensión espectacular sonora y paralela a la del primer cinematógrafo que no deberíamos

²⁵ Es muy interesante al respecto el artículo de SEGUIN, Jean Claude. “El cine en la formación de la conciencia nacional”. En: *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007. DOI: 10.4000/books.cvz.21007. Por otro lado, el trabajo de RODRIGUEZ FUENTES, Carmen. “Cinematografía e identidad”, *Fotocinema*, n. 33, 2011, pp. 76-93, DOI: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2011.VOI3.5871>, indaga sobre el papel del cine en la construcción de la identidad nacional española desde sus orígenes.

desatender cuando intentamos descubrir el desarrollo de la cultura audiovisual tras la invención del primer dispositivo sonoro (al que siguieron otros a lo largo del siglo XX, hasta que el sonido y la imagen se fundieron desde finales de la década de los años veinte, en un programa común como ocurre hasta el momento actual).²⁶

☼:☼:(♯):☼:☼

	<i>Felis</i> , clamat die Kat mauhet.	<i>nau nau</i>	Nn
	<i>Auriga</i> , clamat der Fuhrmann /rufft	<i>ó ó ó</i>	Oo
	<i>Pullus</i> pipit. das Küchlein pipet.	<i>pi pi</i>	Pp
	<i>Cúculus</i> cúculat. der Kuckuck kucket.	<i>kuk ku</i>	Qq
	<i>Canis</i> ríngitur. der Hund marret.	<i>err</i>	Rr
	<i>Serpens</i> sibilat. die Schlange zischet.	<i>si</i>	Ss
	<i>Graculus</i> , clamat der Heßer /schreyet	<i>tae tae</i>	Tt
	<i>Bubo</i> ululat. die Eule uhuhet.	<i>ú ú</i>	Uu
	<i>Lepus</i> vagit. der Hase quäcket.	<i>vá</i>	Ww
	<i>Rana</i> coaxat. der Frosch quacket.	<i>coax</i>	Xx
	<i>Asinus</i> rudit. der Esel hyaet.	<i>y yy</i>	Yy
	<i>Tabanus</i> , dicit die Breme summet.	<i>ds ds</i>	Zz

El libro de Comenius de 1658 para interaccionar las imágenes con los sonidos en un proyecto educativo de aprendizaje del latín y una lengua vernácula que no se pudo publicar en España.

²⁶ MOREDA RODRÍGUEZ, Eva. *Inventing the Recording: The Phonograph and National Culture in Spain, 1877-1914*. New York: Oxford University Press, 2021

El único recurso historiográfico que disponemos quienes queremos encontrar recursos orales en los documentos tipográficos es analizar sus contenidos e intentar extraerlos, lo que no resulta nada sencillo, ya que rastrear fuentes sonoras en documentos impresos presenta una gran dificultad. Sin embargo, es posible analizar en los textos impresos las transposiciones orales de una determinada argumentación pasada al espacio tipográfico, y así lo hemos hecho en algún trabajo publicado hace algún tiempo sobre la publicidad en prensa como indicador del desarrollo social, donde algunos anuncios impresos parecen que están “hablando” como lo haría una persona con sus estrategias discursivas orales, aunque tengan apariencia tipográfica. En ese sentido, la oralidad como elemento cultural ha discurrido por otros caminos en la investigación histórica y se ha encontrado con otras disciplinas como la música, donde se han recopilado diversos pergaminos con canciones y notaciones musicales que pueden reconstruirse con el material impreso. Entre ellos hay ejemplos de un enorme interés y que son indicadores de toda una cultura existente y desconocida en nuestro ámbito del sonido impreso, como es el caso del Pergamino Vindel, unas hojas fechadas entre 1276 y 1300 que se descubrieron por casualidad en el interior de una encuadernación de un libro, y que contienen siete cantigas de ausencia, en las que, además de los textos, aparecen las anotaciones musicales de seis de ellas. Las marcas que presentan sugieren que los que las llevaban consigo las ponían en un clavo en la pared y las tocaban y cantaban, por lo que eran documentos no para contemplar sino de un evidente propósito sonoro.

La presencia de la oralidad en los impresos es una cuestión fundamental para poder sustentar la existencia de una cultura audiovisual anterior a la de la animación cinematográfica, para ello es preciso entender la estructura que tienen algunas estampas y, a la vez, transitar por unos estudios que han quedado un tanto olvidados pero que estamos seguros que volverán a tener interés y presencia con los fenómenos que están provocando las redes sociales en las nuevas generaciones que han perdido, en muchos casos, las tradiciones lectoras. Algo que apreciamos día a día en las aulas universitarias, donde tenemos alumnos que adquieren gran parte de su conocimiento a través de las pantallas digitales, pero que ya no poseen tan arraigada la cultura tipográfica que ha sido característica de todos nosotros hasta fechas recientes. En ese sentido es fundamental, principalmente, el estudio de Walter J. Ong, aunque hay otros

autores que han trabajado aspectos de este tema. En su caso, en su celebrado libro *Oralidad y Escritura* publicado en 1974,²⁷ pone de manifiesto la existencia de al menos dos culturas orales superpuestas a las que denomina de “oralidad primaria” y de “oralidad secundaria”. La primera es muy potente y extensa en el tiempo y se refiere a la inmensa población analfabeta que ha organizado su pensamiento a través de lo que oye y no de lo que lee, porque no posee unas habilidades lectoras desarrolladas. Durante siglos, muchas personas sintieron que no tenían necesidad de saber leer ni escribir para su día a día, pero fue en la Ilustración, ya en el siglo XVIII, que se instituyó la alfabetización, cuando este movimiento renovador declaró que la misma era un bien social universal, que ayudaba al desarrollo de la sociedad y a la prosperidad de las naciones, y la escuela trabajó para reducir la brecha analfabeta, que efectivamente fue disminuyendo a lo largo de los siglos XIX y XX en Europa y en otros lugares del planeta. La oralidad primaria por lo tanto es la que se organiza desde el pensamiento a través de lo escuchado mientras que la secundaria, que es la que poseemos hoy en día en las sociedades actuales, es la que se organiza con los recursos textuales y tipográficos de la lectura y, luego, con esa organización mental estructurada en base alfabética se explica verbalmente partiendo de una estructura bien diferente. Por ejemplo, cuando preparamos hoy una conferencia o una clase, primero la estructuramos tipográficamente y luego la explicamos oralmente partiendo de ese esquema organizativo que nos proporciona la estructura narrativa tipográfica. Una persona del pasado que no sabía leer, escuchaba y organizaba su saber y sus experiencias vitales a partir de esa oralidad primaria. Ambas formas son operativas pero diferentes en sus alcances y objetivos sociales y culturales, como muy bien explica Ong en su libro, y conectan muy bien con los estudios de antropólogos culturales como Jack Goody respecto a la organización mental que proporciona la lectura y la escritura en unas formas narrativas secuenciales que, por ejemplo, las estructuras digitales del hipertexto alteran por proporcionar un sistema diferente de acceso a la información.

²⁷ Coetáneo del hoy olvidado Marshall McLuhan autor de gran éxito editorial en los años 60, los trabajos y análisis de Ong tienen un enorme interés porque se adentran en un territorio cultural muy ignoto y conectan al mismo tiempo con antropólogos como Jack Goody sobre el valor y el alcance de las culturas orales y la organización mental que supone la escritura en las sociedades. Una edición reciente del libro es: ONG, Walter. J. *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la Palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.



Estampas del siglo XIX, como ésta, recogida por Joan amades en 1936, no están pensadas para ser contempladas, su función es que sirven para ser cantadas y remiten a la cultura de la oralidad.
Fuente: Imatgeria Popular Catalana, Joan Amades, J. Coromina y P. Vila 1936 (Colección Joan Boadas)

¿Hablan las estampas? O, para ser un poco más precisos: ¿Son capaces algunos grabados de estar conectados con las experiencias sonoras? Tal vez uno de los indicios de esa potencialidad hay que descubrirlo en una obra fundamental de la pedagogía basada en la interacción de las imágenes impresas educativas y los sonidos y que constituye el eslabón olvidado que nos permite vislumbrar un posible proyecto primitivo audiovisual. Me refiero al *Orbis Sensualium Pictus* o *El mundo en imágenes* publicado en 1658, por el pedagogo luterano Johannes Amos Comenius, que en 150 estampas puso en marcha un proyecto de aprendizaje del latín y de una lengua vernácula para los niños en las escuelas de su tiempo. Fue una obra de gran éxito y vigencia editorial que atravesó siglos de la cultura europea, pero que en España fue prohibida por la Inquisición por el origen religioso de Comenius, que no dudó en alabar la figura de Lutero en sus libros de pedagogía. Las imágenes organizadas y esquematizadas en números remiten a sonidos que pueden reproducirse desde lo impreso por los alumnos, enseñan a pronunciar en diferentes idiomas o a imitar sonidos de animales, e inauguran las prácticas sensualistas en las que aprender por la experiencia visual y sonora es la que recogerán en el siglo XVIII los nuevos filósofos de la educación y que pervivirán hasta la actualidad con las tecnologías de proyección digitales.²⁸ Hoy cuando usamos recursos de este tipo en las aulas o en las conferencias, estamos reproduciendo las formas de exposición y aprendizaje que autores como el Abate Nollet en el siglo XVIII propugnaban con la linterna mágica, para una mayor eficiencia a través la experiencia de ver y para una enseñanza rápida y efectiva. Antes de las proyecciones de linterna mágica, con sus correspondientes placas, existió el programa impreso de Comenius, que no se conoció entre nosotros. Asimismo, su *Didáctica Magna*, una obra de referencia educativa aparecida en 1630, tuvo que esperar hasta 1922 para ser publicado en castellano por primera vez, por un editor en Reus. Recientemente ha aparecido una versión ahistórica muy cuidada con traducción del latín al castellano de *El mundo en imágenes*,²⁹ que en los años de vigencia editorial europea no pudo ser publicada en español por estar perseguida

²⁸ Remito a mi reciente texto RIEGO, “Del sensualismo de Comenius...”, *op. cit.*, pp 149-185.

²⁹ COMENIUS, Johannes Amos. *Orbis Sensualium Pictus* o *El mundo en imágenes*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2018.

toda su obra en el ámbito católico por el Santo Oficio y puesto en el Índice de libros prohibidos.

Contemplando muchas de las estampas de la cultura popular catalana recopiladas por etnógrafos como Joan Amades, descubrimos enseguida que existen muchas hojas impresas que están pensadas no para ser contempladas, sino para ser leídas en voz alta, e incluso para ser cantadas y, en ocasiones, el ritmo al que debe hacerse se indica en el mismo texto (lo que añade una dimensión diferente a estos productos impresos en los que la imagen atrae al espectador y la capacidad de cantar o de escuchar le hace participe de un espectáculo más complejo que lo que creemos apreciar hoy en esas escenas impresas). El propio Joaquín Díaz, buen conocedor de la cultura popular castellana y de la música que él recopiló por toda Castilla con un magnetofón de cinta abierta y tecnología de válvulas desde la década de los años sesenta del pasado siglo XX, en nuestro encuentro en su Fundación me confirmaba esa tradición en muchas estampas populares que contenían sonido en su interior, y en muchos casos, se hace evidente si se las contempla con un poco de atención por la presentación de sus contenidos.

Es muy llamativo que en muchos grabados del siglo XIX y XX, orientados a la cultura popular y analfabeta, la referencia a los sonidos está muy presente. Posiblemente una clave que a nosotros hoy nos cuesta descubrir, pero que nos indican que, antes del sonido grabado que ahora es nuestro referente, existieron unas tradiciones que soportaron las estampas y que sin duda aluden a toda una cultura sonora que estaban en el sustrato de algunas hojas impresas a pesar de que ahora nos resulte un tanto difícil apreciar sus indicios sonoros por haberse borrado su vigencia cultural y sus usos sociales.

5. Conclusiones: un territorio abierto que nos permite transitar un proyecto de largo recorrido en la historia de las imágenes y sus narrativas.

Me gustaría resumir algunas pocas ideas para finalizar que, de un modo u otro, aparecen a lo largo de este texto, una aproximación a un proyecto abierto, que requerirá sin duda más investigaciones futuras. La primera pregunta que me surge es

si resulta coherente hablar de un proyecto audiovisual primitivo y de otro moderno, propiciado por la aparición del espectáculo cinematográfico y de la animación. Como nos recordaba Elisabeth L Eisenstein en el caso de los amanuenses y la implantación de la imprenta, los procesos de sustitución tecnológica no son inmediatos, ni se producen de hoy para mañana. En el caso de los usos sonoros de las estampas, fue una práctica que pervivió durante generaciones de modo arraigado y diríamos que ocurrió de una forma natural. Ya hemos visto como en las recopilaciones de Joan Amades del siglo XIX aparecen muchas estampas populares que están pensadas no tanto para ser contempladas, sino para cantarse o leerse recitadas en voz alta, antes de que aparecieran los registros técnicos y materiales de las grabaciones sonoras. Es cierto que lo que hoy reconocemos como “audiovisual” encierra unos condicionantes tecnológicos que en estas prácticas de la estampa no parecen estar presentes –salvo el de la secuencialidad–, pero sin duda este intento de ensanchar la visión de las prácticas narrativas visuales con productos que la cultura ha ido depositando a lo largo de los siglos, la evidencia de la hegemonía de la estampa en la historia de las imágenes, y la búsqueda de unos orígenes de la cultura audiovisual europea, que es también la nuestra, nos abre un extenso territorio en el que algunos de los instrumentos de análisis de la compleja cultura visual actual no parecen ser del todo operativos. Nos encontramos en un momento de profundos cambios culturales y sociales con las imágenes, por la emergencia y hegemonía de las redes sociales, de la posproducción digital y de sus nuevas condiciones de percepción de lo que es “real” y la cada vez más acelerada Inteligencia Artificial que tensiona y reta a nuestra arraigada cultura de la veracidad fotográfica. El reto es entender nuestro tiempo y lo que está apareciendo de modo aparentemente inédito con instrumentos conceptuales que nos hagan comprender también que nuestro presente electrónico y digital, aunque a veces no lo parezca, también es fruto y consecuencia de nuestro pasado.³⁰ Espero, por lo menos, haber entreabierto una puerta de la primitiva historia

³⁰ Aunque parece que la industria digital pone el énfasis en que todas las prácticas culturales y sociales que ahora están ocurriendo son nuevas e inéditas, frente a esta concepción “adanista” que obvia e ignora el pasado, es evidente de que las conexiones históricas de la digitalidad con prácticas culturales anteriores son muy relevantes. Por ejemplo, ante unas generaciones que apenas leen, es decir que tienen ya cada vez menos prácticas alfabéticas, las redes digitales parece que estarían

de las imágenes que durante tanto y tanto tiempo ha permanecido cerrada, y que autores como Sifrieg Zielinsky nos hicieron vislumbrar. A este autor alemán mi reconocimiento y al Museo del Cinema y a la Universitat de Girona mi agradecimiento por haber acogido estas inquietudes respecto a una etapa de la que tenemos mucho que aprender y conocer en los tiempos venideros.

Referencias bibliográficas

- AMADES Joan, J. Colominas y P. Vila. *Les auques. Imatgeria popular catalana*. Barcelona: Orbis, 1931.
- CERAM, C.W. *Arqueología del cine*. Barcelona: Destino, 1965.
- CUENCA CÓRCOLES, Celia. *La mirada óptica. Vistas ópticas y espectáculos visuales en España durante los siglos XVIII y XIX*, Universitat de Barcelona, 2023. Tesis doctoral inédita.
- DÍAZ, Joaquín. “Echazón de aleluyas recortadas”. En: *Aleluyas*. Urrueña (Valladolid): Tf. Media y Diseño, 2002, pp. 44-55.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Lumen, 1965.
- EISENSTEIN, Elizabeth L. *La imprenta como agente de cambio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- GAYANO LLUCH, Rafael. *Aucología Valenciana*. Valencia: Biblioteca Valenciana de divulgación histórica, 1942.
- GUNNING, Tom “Non continuity, continuity, Discontinuity. A theory of genres in early films”, *Iris*, v. 2, n. 1, 1984, p. 101-112.
- HOBSON, John. *Los orígenes orientales de la civilización en occidente*. Barcelona: Crítica, 2006.
- KUNZLE, David. *The early comic strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Boadsheet from 1450 to 1825*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- LAJO PÉREZ, Rosina. *Léxico del Arte*. Madrid: Akal, 1990.
- MENZIES, Gavin 1434. *El año en que una flota china llegó a Italia e inició el Renacimiento*. Barcelona: Debate, 2009.

propiciando una tercera oralidad postalfabética que será necesario comenzar a analizar con todo el rigor, pero con el cuerpo de conocimiento que ya poseemos.

- MIRÓ BLANCHARD, Mónica (directora editorial). *Salterio Anglo-Catalán*. Barcelona: M. Moleiro. Editor, 2006.
- MOREDA RODRÍGUEZ, Eva. *Inventing the Recording: The Phonograph and National Culture in Spain, 1877-1914*. New York: Oxford University Press, 2021.
- ONG, Walter. J. *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la Palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- RIEGO AMÉZAGA, Bernardo. “Del sensualismo de Comenius a los paradigmas de la sociedad digital: Una persistente historia de origen europeo sobre las utopías del aprendizaje con recursos y tecnologías educativas”. En: Hernanz Moral, José Antonio y Bernardo Riego Amézaga (eds.). *Educación, literacidad digital, cibercultura y cambio social*. Madrid: Octaedro, 2024, pp. 149-185.
- _____. “Rastreando los orígenes de la cultura audiovisual: de las convergencias narrativas a los simulacros para la representación”. En: De las Heras Herrero, Beatriz; Antonio Pantoja Chaves y Fernando Fernández Lerma. (eds.). *Cine y fronteras: Límites fílmicos y espacios de representación del otro*. Madrid: Silex, 2023, pp. 53-83.
- _____. “El fotograbado en España como iconosfera de las imágenes contemporáneas: una revisión histórica”. En: Rodríguez, Araceli y Agustín Gómez (eds). *Estudios sobre hibridaciones, transferencias e intertextualidades en la fotografía y el audiovisual*. Valencia: Tirant Humanidades, 2023, pp. 21-45.
- _____. “Imágenes Fotográficas y estrategias de opinión pública: Los viajes de la Reina Isabel II por España (1858-1866)”, *Reales Sitios*, n. 139, Monográfico sobre Historia de la Fotografía. Patrimonio Nacional, Madrid, 1999, pp. 2-13.
- RODRIGUEZ FUENTES, Carmen. “Cinematografía e identidad”, *Fotocinema*, n. 33, 2011, pp. 76-93, DOI: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2011.voi3.5871>.
- SEGUIN, Jean Claude. “El cine en la formación de la conciencia nacional”. En: *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007. DOI: 10.4000/books.cvz.21007.
- SNYDER, Laura J. *El ojo del observador. J. Veermer y Antoni Van Leuwenhoek y la reinención de la mirada*. Barcelona: Ed. Península, 2017.
- ZIELINSKI, Siegfried. *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: MIT Press, 2006. Traducción en español

(2012): *Arqueología de los medios: hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá: Ed. Universidad de los Andes.

Autor invitado

ARK CAICYT:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/7n3jruaua>

Para citar este artículo:

RIEGO AMÉZAGA, Bernardo. "Una inédita perspectiva de los orígenes de la cultura audiovisual europea desde la hegemonía histórica de la stampa y la arqueología de los media", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, pp. 188-222. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/518>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Bernardo Riego Amézaga** es investigador del Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid. Doctor en Historia Contemporánea y profesor de Comunicación Audiovisual y Tecnología Educativa, se ha especializado en Cultura Visual de la Sociedad Contemporánea atendiendo a sus diversos fenómenos sociales, tecnológicos y culturales. Su análisis, con una vocación siempre transversal, le ha hecho publicar libros y artículos sobre las significaciones de diferentes espectáculos y técnicas informativas que abarcan desde los fenómenos ópticos, la fotografía o el cine primitivo, pero también los nuevos fenómenos culturales generados por la cultura digital incluyendo la emergente inteligencia artificial. E-mail: briego@inst.uc3m.es.

A *star-image* da atriz Carmen Santos e suas atuações no cinema brasileiro

Ana Daniela de Souza Gillone*

Resumo: A atriz Carmen Santos (1904-1952) entrou em cena em 1919, atravessou a última década na República Velha, destacando-se como a protagonista de *Sangue Mineiro* (Humberto Mauro, 1929), além da rápida e marcante atuação em *Limite* (Mário Peixoto, 1931). A presença da estrela na constituição do passado cinematográfico instiga a uma análise, em uma perspectiva de gênero, das representações das personagens femininas interpretadas por ela em suas condições simbólicas de resistência ao conservadorismo. A *persona* de Carmen Santos está organizada de acordo com a ideia de autonomia e independência na década de 1930, um momento em que as mulheres brasileiras, entre as duas guerras mundiais, manifestam-se com novas subjetividades nos espaços públicos. O que se busca com este estudo da *persona* e do jogo da atriz é mostrar como a gestualidade do corpo e a expressão do rosto podem resultar em estratégias que nos permitem ver o feminino em um embate com os valores patriarcais.

Palavras-chave: Atrizes; Cinema brasileiro; Carmen Santos, Feminismo; Personagens mulheres

La *star-image* de la actriz Carmen Santos y sus actuaciones en el cine brasileño

Resumen: La actriz Carmen Santos (1904-1952) entró en escena en 1919, atravesó la última década en la Antigua República, destacándose como protagonista de *Sangue Mineiro* (1929), de Humberto Mauro, además de una rápida y llamativa actuación en *Limite*, de Mário Peixoto (1931). La presencia de la estrella en la constitución del pasado cinematográfico permite un análisis, desde una perspectiva de género, de las representaciones de los personajes femeninos interpretados por ella en sus condiciones simbólicas de resistencia al conservadurismo. El personaje de Carmen Santos se organiza de acuerdo con la idea de autonomía e independencia en la década de 1930, una época en la que las mujeres brasileñas, entre las dos guerras mundiales, se manifestaron con nuevas subjetividades en los espacios públicos. Lo que se busca con este estudio de la persona y el juego de la actriz es mostrar cómo los gestos del cuerpo y la expresión del rostro pueden instituirse como estrategias que nos permitan ver lo femenino en contraste con los valores patriarcales.

Palabras clave: Actrices; cine brasileño; Carmen Santos, Feminismo; Personajes femeninos

The *star-image* of actress Carmen Santos and her performances in Brazilian cinema

Abstract: The actress Carmen Santos (1904-1952) entered the scene in 1919, crossed the last decade in the Old Republic, standing out as the protagonist of *Sangue Mineiro* (1929), by Humberto Mauro, in addition to a quick and striking performance in *Limite*, by Mário Peixoto (1931). The presence of the star in the constitution of the cinematographic past allows an analysis, from a gender perspective, of the representations of the female characters played in her symbolic conditions of resistance to conservatism. The *persona* of Carmen Santos is organized according to the idea of autonomy and independence in the 1930s, a time when Brazilian women, between the two world wars, manifested themselves with new subjectivities in public spaces. What is sought with this study of the persona and the performance of the actress is to show how the gestures of the body and the expression of the face can be instituted as strategies that allow us to see the feminine in contrast to patriarchal values.

Keywords: Actresses; Brazilian cinema; Carmen Santos, Feminism; Female characters

Introdução



Frame do filme *Sangue Mineiro* (Humberto Mauro, 1929)

Nascida em 1904 em Vila Flor, no norte de Portugal, Carmen Santos (Maria do Carmo Santos Gonçalves) emigra com a família aos oito anos para o Rio de Janeiro. Alguns anos depois, abandona os estudos na escola pública e começa a trabalhar em uma oficina de costura para complementar a renda familiar. Ana Pessoa,¹ ao descrever a trajetória de Carmen, identifica que era comum as moças de famílias das classes populares desempenharem esse trabalho típico do universo doméstico feminino como as atividades de tecer, costurar e pregar botões nas oficinas de costura. Era também uma forma de buscar autonomia nos espaços públicos. Logo Carmen passa ao cargo de vendedora de varejo, e é reconhecida por sua beleza. Ela poderia ter se limitado a viver como assistente de costura ou trabalhadora em lojas de departamentos, não fosse o seu desejo em se tornar atriz de

¹ PESSOA, Ana. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 22.

cinema. Em 1919, com seus 14 anos, foi selecionada, entre muitas outras jovens, no teste para protagonista da primeira produção da Omega Film, *Urutau*, dirigida pelo americano William Jansen, com representações indígenas e ela como uma moça desolada. O filme foi concluído e não lançado nos cinemas. Nos anos 1920, Carmen Santos retorna às filmagens com o apoio de um jovem empresário, Antônio Seabra, pai de seus filhos e um rico empresário da indústria têxtil, com quem teve um relacionamento prolongado e só oficializado pouco antes de falecer. Sua relação foi malvista pela sociedade e eram constantes as fofocas, por isso ela buscava discrição para mantê-la longe de publicidades. “Carmen tinha entre 15 e 16 anos quando conheceu Seabra. A paixão foi um impulso para a jovem atriz se afirmar com suas perspectivas profissionais” e a “romper com um dos mais sagrados valores da sociedade de sua época: a virgindade”².

A criação de sua própria companhia, a Filmes Artísticos Brasileiros - FAB viabilizou duas adaptações de romances que expunham a sensualidade de jovens, *A carne* (1924), do romancista Júlio Ribeiro, e *Mademoiselle Cinema* (1925), uma adaptação do romance de Benjamin Costallat, ambos dirigidos pelo estrangeiro Leo Marten. Embora esses filmes não tenham sido lançados comercialmente, ela era uma atriz reconhecida e foram constantes as coberturas de suas produções em periódicos como *Para Todos* e *Selecta*. A FAB passa por um incêndio em 1926, e a atriz fica temporariamente ausente das filmagens. Posteriormente, em 1929, a atriz inicia sua parceria com o cineasta Humberto Mauro e demarca sua presença no Ciclo de Cataguases.

Entre inúmeros projetos, Carmen Santos teve marcantes atuações em sete longas-metragens: *Sangue mineiro* (Humberto Mauro, Brasil, 1929), *Limite* (Mário Peixoto, Brasil, 1930), *Onde a terra acaba* (Otávio Gabus Mendes, Brasil, 1933), *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade mulher* (1936) e *Argila* (1942), dirigidos por Humberto Mauro e produzidos por ela, e por fim, *Inconfidência Mineira* (1948), dirigido e produzido pela própria Carmen Santos. Importante ressaltar a participação da atriz na produção

² Segundo os preceitos jurídicos do período, o relacionamento sexual precoce era severamente punido, “o desvirginamento de menores de 16 anos, independente do uso ou não de violência, era considerado um estupro” *Ibid.*, p. 35.

inacabada *Onde a Terra Acaba* de Mário Peixoto. O grande estúdio que ela idealizou em 1934, a Brasil Vox Film, no ano seguinte nomeado como Brasil Vita Filme, viabilizou sua participação como produtora de três filmes dirigidos por Luis de Barros: *Malandro e a Grã-Fina* (1947), *Inocência* (1949) e *O Rei do Samba* (1952). Entre todas as produções em que atuou, apenas três não foram perdidas devido a incêndios ou má conservação. Hoje, além dos três longas-metragens existentes, os filmes do período silencioso *Sangue mineiro* e *Limite* e o filme sonoro *Argila*, as imagens de arquivo referentes às produções audiovisuais inacabadas e acabadas são testemunhos de suas atuações. Esses existentes filmes do período silencioso (*Sangue mineiro* e *Limite*) constituem o principal corpus de análise deste estudo sobre as atuações da atriz, cuja carreira foi interrompida aos 48 anos em decorrência de câncer. Serão analisados apenas fragmentos do filme perdido *Onde a terra acaba*, encontrados no documentário, que tem o mesmo título, de Sérgio Machado, lançado em 2002. A proposta é analisar a relação entre a atriz e as personagens que interpretou nesses filmes, respectivamente, a jovem que vive uma desilusão amorosa e se revela a si mesma, a prostituta bem-vestida na beira do cais que ironiza o homem, e a escritora com suas problemáticas. A discussão se centra nos modos de atuações da feminilidade dissidente como forma de resistência ao discurso conservador.

As encenações da atriz e sua presença na insurgência de um cinema feito por mulher instigam a entender quanta resistência ela conseguiu contrapor ao contexto conservador. Recorre-se a referências teóricas sobre gestos e atuação para contextualizar o que era a representação da mulher no cinema brasileiro no fim dos anos 1920, e durante os anos 1930 e 1940 –época em que periódicos ilustrados, como *A Cena Muda*, *Para Todos*, *Palcos e Telas*, *Cinearte* e *Selecta* eram referências para o público feminino. Essas revistas que promoviam o cinema veiculavam imagens da idealizada mulher moderna.

Carmen Santos desempenhou personagens autônomas e vislumbrou sua projeção em um *Star System*, baseado no modelo de Hollywood. Ela soube trabalhar sua imagem nas revistas, ganhou visibilidade e foi reconhecida como estrela do cinema brasileiro. Também ganhou notoriedade por sua luta pelo cinema brasileiro entre os anos 1930 e

1940. Suas atuações e sua condição de produtora e diretora envolvida na indústria cinematográfica podem ser consideradas como ousadas e desafiantes à hegemonia do pensamento conservador na produção cinematográfica da época. Os diversos depoimentos da atriz publicados nos jornais e os estudos feitos sobre seus discursos confirmam seus confrontos com a mentalidade patriarcal. Essas referências oferecem subsídios para o trabalho de contextualizar a *persona* da atriz. Busca-se entender sua *star-image* moldada pelas dissidências. Recorre-se aos estudos já realizados sobre ela, e especialmente ao livro *Carmen Santos - o cinema dos anos 20*,³ célebre biografia escrita pela pesquisadora Ana Pessoa, que também é autora de artigos dedicados a destacar a representação da atriz no cinema.⁴ Incluem-se as referências dos *star studies* para discutir questões do jogo e da *persona* da atriz (Guimarães, Vincent, Dyer, Morin). Dialogamos⁵ com os estudos sobre a atuação das estrelas no cinema espanhol realizados pelo Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales da Universitat Pompeu Fabra –Barcelona– que originaram os livros publicados: *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos (España, Italia, Alemania (1939-1945))*, publicado em 2018, e *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices* (2022) –ambos organizados por Nuria Bou e Xavier Pérez (eds). Sem negar a visão das estrelas como resultado de uma construção patriarcal que necessitava satisfazer os valores religiosos, morais e sociais do franquismo, o Colectivo busca identificar o papel das atrizes nas telas e a capturar a gestualidade muitas vezes restrita ao comportamento passivo exigido para a expressão da feminilidade da época. Assim como propõe a metodologia do Colectivo, os marcos

³ *Ibid.*

⁴ PESSOA, Ana. “Carmen Santos e o cinema brasileiro: trajetórias indelévels”. *Arquivo em Cartaz*, v. 1, 2015, pp. 35-43 y “Argila, ou falta uma estrela... és tu!”, *Fênix - Revista De História E Estudos Culturais*, v. 3, n. 1, janeiro-março 2006, pp. 1-18. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/897> [Acesso: 15 de dezembro de 2025].

⁵ Importante esclarecer que o presente estudo sobre a *star-image* e as interpretações de Carmen Santos faz parte de um projeto maior e que envolve outras atrizes e outras filmografias produzidas durante os anos 1930 e 1940 na América Latina em um estudo comparado com o cinema espanhol da mesma época. A pesquisa “Atrizes e personagens mulheres no cinema da América Latina - estudo comparado com o cinema espanhol (1930-1940)” em desenvolvimento na Escola de Artes e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP) envolveu estágio de pesquisa pós-doutoral junto ao Coletivo CINEMA - UPF com bolsa de pesquisa PDE-CNPq.

teóricos do feminismo também nos orientam na análise das atuações da atriz em uma perspectiva de gênero. Por fim, expõe-se o desenvolvimento das hipóteses sobre as dissidências de Carmen Santos nos filmes produzidos durante o período silencioso.

Um estudo da performance –o jogo da atriz–, programa gestual, postura física, movimentos corporais e faciais, timbre e projeção de voz –permite a identificação de sua gestualidade como dispositivo político e memória de uma época. O gesto, pensado a partir de uma política de visibilidade das condições do momento para as produções audiovisuais, permite entender as relações da atriz com seu personagem e com o mundo social representado. Interessa perceber a gestualidade em seu potencial de romper com normativas impostas às atrizes historicamente. Busca-se compreender as formas pelas quais os gestos nas interpretações de Carmen Santos, assumidas na posição de dissidências, constroem uma crítica aos valores do patriarcado, considerando as questões políticas e sociais do Brasil. Ela entrou em cena em 1919, atravessou a última década na República Velha, marcou presença como a protagonista de *Sangue Mineiro*, atuou em *Limite*, um ano antes de Getúlio Vargas assumir o poder e exercer um projeto de desenvolvimento do Brasil pautado no pensamento conservador influenciado pelo populismo nascente e o nacionalismo. As atuações dela no cinema brasileiro podem ser responsáveis por abrir o espaço, no cinema, às críticas necessárias ao discurso conservador e patriarcal da época e que persistem até hoje.

Uma *star image* formada pelas dissidências – a identificação com a mulher livre no cinema brasileiro

Entre 1912 e 1922 o comércio cinematográfico se desenvolve consideravelmente no Brasil, mas torna-se cada vez mais difícil o acesso da produção nacional aos circuitos de salas de cinema. Paulo Emílio Salles Gomes⁶ recapitula as condições desse período, considerado por ele como a segunda época do cinema brasileiro, um momento em

⁶ SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 50.

que a realização de “filmes de enredo” foi precária e escassa. Ao todo, foram produzidos sessenta filmes, sendo uma porcentagem considerável de curtas-metragens, destinados às vezes à mais variada publicidade comercial. “Por outro lado, a imprensa que poderia colaborar exercendo sua influência na opinião do público acaba por não tomar mais conhecimento da produção cinematográfica que se define cada vez mais como uma atividade marginal.”⁷ Na terceira época:⁸ 1923 a 1933, as revistas *Selecta* e *Para Todos* transformavam-se nos maiores veículos da “primeira campanha contínua e sistemática em favor do cinema brasileiro de ficção”⁹. Essas publicações, com Pedro Lima em *Selecta*, e Adhemar Gonzaga em *Paratodos* –ambos, mais tarde, escreveram na revista *Cinearte*, disseminavam a consciência cinematográfica por meio das informações e do diálogo com o público. “O estímulo do diálogo e a propaganda teceram uma organicidade que se constitui como um marco a partir do qual já se pode falar em um movimento de cinema brasileiro”¹⁰.

Em 1923, as filmagens acontecem em Campinas, Recife e Belo Horizonte, estendendo-se o movimento ao Rio Grande do Sul e diversas cidades do interior do Estado Minas Gerais. A cidade mineira que se destacou foi Cataguases, com Pedro Comello, artesão italiano experiente e empreendedor, que inicia Humberto Mauro –cineasta considerado como a primeira personalidade revelada pelo cinema

⁷ *Ibid.*

⁸ A periodização da história do cinema brasileiro pensada por Paulo Emílio Salles Gomes divide-se em cinco épocas: 1896-1912, 1912-1922, 1923- 1933, 1933-1949 e 1950-1966. Vale destacar que Jean Claude Bernardet propõe uma análise dessa história do cinema brasileiro considerando que a Idade de Ouro não se encontra exatamente no início dos tempos. O marco inaugural (a filmagem de 1898, na Baía de Guanabara), depois do qual pouco acontece, “e temos que esperar 1907 para que floresça a Bela Época”, BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995, p. 40. “Durante 10 anos, porém, o cinema vegetou, tanto como atividade comercial de exibição de fitas importadas, quanto como fabricação artesanal local”, escreve SALLES GOMES, *op. cit.*, p. 50. Foi então a terceira época, de 1923-1933, o principal momento de produção cinematográfica brasileira, com 120 filmes – o dobro de produção da segunda época. Foi em 1928 que o cinema brasileiro começa a dominar os recursos narrativos. No entanto, a produção de filmes sem sonorização vigorou durante mais cinco anos, até aproximadamente 1933. Muitos filmes mudos foram exibidos sonorizados pelo sistema de discos, o que não alterava em nada o fato de terem sido concebidos dentro das normas do cinema silencioso.

⁹ SALLES GOMES, *op.cit.*, p. 50.

¹⁰ *Ibid.*, p. 60.

brasileiro. Em 1925, as experiências de Comello e Humberto Mauro resultam a produção do curta *Valadião, o Cratera* (1925) e dos longas-metragens *Na primavera da vida* (1926), *Thesouro perdido* (1927), *Brasa dormida* (1928) e *Sangue mineiro* (1930), com atuação de Carmen Santos. A parceria entre Comello e Mauro acaba antes da finalização de *Thesouro Perdido*. Mais tarde, Comello produz *Senhorita agora mesmo* (1927), com atuações de sua filha Eva Nil que se destacou por sua beleza, sensibilidade e por ser vibrátil.

As principais atrizes atuantes na segunda e terceira época estão aqui identificadas. Aurora Fulgida, a heroína de José de Alencar em *Lucíola* (1916), filme produzido por Antônio Leal e dirigido por Franco Magliani. Antonia Denegri, atriz preferida do diretor Luiz de Barros, alcançou certa popularidade por meio dos filmes e peças que interpretou. A portuguesa Otília Amorim, com marcante passagem no filme de Luiz de Barros, *Alma sertaneja*, em 1919, com cenas em que aparecia nua. Sua precursora, Miss Ray, também apareceu nua em sequência com o demônio no *Le Film du Diable*, “brasileiríssimo apesar do título”¹¹. Vale destacar as duas brasileiras, Iolanda Diniz e Iracema de Alencar. Sobre os atores, na primeira fase, Leonardo Loponte e João de Deus reaparecem com frequência, assim como alguns diretores, entre os quais Vittorio Capellaro e Franco Magliano, como intérpretes nos próprios filmes. “Repetindo o fenômeno das atrizes principais, quase todos os astros são estrangeiros oriundos do teatro, predominando no Rio os portugueses, e em São Paulo, os italianos.”¹²

Aqui nos limitamos a avaliar a *star-image* e as performances de Carmen Santos, a portuguesa que se torna atriz e brilha no cinema brasileiro. No entanto, suas atuações poderiam ser comparadas com as de outras atrizes, como Anita Sabatini, Carmem Violeta, Eva Schnoor, Eva Nil, Gracia Morena, Lelita Rosa, Lola Lys, Nita Ney, Taciana Rei, Olga Breno, e Polly de Viena, que atuaram na época. Também poderíamos incluir estudos sobre as interpretações da icônica Carmen Miranda, e de

¹¹ *Ibid.*, p. 59.

¹² *Ibid.*, p. 90.

Cléo de Verberena e Gilda Abreu. As duas últimas foram contemporâneas de Carmen Santos e, além de atuar, também dirigiram.

Os discursos sobre Carmen Santos na imprensa subsidiam esta análise de sua postura como atriz, diretora e produtora que conquistou visibilidade no cinema brasileiro entre os anos 1920 e 1940. Suas atuações no cinema do período silencioso privilegiam a expressão corporal, e visibilizam o erótico que se expande para além dos gestos, roupas e acessórios. Sua imagem como intérprete pode ser vista como ícone de beleza e talvez inspirasse o público feminino a obter o ideal da mulher livre.

Carmen Santos entrou em cena justo quando se tornam mais visíveis as pautas feministas no Brasil. Antes da conquista do sufrágio feminino em 1932, durante o governo de Getúlio Vargas, destacam-se os empenhos das sufragistas brasileiras, como Bertha Lutz e Leonilda Daltro, em campanhas e manifestações pelo direito ao voto feminino. Em 1922, Bertha Lutz representa as mulheres brasileiras na Primeira Conferência Pan-Americana de Mulheres, e mais tarde, na Associação Pan-Americana pelo Progresso das Mulheres. Ela foi líder da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Leonilda Daltro foi fundadora do Partido Republicano Feminino, uma das primeiras organizações sufragistas no Brasil.

A *persona* de Carmen Santos está organizada de acordo com a ideia de autonomia e independência na década de 1930, um momento em que as mulheres brasileiras, entre as duas guerras mundiais, manifestam-se com novas subjetividades nos espaços públicos. O corpo feminino reivindica sua liberdade de expressão. Inspiradas no modelo de mulher moderna, as saias mais curtas e o corte de cabelos curto “significa nova mulher, nova feminilidade”¹³. Cortar os cabelos é sinal de emancipação, e assim se delineia uma silhueta andrógina e novos tipos de vestuário: “o chapéu sem abas, o *tailleur* (Chanel), a saia-calça, a calça comprida. Novas atitudes: fumar, dirigir automóvel, ler jornal em público, frequentar cafés”¹⁴. As imagens públicas das estrelas eram as principais referências dessa nova feminilidade. Assim como na Europa e nos

¹³ PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 61

¹⁴ *Ibid.*, p. 60.

Estados Unidos, no Brasil as revistas veicularam imagens das estrelas que inspiram o amplo público feminino.

Edgar Morin (1980) identifica na dialética do ator e da representação que beleza e espiritualidade se conjugam para constituir a essência mítica da personalidade da estrela. Seria uma sobrepersonalidade que se deve verificar sem cessar nas e pelas aparências: “elegância, vestuário, propriedades, animais, viagens, caprichos, amores sublimes, luxo, riqueza, gastos, grandeza, refinamento, o todo apimentado, segundo uma dosagem variável, de simplicidade requintada e de extravagância”. Beleza, espiritualidade, sobrepersonalidade, estas qualidades atraem-se e recobrem-se reciprocamente. Constituem os ingredientes elementares, “sem dúvida não de todo o ‘estrelato’ mas, vê-lo-emos, do ‘estrelato’ feminino”¹⁵.

No Brasil o projeto de cinema industrial não vigorou como ocorreu no México e na Argentina, países que de fato estabeleceram um *star system*. No entanto, as revistas brasileiras geraram um modelo publicitário de estrelato feminino próximo ao promovido pelo *cinema mainstream*. Discorrer sobre a *star-image* de Carmen Santos, que é extensa, multimídia e intertextual, implica reconhecer o lugar privilegiado de sua imagem, para além dos filmes em que atuou. Provavelmente, na fase inicial, a atriz foi mais conhecida por seus depoimentos e entrevistas nas revistas especializadas em cinema do que pela circulação dos filmes com suas atuações. Suas entrevistas, biografias e cobertura na imprensa mostram os feitos da estrela e de sua vida diária. Ou seja, segundo Richard Dyer,¹⁶ além dos filmes, a imagem de uma estrela também se define pelo que as pessoas dizem ou escrevem sobre ela.

É notório os enfrentamentos da atriz-produtora-diretora ao *status quo* da sociedade: “Um talento em revolta permanente contra todas convenções, preconceitos e mentiras sociais” assim a define o jornalista Afonso de Carvalho em artigo publicado

¹⁵ MORIN, Edgar. *As estrelas de cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 45.

¹⁶ DYER, Richard. *Film Stars and Society*. Second edition. London: Routledge, 2004, p. 11.

no jornal *A Manhã*, em 1935. Ana Pessoa¹⁷ inclui a descrição do jornalista sobre a dama possuir personalidade forte, rígida e imperativa.

Movimentos rápidos, incisivos, retangulares. Sem meneios, sem artifícios, sem curvas, sem futilidades. Espírito de decisão, qualidades de chefe. Energia inquieta. Um espírito de general à procura d'um exército... Vontade indomável, intransigente. Uma mulher que caminha como homem, com saltos Luis XV. Passos largos, firmes, duros, ritmados. Uma linha reta atravessando a multidão, indiferente às calçadas, à chuva e aos homens.¹⁸

Carmen Santos fez parte do movimento que reivindicou apoio do governo para viabilizar as produções nacionais. A atriz escreveu uma carta¹⁹ ao presidente Getúlio Vargas:

No Cinema Brasileiro, eu ficaria profundamente magoada se me dessem o título de 'estrela' —eu sou um cérebro que trabalha desabaladamente das oito às 24 horas, que luta pela organização da indústria cinematográfica em nosso país com a máxima sinceridade e, por isso, quase sempre, sozinha.²⁰

Ela menciona ainda querer produção conscienciosa: “é cinema na nossa língua; costumes, ambientes, técnica, tudo brasileiro; absolutamente, essencialmente brasileiro”.

Ana Pessoa²¹ comenta a trajetória de Carmen Santos poder ser confundida com uma história do cinema: “ao ser escolhida para protagonista de *Urutau* (1919), a pobre imigrante portuguesa Maria do Carmo escapa ao destino dos ateliês de costura e dos balcões dos magazines e, amparada pela paixão de um jovem empresário, se torna uma estrela de cinema”²². Contudo, ela não se ajustaria aos limites do papel de musa sedutora: assumiu as rédeas de sua carreira e engajou-se incansavelmente na construção de uma cinematografia nacional. Atuou diretamente na realização de seus filmes, escolhendo projetos, contratando diretores, produzindo, estrelando e

¹⁷ PESSOA, Ana. “Carmen Santos e o cinema brasileiro: trajetórias indelévels”, *Arquivo em Cartaz*, v. 1, 2015, p. 41.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Carta de Carmen Santos ao Dr. Getúlio Vargas. Arquivo CPDOC. *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ PESSOA, 2002, *op. cit.*

²² *Ibid.*, p. 10.

dirigindo filmes e companhias. “Carmen Santos foi uma personalidade moldada pelo encontro do fascínio do cinema com as novas perspectivas sociais da mulher.”²³

Destacamos neste estudo sobre as imagens e os discursos de Carmen Santos a preocupação da atriz em tornar visíveis as contradições sociais do Brasil na época, dando visibilidade aos problemas vivenciados pela população desfavorecida em *Favela dos Meus Amores*, como professora que se dedica ao aprendizado e como prostituta em *Limite*. Esse enfoque crítico pode ser percebido nos filmes em que atuou e, mais intensamente, naqueles que dirigiu e produziu. Essa preocupação delimita sua direção e produção do filme histórico, *Inconfidência mineira*, no qual também desempenha o papel da personagem feminina principal Bárbara Heliodora – a heroína do movimento de independência ocorrido na então capitania de Minas Gerais, Estado do Brasil, contra a dominação e a política fiscal de Portugal. O filme é uma recriação dos acontecimentos que no século XVIII levaram Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, à morte por enforcamento por sua participação no movimento. A produção só foi concluída após 11 anos de sua idealização – de 1937 a 1948. Bárbara Heliodora é a última personagem interpretada pela atriz e os testemunhos de sua atuação se limitam a imagens, textos e pequenos fragmentos deste filme perdidos, entre outros, no incêndio da produtora de Carmen Santos.

Lívia Cabrera²⁴ investiga os anos de produção do filme *Inconfidência Mineira* (1936-1948) e conclui o quanto Carmen Santos trabalhou duro, realizava pesquisas para realizar seus projetos, estava sempre envolvida em parcerias com intelectuais e técnicos. Recupera os envolvimento dela em discussões políticas e ressalta sua proposição de formar entidades de classe em defesa dos interesses dos produtores. Constata que Carmen tinha domínio e uma função técnica na organização de um estúdio e dos sets de filmagem e discute sobre as divergentes visões sobre seu trabalho e as adversidades enfrentadas com outros técnicos (homens) por ser ela a produtora e

²³ *Ibid.*, p. 41.

²⁴ CABRERA, Lívia Maria Gonçalves. ‘O maior drama nacionalista do Brasil’: produção, recepção e circulação de *Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1936-1948), Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual), Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, Niterói, 2020.

dona do capital. Marina Tedesco e Livia Cabrera analisam a construção de Carmen Santos no média-metragem *Mulheres de Cinema* (1976), de Ana Maria Magalhães e nas séries *Mulheres no Cinema* (1993) exibida pela Rede Manchete, *As mulheres no cinema brasileiro*, difundida no Canal Brasil em 2001, e *As Protagonistas* (2021) de Tata Amaral veiculada no CineBrasilTV.²⁵ Tais pesquisas embasadas na imagem pública de Carmen confirmam que a atriz tinha consciência da mentalidade patriarcal e teve que sobreviver em ambiente hostil a mulheres. O fato de Carmen ter um relacionamento com um homem rico que oferecia subsídios para os seus projetos também provocou falatórios.

Tatiana de Carvalho Castro²⁶ analisa fragmentos do diário pessoal de Carmen que foram vinculados no Jornal das Moças e trataram de apresentar a linguagem construída pela cineasta em parceria com suas leitoras. “Assim, por meio de uma linguagem carregada e triste, Carmen Santos revelava uma personalidade cansada e com pouca fé na humanidade, mostrando como as marcas da violência simbólica podem influenciar a escrita dela e de diversas mulheres.”²⁷

Reitera-se que a imagem de Carmen Santos pode ser estudada em seus discursos divulgados na imprensa, em suas atuações em filmes existentes, *Sangue mineiro*, *Limite* e *Argila*, e em alguns rastros (geralmente imagens fixas) referentes aos filmes perdidos, *Urutau*, *A carne*, *Mademoiselle Cinema*, *Favelas dos meus amores*, *Cidade Mulher* e *Inconfidência Mineira*, e ainda em fragmentos do inacabado filme *Onde a terra acaba* de Mario Peixoto, com curtas cenas que mostram a atriz. A análise das encenações e dos discursos de e sobre Carmen Santos permite perceber a progressão de suas personagens interpretadas com suas dissidências ao que é normativo. Embora tenhamos como enfoque estudar a *star image* e as atuações de Carmen Santos durante

²⁵ CABRERA, Livia e Marina Tedesco. “Carmen Santos em audiovisuais sobre as mulheres no cinema brasileiro: perspectivas de diretoras mulheres”, *En la otra isla*, n. 4, 2021, p. 20. Disponible en: <https://www.enlaotraisla.com/index.php/Laotraisla/article/view/46> [Acesso: 15 de dezembro de 2025].

²⁶ DE CARVALHO CASTRO, Tatiana. “A escrita de si produzida por Carmen Santos nas páginas do Jornal das Moças 1931-1934”, *Temporalidades*, edição 38, v. 14, n. 2, 2023, p. 142. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/40993> [Acesso: 15 de dezembro de 2025].

²⁷ *Ibid.*

o período silencioso, consideramos a importância de avaliar sua imagem pública e suas atuações em filmes sonoros até mesmo para entender o que muda ou se mantém como subjetividade dissidente em seus diferentes papéis.

As mulheres caracterizadas como dissidentes atuam de forma a se desviar do discurso conservador, apresentando subjetividades que se opõem ao padrão estético do feminino normativo. Suas posturas causam incômodo e visibilizam questões tabus como o aborto, o suicídio, o feminicídio, os silenciamentos às opressões historicamente vividas. Ao se apropriarem do texto, com gestos e posturas, elas definem novos territórios. São atrizes sem medo de que suas posturas sejam divergentes ao estabelecido. São elas que causam estranheza e dão o sentido a uma narrativa política. Seus desvios são associados às entranhas do feminino que podem revelar o que é horripilante.

Em *Sangue Mineiro*, Carmen Santos interpreta a jovem órfã Carmen, que vive sob a proteção de seu tutor, um rico empresário. Ela foi entregue com dez dias de vida por seu pai e criada como se fosse irmã da filha do tutor. No Solar, onde vive, Carmen usa vestidos refinados e dirige carro em uma época em que esse era um artigo de luxo. Ela se apaixona por um amigo da família, mas tem o amor roubado pela filha biológica, Neuza (Nita Ney), de seu tutor que, com postura de moça ousada, com vestidos decotados e ombros de fora, retorna de um período de quatro anos de estudos na capital mineira.

A sequência que apresenta Carmen na festa com seu olhar voyeurístico sobre o casal que se abraça sem vergonha revela a fixação da personagem em não os perder de vista, até que as imagens chocantes causem sua desorientação, que culmina em uma tentativa de suicídio. Ela se joga no rio com a ideia de morrer afogada. Mas sem saber que estava sendo vista por dois primos amigos Cristóvão (Maury Bueno) e Max (Máximo Serrano) que decidem correr e entrar no rio antes que ela se afogue.

Renunciar a um relacionamento com um homem que traiu sua confiança (ao beijar sua irmã postiça, quem correspondeu com gestual provocativo talvez não a coloque em uma condição de sacrifício para liberar seu namorado para Neuza. Em um

primeiro momento, para ela, seria melhor não existir do que conviver com pessoas que a traíam. A tentativa de suicídio pode ser vista em sua essência transgressora, no sentido da recusa a viver em uma realidade opressora (conviver com a irmã postiça e o ex-namorado se afagando na mesma casa onde vive). Logo que resgatada a personagem mostra ter consciência de seu valor. A oportunidade de ajuda muda os projetos de vida da personagem.

Em *Limite* temos a representação da prostituta disposta a seduzir (o papel de Carmen Santos), da costureira que está foragida por ter cometido um crime (a personagem de Olga Breno), da mulher casada que trai o marido para realizar seus desejos (atriz não citada nos créditos do elenco do filme –só vemos sua silhueta e enquadramentos que não mostram seu rosto. Temos ainda a mulher que abandona o lar e o marido alcoólatra (personagem interpretada por Taciana Rei). Elas podem ser vistas como transgressoras e ao mesmo tempo, de algum modo, representam os desejos mais ocultos daqueles que se escondem nos cumprimentos das normas sociais. Essas mulheres dissidentes (a costureira fugitiva, a esposa que abandona a casa e o marido, a prostituta que cobiça homens, a amante que mantém segredo de possuir uma doença), em uma produção de caráter experimental são expressão radical e libertária às normativas do cinema dominante. Elas performam situações subversivas que ameaçam normativas do ideário de nação, mulher e família vigente à época.

Como exemplo das atuações de Carmen Santos em filmes perdidos, em *Favela dos meus amores* são identificadas as condições de autonomia da atriz ao compor sua personagem, a generosa professora Rosinha, que provocou questionamentos na crítica sobre as roupas que vestia, pois contrastavam com o estilo de vida no morro carioca. Marcos Napolitano²⁸ recupera em carta ficcional, “publicada pelo Diário de Notícias (13/10/1935, p. 8)”, a resposta de Carmen Santos (como personagem Rosinha) aos críticos que notavam seu apreço pelo luxo, “incompatível com a vida no morro”. Segundo o argumentista do filme *Favela dos meus Amores*, Henrique Pongetti, sua

²⁸ NAPOLITANO, Marcos. “O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de ‘Favela dos meus amores’ (H. Mauro, 1935)”, *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 36, n. 32, 2009, p. 148. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.68096>

fixação pelo vestuário influenciou mudanças nos diálogos: “marinheiros moradores da favela traziam das suas viagens vestidos de Paris, sapatos da Itália, peles do Canadá”²⁹.

Sobre sua atuação em *Cidade Mulher* podemos constatar a crítica que faz ao comportamento machista na própria fala da atriz sobre os enfrentamentos de sua personagem “[...] uma daquelas mulheres amargas que precisam vender sorrisos em cabarés”³⁰. Análises como essas já realizadas permitem compreender a progressão de suas personagens, e até mesmo o reconhecimento da consciência crítica da atriz sobre as representações das mulheres que interpretou.

No existente filme *Argila* (Humberto Mauro, Brasil, 1940), Carmen Santos faz o papel de uma viúva abastada que sustenta a cultura local e se apaixona por um homem simples, um artesão de cerâmica, no estilo marajoara, típico dos povos indígenas do norte do Brasil. Através de seu corpo e gestos, a personagem *femme fatale* supera as expectativas com seus recursos de sedução. A sequência que antecede a cena do beijo, enquanto a personagem feminina, sentada em um sofá, fuma seu cigarro com os olhos fixos no personagem masculino, seu objeto de desejo, mostra o encontro entre a mulher rica e o homem simples. Por meio do jogo de sobreposição de imagens, que envolve o plano da atriz sentada e o *close* de seu rosto, novos significados se desenvolvem na narrativa, além da realização de sua sedução.

As caracterizações das personagens interpretadas por Carmen Santos o “corpo fictício”³¹ que se manifesta sob o envoltório de um programa gestual definido, instigam identificar na relação entre personagem e atriz, o que se sobrepõe aos discursos determinados pelo autor. Tal como a *femme fatale* fuma um cigarro de forma peculiar. Ela move os lábios como se brincasse com a fumaça que exala. Um modo de

²⁹ *Ibid.*

³⁰ ROMAGNA, Afonso Felipe G. L. *No ritmo do cinema brasileiro: um estudo sobre as relações entre o cinema e a música popular no filme Cidade Mulher (1936)*, Dissertação de Mestrado em Comunicação, São Paulo, UAM, 2016, p. 47.

³¹ AMIEL, Vincent, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier, Jean-Laurent Viviani e Christian Viviani, (orgs.). *L'acteur de cinéma: approches plurielles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 3.

fumar que tende a expressão de assumida sensualidade e que pode ou não estar em um programa gestual definido pelo diretor. Outro exemplo é a forma irônica como Carmen Santos saboreia uma fruta em *Limite*. Essas performances da atriz podem ser vistas em uma perspectiva crítica que permite avaliar suas condições simbólicas de resistência aos ditames conservadores para a atuação fílmica.

Considera-se a atuação do ator no filme, percebida como uma forma privilegiada de expressão gestual, mas também em sua condição de ser objeto de reinterpretação delegada pela produção, ou direção. Assim, também deve ser considerado o estágio inicial da escolha dos atores pelo diretor. Ou seja, analisar a atuação da atriz envolve também considerar o trabalho de direção. Neste caso, os dois grandes diretores, Humberto Mauro, considerado o pai do cinema brasileiro, e o esteta sensível e refinado, Mario Peixoto, cada um com seu estilo, privilegiaram as personagens femininas como mulheres autônomas e que desafiam as normas vigentes.

Sheila Schvarzman³² parte do período de cinema regional e expõe o estilo do diretor Humberto Mauro pela maneira como ele explora a natureza nos cenários e emprega o melodrama e triângulos amorosos, além de construir aspectos de uma identidade nacional. Eduardo Morettin,³³ em uma reflexão sobre as obras do cineasta comenta sobre o interesse por filmes que “acompanham as novidades dos *studios* americanos”³⁴ e relaciona a Neuza (Nita Ney) e a configuração da festa de recepção dessa personagem em *Sangue mineiro*:

(...) no momento em que Neuza, uma das heroínas da história, “garota moderna educada à americana”, como nos informa o letreiro, é apresentada à “alta” sociedade. Em um solar neocolonial, uma festa de caráter eminentemente popular como a noite de São João é representada como um refinado baile com trajes a rigor, incluindo smoking para os homens.³⁵

³² SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Unesp, 2004.

³³ MORETTIN, Eduardo. “Humberto Mauro”, *Alceu. Revista Comunicação, Cultura e Política*, v. 8, n. 15, jul./dez. 2007, p. 49. Disponível em: <https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=264&sid=27>. [Acesso: 15 de dezembro de 2025].

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

Por outro lado, a presença de Carmen Santos pontua a intenção do diretor em construir uma identidade mineira adaptada ao Brasil moderno, mas que mantenha os valores tradicionais. As imagens da estrela em cenários rurais fundem-se a uma Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, com nuances de estilo *belle époque* da arquitetura do final do século XIX, para fixar uma noção de identidade nacional.

Em *Limite*, um filme menos normativo, Carmen Santos, como a prostituta, performa subjetividade dissidente. Nesse filme único de Mário Peixoto, considerado a grande obra-prima do cinema brasileiro e um marco na produção cinematográfica clássica, o uso de esquemas narrativos, tais como a sobreposição de planos, a fragmentação de sequências e a repetição de imagens e de elementos visuais - conduz o espectador a entender o conceito ensaístico. Ciro Inácio Marcondes³⁶ ao analisar o contexto histórico e a estética do filme *Limite* percebeu uma das mais espetaculares produções realizadas pela intuição humana. Identifica camadas narrativas tradicionais e uma simbolização hipnótica, que faz dessa produção um confronto épico do homem com a natureza. Consideramos que as atrizes fazem parte dessa construção formal do filme *Limite*. Suspeitamos que as diversas formas como as atrizes incorporam seus papéis definem o fundamento central de leitura e conexão entre o filme e o ensaio.

A proposta de análise de uma obra cinematográfica ou mesmo a análise da performance ou o jogo de um ator, pode fazer o percurso contrário do que normalmente se segue com a referência das escolhas do diretor no desenvolvimento do plano de atuação dos intérpretes. Pedro Guimarães³⁷ propõe uma alternativa a ordem da metodologia das análises estéticas em torno de filmes e produtos audiovisuais, nos quais o ator geralmente é visto como acessório. Esta forma inversa de análise resulta no estudo que parte sempre do ator, com foco na discussão em torno de cinco eixos de análise: o ator e sua personagem, o ator e o realizador, o ator e a mídia, o ator e a *mise-en-scène*, e, por fim, o ator e a técnica. Resumidamente, nas

³⁶ MARCONDES, Ciro Inácio. *Limite: o Poema em Filme*, Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília (UNB), 2008.

³⁷ GUIMARÃES, Pedro. "O ator como forma fílmica. Metodologia dos estudos atorais", *Aniki: Revista portuguesa da imagem em movimento*, 2019, v. 6, n. 2, p. 81. DOI: <https://doi.org/10.14591/aniki.v6n2.532>.

relações entre ator e personagem, cabe uma identificação secundária da relação do ator com o espectador. Nos processos de identificação primária, entre ator e personagem, Damour³⁸ usa a metáfora romântica do trabalho atoral, o ator “desaparecendo” para que o personagem apareça. “Na vertente oposta, a atuação pode focar atenção no seu processo, sua crítica ou comentário: ator e personagem se alternando ou aparecendo em um mesmo corpo, ator refletindo sobre seu ofício, o atuar aparecendo como forma.”³⁹ Na relação entre ator e realizador, entre as vastas possibilidades de relações entre eles, cabe perceber o uso do ator como “manutenção do ilusionismo” ou como “quebra da transparência da narrativa”. Nesse eixo, cabe a análise do trabalho de Carmen Santos na primeira opção, a do classicismo, da transparência, vamos encontrar em *Sangue Mineiro* de Humberto Mauro e a da vanguarda, da opacidade, em *Limite* de Mário Peixoto.

A análise da relação entre o ator e a mídia amplia este campo dos estudos sobre Carmen Santos, com elementos da sociologia do meio cinematográfico e da comunicação para entendê-la como peça no processo comunicacional que envolve a criação de sua *persona* pública. “O discurso fílmico que determina o trabalho do ator e sua imagem pública (relações ator-personagem, principalmente) será determinado também pelos discursos parafílmicos que agem de maneira similar.”⁴⁰

No eixo analítico, o ator e *mise en scène*, pode ser aplicada a noção de “automise-en scène”⁴¹ segundo a qual o direcionamento formal do filme é estabelecido por uma via de mão entre corpo filmante (atrás da câmera, realizador) e corpo filmado (ator, frente à câmera); e, conjuntamente, a teoria do “ator-autor”⁴² e a “política dos atores”⁴³, que visam estudar o ator nos mesmos parâmetros estilísticos dos realizadores. Finalmente, na relação entre a atriz e a técnica, considera-se as posturas corporais de Carmen Santos, “que favorecem ou dificultam a relação direta entre ator

³⁸ *Apud.* GUIMARÃES, *op. cit.*, p. 82.

³⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 84.

⁴¹ *Ibid.*, p. 85.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

e espectador (frontalidade, a lateralidade parcial) e desemboca-se no estudo da figura de retórica do ‘olhar para a câmera’ como gerador do tão falado efeito brechtiano da ‘quebra da quarta parede’⁴⁴.

Personagens femininas que encenam dissidências

Sob a premissa de reunir conhecimentos que subsidiem a comprovação da influência de uma feminidade dissidente nas atuações de Carmen Santos na construção da história do cinema são revistos os estudos sobre atrizes com foco na expressa importância das intérpretes mulheres na criação de filmes, como forma de resistir à política habitual dos autores por uma alternativa política para as atrizes.⁴⁵ Reiteramos o diálogo com os estudos sobre a atuação das estrelas no cinema espanhol realizados pelo Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales –Universitat Pompeu Fabra, Barcelona. O papel das mulheres nos filmes dos períodos de repressão é considerado na condição de vigilância, mas também do que se escapa do corpo erótico das atrizes e persiste contra a retórica do silenciamento. As tensões entre censura na ditadura franquista e expressão do corpo feminino são consideradas diante das alterações, conscientes ou não, que a imagem fílmica proporciona aos ditados morais da ideologia fascista. Abordar esse problema no cinema marcado pela censura significa forçar ao máximo a tensão entre o que é considerado proibido e aquela tentativa de erotismo nunca completamente silenciada que é ativada a partir do próprio sujeito feminino.⁴⁶ Ainda que o cinema seja um meio para fixar esse modelo de comportamento feminino, por ser um espaço para a representação da realidade, “certos signos de resistência nos corpos e nos gestos escapam à censura, e são como intentos de quebrar o molde figurativo da submissão católica”⁴⁷.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁵ BOU, Núria e Xavier Pérez (eds.). *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945)*. 1ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2018.

⁴⁶ BOU, Núria e Xavier Pérez (eds.). *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices*. Madrid: Cátedra, 2022.

⁴⁷ DE LUCAS, Gonzalo. “El cuerpo místico”. En: Bou, Núria e Xavier Pérez (eds.). *El deseo femenino en el cine español (1939-1975): arquetipos y actrices*. Madrid: Cátedra, 2022, p. 61.

Tais estudos sobre o desejo da mulher e a representação feminina em um período que reprime o corpo erótico das atrizes na filmografia espanhola nos servem de exemplo e indício, contudo nos orientam nas análises das atuações de Carmen Santos, considerando as questões políticas envolvidas no cinema brasileiro. Nesta proposta de análise –imaneente– dos filmes evidencia-se a gestualidade da atriz e a realidade representada como uma estratégia política que nos permite ver processos de representação que fogem às normas impostas às atrizes historicamente. Nas análises filmicas identificamos o discurso conservador das narrativas e nesse processo buscamos o reconhecimento das imagens das atrizes e personagens mulheres que estruturam uma retórica feminista no cinema brasileiro. Analisar o significado das imagens das personagens de Carmen Santos envolve ver os detalhes de suas posturas, gestos e enunciados em suas estruturas simbólicas em uma perspectiva de gênero. Identificar nas atuações da atriz as elaborações críticas ao comportamento patriarcal. Isso inclui também o estudo de suas personagens autônomas, que de alguma forma subvertiam ordens e enfrentavam as normativas sociais da época.

Considera-se que a encenação e a gestualidade das atrizes tensionam a narrativa histórica construída no filme. Ou seja, a realidade retratada pode ser um elemento de tensão à condição de consciência das atrizes em relação à própria encenação. Portanto, analisar a representação de uma atriz permite entender quando a atuação e a gestualidade podem ser uma condição de resistência ao discurso normativo de um filme.

Os gestos que percebemos são os do “corpo fictício” da personagem, que o ator torna presente, “sem ser o único autor”. Os gestos não são uma expressão solitária, mas o fruto da história, da *mise-en-scène* e do encontro do filme com um espectador. Neste estudo busca-se ir além do fato de que os gestos dos atores não lhes pertencem por direito próprio, e que são o resultado da vontade de um diretor que concebe o todo como um “programa gestual”⁴⁸.

⁴⁸ AMIEL et al., *op. cit.*

Identifica-se também o gesto que pode escapar de um programa gestual estabelecido pelo diretor. Sempre existirá algum detalhe na gestualidade que se sobrepõe a um programa determinado. Em *Sangue Mineiro* e em *Limite* identifica-se a noção de autorrepresentação da atriz, no sentido de argumentar que há uma tensão entre a encenação de sua personagem e o projeto de atuação definido pelo diretor do filme. Costuma ser ignorada a subjetividade própria da atriz pelo discurso crítico que considera todo o trabalho atoral ser uma estratégia do autor.

Esta análise das atuações de Carmen Santos permite a identificação de sua gestualidade como dispositivo político e memória de uma época. Identificamos o processo de construção de suas personagens femininas, desde a interpretação até a recepção dos filmes para entender sua posição diante de estruturas conservadoras. Seguimos com as referências das teóricas feministas Laura Mulvey⁴⁹ e Ann Kaplan⁵⁰ que utilizam as teorias psicanalistas sobre a função do ver e da estruturação do visível para perceber a mulher para além da condição de espetáculo de um filme. A crítica à cultura e a forma como os significados do feminino são determinados em sociedade são referências utilizadas por elas para uma análise das encenações. Ann Kaplan,⁵¹ em seu estudo sobre personagens mulheres, questiona a obediência feminina às normas heterossexuais patriarcais e o sistema de gênero estabelecido com suas hierarquias. Por meio do reconhecimento das dificuldades culturais e discursivas envolvidas com a situação transferencial estabelecida em sua gênese, busca entender a socialização feminina e as dificuldades das mulheres em impor os seus limites. Laura Mulvey situa os processos através dos quais a subjetividade feminina é construída para o espectador. Propõe as teorias psicanalíticas e semióticas como ferramentas para decifrar e decodificar as imagens das mulheres. O mito da Pandora exemplifica que a aparência sedutora da mulher esconde uma ameaça. Por meio de figurações da

⁴⁹ MULVEY, Laura. "Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad". En: Colaizzi, Giulia (org.) *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme, 1995, pp. 64-83.

⁵⁰ KAPLAN, Ann. "La historia del diván: transferencia, deseo y resistencia en la escena cinemática psicoanalítica". En: Colaizzi, Giulia (org.) *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme, 1995, pp. 85-103.

⁵¹ KAPLAN, *op. cit.*, p. 66.

história chega a uma interpretação mais complexa: a origem do horror não é a mulher, mas a ansiedade que sua imagem representa nas tradições de nossa cultura. Carmen Santos se inclui em atuações de mulheres dissidentes, e a questão da curiosidade de Pandora apresenta uma perspectiva de análise feminista do desejo (transgressor) das mulheres. Neste estudo é fundamental a menção de Laura Mulvey sobre a condição da mulher como enigma. Por ser motivo da curiosidade, discutimos sobre Carmen Santos –em uma cultura em que as mulheres tradicionalmente não são reconhecidas como detentoras de saberes.

Retoma-se as cenas de *Sangue Mineiro*, quando a personagem Carmen, no momento da festa, na noite de São João, vê seu amado, Roberto (Luís Soroa), amigo de seu pai adotivo Franco (Rosendo Franco), em afagos com a Neuza, a filha legítima. A cena de traição se passa no Solar, a casa onde vive com a família que a adotou. A primeira reação de Carmen é a de olhar fixamente o casal dançando e depois se beijando e se acariciando como se não estivessem sendo vistos por ninguém. O plano a mostra como uma *voyer* no interior de um cômodo com vista para o jardim que conjuga com um grande bosque. Ela só desvia o olhar do casal por um momento e fixa-o no quadro que mostra a imagem de Cristo sendo flagelado. Com os olhos para cima, como uma santa barroca, o gesto caracteriza o corpo místico de sua personagem. A imagem do Cristo, como homem de carne e osso, que será crucificado e terá à ressurreição suscita o corpo celestial de Carmen.

A noção de corpo místico em sua genealogia, a partir do que Pavis nomeou de o corpo místico do ator é retomada por Sandro de Oliveira,⁵² quem frisa o jogo do ator sempre identificado no espaço de obscuridade e ambiguidade, “sendo que essa dimensão transcendental do ator perpassa a história da teoria que lhe concerne, e as aparições do corpo místico são as criações atoriais que dão forma figurativa a essas concepções”⁵³. Pode-se incluir a postura de Carmen a esse corpo místico do ator como

⁵² OLIVEIRA, Sandro. “O corpo místico do ator experimental no cinema”, *Galaxia*, v. 48, 2023, pp. 1-23. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2553202358379>.

⁵³ OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 20.

figura de uma transposição icônica da tradição religiosa cristã para a imagem cinematográfica.

Em outra sequência, o corpo místico da atriz se coloca de forma difusa para o espectador. A traição concretizada sob seus olhos incita a personagem a ter reações intempestivas. Seus olhos parecem não se satisfazerem de ver a imagem do casal, dois corpos que se atraem e que ao mesmo tempo a atraí a ver cada vez mais mesmo que cause sua decepção. Transtornada, seguindo o casal que não se cansa de se afagar, ela tem um momento de iluminação e percebe ser melhor perdê-los de vista. Sentada no chão, tem seu corpo entregue ao tronco de uma árvore frondosa. Ela está pasmada e sussurra com os olhos para cima. Neste quadro há uma quebra da quarta parede pela expressão do olhar e da gestualidade erótica. Com a cabeça erguida sob o tronco e o corpo exposto, o vestido que quase se descompõe e deixa o colo à mostra, as duas mãos em frente ao coração, o sentido do erótico se funde ao corpo místico da atriz.

Gonzalo de Lucas⁵⁴ em sua análise sobre o desejo feminino no cinema espanhol ressalta a dificuldade com que as mulheres representaram sua sexualidade e identifica na imagem do corpo místico uma via de sublimação do desejo erótico, como uma projeção e elevação da mirada. “O corpo místico não é representado, como apontamos na maioria dos filmes com um tema ou atmosfera explicitamente religiosa da época, mas naquelas imagens que propõem uma alteração radical, uma experiência ligada ao excesso em que o íntimo é transformado.”⁵⁵

O plano mostra a prostração de Carmen, encostada na árvore, em um momento íntimo com seu próprio corpo. Como se estivesse em um transe, ela eleva a cabeça e a mirada e coloca a mão em seu coração. Os próximos planos mostram a personagem correndo para então se jogar no rio com a intenção de consumir a própria vida.

⁵⁴ DE LUCAS, *op. cit.*

⁵⁵ “El cuerpo místico no se representa como apuntábamos en la mayoría de los films de temática o ambiente explícitamente religioso de la época, sino en aquellas imágenes que plantean una alteración radical, una experiencia unida al exceso en el que lo íntimo se transforma” DE LUCAS, *op. cit.*, 2022, p. 72.

Após a cena da tentativa de suicídio, Carmen se sente amparada na companhia dos dois primos amigos e da Tia Marta na fazenda Acaba-Mundo, que apoiam a jovem a não retornar a casa. Como já se mencionou, a convivência com os que a traíram seria uma realidade insuportável para ela. Cercada de afetos, ela vislumbra uma nova perspectiva de vida.

A paisagem rural e a cidade de Belo Horizonte são apresentadas em planos que caracterizam o passado, quando o espaço urbano era cercado por mata virgem. Em outra sequência, aparecem planos da cidade modernizada, sugerindo valores burgueses e corruptos –como uma alusão ao comportamento dos dois personagens que traem a confiança de Carmen.

A personagem Carmen consegue superar a obediência feminina às normas patriarcais. O sentimento primeiro de abandono também pode ser visto em sua situação transferencial, como a filha órfã de mãe que com dez meses de existência foi entregue a Franco, seu tutor. As sequências em que a vemos decidida a ficar em Acaba-Mundo condensam a superação das dificuldades em impor seus limites, como expõe Ann Kaplan.⁵⁶

O pai de Neuza a responsabiliza pelo desaparecimento de Carmen. A fuga de Carmen provoca o velho a querer por um fim no clima pesado e triste que pairou no Solar. Ele insiste para a filha e Roberto pedirem perdão. Em seu encontro com a irmã postiça ela procura acalmá-la e mostra o quanto está se sentindo liberta. Carmem permanece por um tempo em Acaba-Mundo, onde inspira o amor romântico de Cristóvão e uma afeição deslocada de Max –a relação entre os primos e a sexualidade de Max já foi fundamentada por Mateus Nagime.⁵⁷ Por fim, Carmen se casa com Cristóvão e partem para o Rio. Max, após um período de tristeza, aparece como o homem conformado com o destino de ficar com a família.

⁵⁶ KAPLAN, *op. cit.*, p. 66.

⁵⁷ NAGIME, Mateus. “Máximo Serrano: um typo queer no cinema silencioso”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 24, 2021, p. 530. Disponível em: <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/836> [Acesso: 15 de dezembro de 2025].

Depois de *Sangue Mineiro*, Carmen Santos, atua no filme *Limite*, com a rápida interpretação de uma prostituta bem-vestida situada em um cais praticamente deserto. Chama atenção a saia que valoriza suas pernas com meia-calça e seus pés em saltos altos. É marcante a única sequência em que atua com a presença de apenas um homem no cais durante o dia. Ela se aproxima do homem (Raul Schnoor) e mesmo em sua presença come uma fruta com a boca aberta e cospe as cascas. O ato de comer com modos rústicos contrasta com suas vestes e soa como uma ironia ao contexto de época, marcada pelo fim da República Velha, com uma valorização a modernidade no governo de Getúlio Vargas. O gesto da atriz instiga a percepção das condições oferecidas para sua atuação. A relação da atriz com sua personagem parece ser evidente de suas próprias elaborações, tal como a forma de mastigar e a ironia que a cena ganha por meio de sua interpretação. A atriz utiliza seus recursos de sedução com a consciência de sua personagem estar em condições adequadas para abordar um homem apessoado que provavelmente tem dinheiro para seus deslocamentos.

O gesto, pensado a partir de uma política de visibilidade das condições do momento para as produções audiovisuais, permite entender as relações da atriz com seu personagem. Identificamos, então, a gestualidade em seu potencial de romper com normativas impostas às atrizes historicamente. Esta forma de análise da atuação feminina contribui para perceber as atrizes nas construções dos significados formais do filme. Em *Limite*, um filme mudo com caráter experimental, a personagem enquanto corpo do filme não existe fora do ambiente formal, e está a serviço da construção da narrativa.

Em *Limite*, a fragmentação e a repetição de planos estão a serviço da retórica da angústia de duas mulheres e um homem, cujas vidas estão limitadas ao barco perdido no mar. São três destinos e três passados. Tudo parece limitado aos seus desejos e impossibilidades. As histórias dessas personagens se constroem entre a limitação e abrangência de seus corpos e do espaço. A reflexão sobre a vida delas é estruturada por conceitos desenvolvidos a partir dos significados das imagens justapostas. Através do processo de associação de duas ou mais imagens, a montagem define significados que provocam o espectador a entender o filme para além de sua história.

Portanto, haveria uma linguagem que deve ser percebida e que vai além da construção do passado ou presente das pessoas representadas. É entre essas temporalidades que o filme leva o espectador a reconhecer os conceitos de permanência e de fragmentação em imagens que apresentam as personagens enclausuradas em um barco em mar aberto e presas à imensidão de suas lembranças. Esse jogo temporal e de associação à angústia se explica um pouco mais com o exemplo das sequências das cenas que revelam o passado de uma das mulheres, a partir das imagens que simulam lembranças pensadas ou narradas por ela para o homem que está ao seu lado no barco. Mais adiante, esse mesmo homem aparece na sequência em que Carmen Santos está no cais. São imagens-pensamentos do homem que narram o rápido encontro com a prostituta.

No filme *Limite* estão presentes as já mencionadas mulheres dissidentes: a prostituta, a foragida, a esposa que tem um amante e a mulher que abandona o matrimônio. No barco estão só duas dessas mulheres (a fugitiva e a mulher que deixou o marido alcoólatra). Por meio de seus deslocamentos as personagens de Olga Breno e Taciana Rei puderam falar do passado e elaborar os sofrimentos vividos. Nas encenações todas as atrizes, Carmen Santos, Olga Breno, Taciana Rei e sua irmã,⁵⁸ uma intérprete desconhecida, tiveram a liberdade em dizer o que seria malvisto na sociedade. Os enquadramentos mostram apenas silhueta ou partes do corpo da irmã de Taciana Rei. O rosto não é mostrado. Ela faz o papel da amante do homem interpretado por Raul Schnoor, casada com o personagem que Mário Peixoto interpreta na cena do cemitério. Todas essas atrizes são expressão libertária e radicalizam as normativas do cinema dominante. Elas performam situações subversivas ameaçadoras ao ideário de nação, mulher e família. São vistas como transgressoras das normas sociais por encenarem feminidades dissidentes e

⁵⁸ Registro sobre a irmã de Taciana Rei é apresentado em *Estudos sobre Limite de Mário Peixoto* (1990) –projeto realizado pelo Laboratório de Investigação Audiovisual (LIA) - Universidade Federal Fluminense, sob a coordenação de Tunico Amâncio: “Yolanda, já então Taciana Rei, seguiu para Mangaratiba em companhia de uma irmã, por volta de junho de 1930. A irmã teve uma participação pequena em ‘Limite’. É dela a mão de mulher que Raul Schnoor beija antes de ir ao cemitério” – citação disponível em: <https://limite.uff.br/elenco/>

provocarem a complexa interpretação dos males associados a mulher nas tradições culturais, tal como o exemplo da história do mito da Pandora, resgatado por Mulvey.

As mulheres dissidentes, como as prostitutas e as más, por estarem relacionadas ao perigo, desequilibram a estrutura dramática como é o caso de Neuza, a irmã postiça de Carmen, em *Sangue Mineiro* e da prostituta em *Limite*. São elas que representam a mulher fora do espaço privado e introduzem ações mais complexas ou o drama na narrativa.⁵⁹ Em linhas gerais, a mulher livre, as prostitutas ou as más solitárias não têm o compromisso com o matrimônio e por não o ter comumente são desrespeitadas e vistas sem autoridades. O personagem masculino de *Limite* interpretado por Raul Schnoor, na diegese, conta sua história de vida marcada pela presença de mulheres dissidentes: a má e a prostituta. A prostituta foi empurrada pelo homem e não sabemos o que ela possa ter dito para desapontá-lo –por pior que sejam suas palavras, a agressão física não poderia ser justificada. A má é representada pela amante (a intérprete que não tem seu rosto revelado) e que possui uma doença passível de contágio. As atuações dessas personagens se assumem em uma crítica às imposições dos valores patriarcais. No entanto, não podemos afirmar que elas representam um deslocamento das formas anteriores de construção das personagens nas ficções nacionais, pois constam os registros de subjetividades femininas dissidentes nas primeiras épocas do cinema brasileiro. Mas podemos assegurar, pelo caráter experimental da narrativa fílmica, as potentes performances de atrizes, com suas personagens (uma amante, uma fugitiva, uma prostituta e uma mulher que decide sair de um casamento) formam o corpo do filme com sua retórica de resistência aos padrões convencionais de mulher.

Neste estudo da *star image* e do jogo da atriz foi possível entender a performance de Carmen Santos calcada em dissidências e muitas vezes em uma autorrepresentação. Como vimos, a atriz tinha fama de ser uma mulher centralizadora no trabalho. Seu temperamento difícil é descrito nas falas de Mário Peixoto no documentário *Onde a*

⁵⁹ OROZ, Silvia. *Melodrama. O cinema de lágrimas na América Latina*. Rio de Janeiro: Funarte, 1999, p. 66.

terra acaba (Sérgio Machado, Brasil, 2002) que faz uma abordagem à inconclusa obra homônima do diretor e apresenta imagens da atriz dentro e fora do *set*.

Depois de atuar em *Limite*, Carmen Santos, a dama como Mário Peixoto a chamava, teve momentos de dificuldades para conciliar as instabilidades de sua vida pessoal com trabalhos. No documentário ele menciona o quanto sofreu com as ausências da atriz no *set*. Até chegou a consultar seu tio para saber como deveria proceder. Seguiu o conselho de tratá-la como uma dama e respeitar as necessidades dela em primeiro lugar. Carmen não se sentia bem e as filmagens foram interrompidas.

Os fragmentos do filme inacabado com imagens da atriz também são fundamentais para contar a história do cinema brasileiro em uma perspectiva feminista. Carmen como a escritora, uma mulher sofisticada que se desloca para a ilha para escrever um romance. Na casa de estrutura simples com móveis de fibras naturais ela se encontra com Gupi (Raul Schnoor) que representa um homem sincero, bonito e íntimo da natureza. O ator Brutus no papel de Marcos, ex-marido dela, é um homem mau, contrabandista que domina a ilha. Vemos a atriz contracenar com Raul Schnoor, ela em pé, com um vestido cintado, fuma um cigarro enquanto se aproxima do personagem Gupi que está deitado. Cuidadosamente a escritora se senta ao seu lado e começa a proferir algumas palavras mantendo um leve sorriso. Ele, deitado, corresponde com palavras e sorrisos. Ela continua a fumar e vemos a fumaça se fundir ao perfil do homem.

A modo de conclusão

A estrela Carmen Santos parece incorporar, de forma consciente, em suas personagens, subjetividades que evocam as mudanças das mulheres diante dos conflitos sociais. *Sangue Mineiro* e *Limite* são gêneros muito diferentes e mostram como sua *persona* se adapta de forma crítica ao contexto de época, para incorporar, primeiro a jovem que após uma traição conjugal passa a ter mais autonomia e escolhe um novo parceiro e depois a prostituta do cais que mostra ter consciência de classe e se aproxima de um homem. Esses filmes tornam evidentes os discursos e as imagens de Carmen Santos em contextos que apresentam indícios de que ela tem uma

atuação que resiste aos poderes estabelecidos no patriarcado, os silenciamentos às opressões de gênero e o machismo. No filme inconcluso, *Onde a terra acaba*, ela interpreta sua idealizada escritora. Antes das filmagens, Carmen disse ao diretor Mário Peixoto que sua atuação em *Limite* foi pequena e queria encarnar uma mulher forte. Segundo Peixoto, após as filmagens na praia Marambaia, em uma ocasião em que Carmen Santos reencontra o cineasta e entrega os 300 metros que restou do filme, ela lamenta não ter concluído o filme e comenta não ter dúvidas da potência da personagem escritora.

Retomamos o projeto do segundo filme de Mário Peixoto, tema do documentário homônimo dirigido por Sergio Machado, para analisar as imagens de Carmen na época das filmagens e os discursos sobre ela em entrevistas com o próprio Peixoto sobre os processos do longa-metragem inacabado. Nas imagens de arquivo, os gestos e a expressão do rosto da atriz nos permitem perceber processos de fuga das condições impostas em sua realidade concreta. As imagens em que ela está deitada na praia expõem suas fragilidades e seus enfrentamentos na vida pessoal e profissional. A reconstituição desse passado cinematográfico permite também avaliar a progressão da mulher forte pretendida para suas personagens.

As interpretações de Carmen Santos também podem ser consideradas em uma posição feminista para construir uma crítica aos valores do patriarcado, considerando as questões políticas e sociais do Brasil. O seu envolvimento com suas personagens e sua resistência às regulamentações impostas às atrizes propõem alternativas de expressão feminina inseridas em uma cultura tradicionalista e conservadora. No entanto, como já mencionado, conclui-se que as interpretações de Carmen Santos não representam um deslocamento das formas anteriores de construção de personagens femininas nas ficções nacionais, pois temos uma constelação de mulheres dissidentes que foram interpretadas por outras atrizes. Mas a atriz se destaca por suas interpretações de mulheres autônomas, em diferentes condições, como jovem libidinosa em *A Carne*, a prostituta em *Limite*, a professora em *Favela dos meus amores*, a *femme fatale* em *Argila*, entre outras heroínas que interpretou e que de alguma forma se opõem ao conservadorismo. A ruptura com representações

de moldes tradicionais permitiu trabalhos em que suas personagens femininas não se limitam ao objeto de prazer de um olhar masculino ou como uma imagem atenuada por ser preponderante no sentido dado à narrativa.

Em *Sangue Mineiro*, em *Limite* e na obra inacabada *Onde a terra acaba* constata-se performances e gestos da atriz que originam estratégias que nos permitem enxergar a autorrepresentação no processo de construção das narrativas fílmicas. O pensamento libertário de Carmen Santos sobre o casamento, a maternidade e sua autonomia do corpo e do desejo se refletem em suas personagens que ousam com seus discursos. Ela estava ciente dos ditames às atrizes e conseguia rompê-los através de estratégias como a ironia que expressa em *Limite*, ao comer a fruta com modos rústicos. Nesta cena, ela trabalha como se estivesse fora do plano do diretor e não se coloca a serviço da personagem. Os desejos expressados são pautados pela busca por reconhecimento de seu lugar e de suas vocações. Essas mulheres dissidentes desafiam os ditames morais e exercem a tarefa de lutar contra a submissão feminina.

Por fim, reitera-se a importância das personagens interpretadas por Carmen Santos para ser pensadas as questões estéticas, políticas e históricas do cinema brasileiro. Afirma-se, então, a trajetória da atriz como um capítulo particular da presença feminina e do discurso feminista no processo histórico dessa cinematografia. Portanto, Carmen Santos é referência obrigatória para compreender a resistência retórica das personagens femininas nos ciclos e movimentos desse cinema.

Bibliografia

- AMIEL, Vincent, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier, Jean-Laurent Viviani e Christian Viviani, (orgs.). *L'acteur de cinéma: approches plurielles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BOU, Núria e Xavier Pérez (eds.). *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos*. España, Italia, Alemania (1939-1945). 1ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2018.

- _____. *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices*. Madrid: Cátedra, 2022.
- DE CARVALHO CASTRO, Tatiana. “A escrita de si produzida por Carmen Santos nas páginas do Jornal das Moças 1931-1934”, *Temporalidades*, edição 38, v. 14, n. 2, 2023, pp. 140-156. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/40993> [Acesso: 15 de dezembro de 2025].
- CABRERA, Livia Maria Gonçalves. ‘O maior drama nacionalista do Brasil’: produção, recepção e circulação de *Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1936-1948), Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual), Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, Niterói, 2020.
- CABRERA, Livia e Marina Tedesco. “Carmen Santos em audiovisuais sobre as mulheres no cinema brasileiro: perspectivas de diretoras mulheres”, *En la otra isla*, n. 4, 2021, p. 20. Disponible en: <https://www.enlaotraisla.com/index.php/Laotraisla/article/view/46> [Acesso: 15 de dezembro de 2025].
- COLAIZZI, Giulia. *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme, 1995.
- DE LUCAS, Gonzalo. “El cuerpo místico”. En: Bou, Núria e Xavier Pérez (eds.). *El deseo femenino en el cine español (1939-1975): arquetipos y actrices*. Madrid: Cátedra, 2022, pp. 59-73.
- DYER, Richard. *Film Stars and Society*. Second edition. London: Routledge, 2004.
- GUIMARÃES, Pedro. “O ator como forma fílmica. Metodologia dos estudos atorais”, *Aniki: Revista portuguesa da imagem em movimento*, 2019, v. 6, n. 2, pp. 81-92. DOI: <https://doi.org/10.14591/aniki.v6n2.532>.
- KAPLAN, Ann. “La historia del diván: transferencia, deseo y resistencia en la escena cinemática psicoanalítica”. En: Colaizzi, Giulia (org.) *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme, 1995, pp. 85-107.
- LIMA, Pedro. “Ouvindo estrelas... Quem é Carmen Santos”, *Selecta*, Rio de Janeiro, maio, 1924, pp. 21-24
- MARCONDES, Ciro Inácio. *Limite: o Poema em Filme*, Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília (UNB), 2008.
- MULVEY, Laura. “Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad”. En: Colaizzi, Giulia (org.) *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme, 1995, pp. 64-83.

- MORETTIN, Eduardo. “Humberto Mauro”, *Alceu. Revista Comunicação, Cultura e Política*, v. 8, n. 15, jul./dez. 2007, pp. 48-59. Disponível em: <https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=264&sid=27> [Acesso: 15 de dezembro de 2025].
- MORIN, Edgar. *As estrelas de cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- NAGIME, Mateus. “Máximo Serrano: um typo queer no cinema silencioso”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 24, 2021, pp. 529-556. Disponível em: <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/836> [Acesso: 15 de dezembro de 2025].
- NAPOLITANO, Marcos. “O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de ‘Favela dos meus amores’ (H. Mauro, 1935)”, *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 36, n. 32, 2009, pp. 147-160. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.68096>.
- OLIVEIRA, Sandro. “O corpo místico do ator experimental no cinema”, *Galáxia*, v. 48, 2023, pp.1-23. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2553202358379>.
- OROZ, Silvia. *Melodrama. O cinema de lágrimas na América Latina*. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto 2008.
- PESSOA, Ana. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- _____. “Argila, ou falta uma estrela... és tu!”, *Fênix - Revista De História E Estudos Culturais*, v. 3, n. 1, janeiro-março 2006, pp. 1-18. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/897> [Acesso: 15 de dezembro de 2025].
- _____. “Carmen Santos e o cinema brasileiro: trajetórias indeléveis”. *Arquivo em Cartaz*, v. 1, 2015, pp. 35-43.
- ROMAGNA, Afonso Felipe G. L. *No ritmo do cinema brasileiro: um estudo sobre as relações entre o cinema e a música popular no filme Cidade Mulher (1936)*, Dissertação de Mestrado em Comunicação, São Paulo, UAM, 2016.
- SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Unesp, 2004.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno, o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Editora Sesc, 2017.

Fecha de recepción: 2 de agosto de 2025

Fecha de aceptación: 16 de diciembre de 2025

ARK CAICYT:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/rqa14xd4i>

Para citar este artículo:

DE SOUZA GILLONE, Ana Daniela. “A star-image da atriz Carmen Santos e suas atuações no cinema brasileiro”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, pp. 223-256. Disponible en: <<https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/495>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Ana Daniela de Souza Gillone** é pesquisadora da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP) com uma bolsa PDE-CNPq – que envolveu estância de pesquisa junto ao Grupo CINEMA Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales – Universitat Pompeu Fabra. Seu trabalho atual sobre atrizes e personagens no cinema latino-americano dialoga com os estudos sobre a performance das estrelas espanholas que integram a investigação do Coletivo. E-mail: danielagillone@gmail.com.



TRADUCCIONES



La mano y el ojo: Excavando una nueva tecnología de la imagen en la época victoriana¹

Tom Gunning^{*}

Traducción de Ignacio Albornoz Fariña^{**}

El concepto mismo de un cine victoriano suena un tanto contradictorio para la mayoría de los oídos, pues pensamos el cine ante todo como “el arte del siglo XX”.² Sin embargo, el cine se inventó durante la época victoriana y su tecnología de base —la cámara de imágenes en movimiento, el proyector fílmico e incluso las películas de celuloide, por no mencionar la infraestructura de las compañías productoras y los medios de distribución— emergió durante la década de 1890, o un poco antes de ella, precediendo el siglo XX por lo menos una década.³ Ese cine decimonónico evoca difícilmente un mundo arcaico; antes bien, ejemplifica la experiencia de la modernidad. Con todo, enfrentarse hoy a las raíces decimonónicas del cine tiene algún parecido con la excavación de artefactos enterrados a la que se entrega el arqueólogo, descubriendo tecnologías olvidadas para establecer los fundamentos de una cultura posterior.

¹ Este ensayo fue originalmente publicado en inglés en la revista *Victorian Studies*, v. 54, n. 3, dossier especial, “Papers and Responses from the Ninth Annual Conference of the North American Victorian Studies Association”, 2012, pp. 495-516. Agradecemos a su autor, Tom Gunning, 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.

² La frase aparece, por ejemplo, en el utilísimo y confiable libro de referencia: HERBERT Stephen y Luke McKernan (eds.). *Who's Who of Victorian Cinema*. Londres: British Film Institute, 1996.

³ Para un examen detallado del desarrollo del cine durante este periodo, centrado especialmente en Gran Bretaña, véase: BARNES, John. *Beginnings of the Cinema in England, 1894-1901*. 5 vols. Exeter: University of Exeter Press, 1996-98. Para un examen de la infraestructura de producción, distribución y exhibición industrial y comercial véase: BROWN, Richard y Barry Anthony. *A Victorian Film Enterprise: A History of the British Mutoscope and Biograph Company 1897-1915*. Trowbridge: Flick, 1999.

El relativo olvido en el que han caído estos años iniciales del cine en la imaginación popular se debe, en parte, a la falta de semejanza entre el cine temprano y el cine que mejor conocemos. En la década de 1890 no existía Hollywood. El centro de la producción fílmica no se encontraba todavía en la costa oeste de los Estados Unidos, y habría que esperar todavía hasta bien entrada la segunda década del siglo XX para que el país, después de la Primera Guerra Mundial, comenzara realmente a dominar la producción fílmica. Durante la primera década de la historia del cine, la producción cinematográfica de Francia, e incluso de Inglaterra, sobrepasaba a la de los Estados Unidos: la de Francia, en cantidad; la de Inglaterra, sostendría yo, en calidad (podría decirse que el cine británico alcanzó su auge en la época anterior a 1907, especialmente gracias a las innovadoras películas de la así llamada Escuela de Brighton de James Williamson, Cecil Hepworth y G. A. Smith).

Por lo demás, si bien el cine constituía una importante novedad antes del fin del reinado de la reina Victoria, no funcionaba todavía, según lo haría más tarde el cine del Hollywood clásico, como una “fábrica de sueños”, fuente de relatos populares y míticas estrellas. Era esta una época de películas breves, no de largometrajes: rara vez más de 8 o 9 minutos, y en la década de 1890 por lo general incluso menos, con una clara predominancia del cine de no-ficción sobre los relatos ficcionales. En Gran Bretaña, dos acontecimientos culminantes del reinado de Victoria ponen resueltamente al cine en la mira del público: las películas filmadas con motivo de su Jubileo de Diamante en 1897 —en particular la procesión por Londres—, que cubrieron docenas de camarógrafos, y más adelante sus funerales de Estado, en 1901.⁴ Las grabaciones de estos acontecimientos fueron reproducidas a lo largo y ancho del imperio, y marcaron el momento definitorio en que el espectáculo público se convirtió en un evento mediático (también contribuyeron a establecer la extensa popularidad de las películas de la Guerra Bóer, con algunos documentales filmados en terreno y otros tantos re-escenificados en Gran Bretaña).⁵ Estas películas marcan el surgimiento de los medios modernos, además de un nuevo sentido de la historia

⁴ Véase el minucioso examen que hace Barnes de estas películas en BARNES, *op. cit.*, vol. 2 y 5.

⁵ Acerca de las películas de la Guerra Bóer, véase el volumen 4 de BARNES y el reporte contemporáneo de las filmaciones en Sudáfrica que hace DICKSON, William K. L. *The Biograph in Battle: Its Story in the South Africa War*. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 1995.

contemporánea en cuanto acontecimiento mediado y una cultura que se transmite a través de una imagen tecnológica, registrable y transportable.



Fotografía del cortejo fúnebre de la reina Victoria (febrero de 1901). Fuente: National Army Museum

Antes que un medio de historias y estrellas, el cine funcionó en sus orígenes principalmente como una novedad técnica. Las “imágenes animadas”, para usar una frase aplicada con frecuencia al naciente medio del cine, eran las más recientes de una larga serie de dispositivos ópticos. Lo que me interesa, por encima de todo, es el lugar que ocupa el cine dentro de esa serie, antes que el breve —aunque esencial— periodo original de películas proyectadas durante la era victoriana. En lugar de describir y analizar las breves (aunque a menudo riquísimas) películas producidas por aquel entonces, lo que me propongo analizar son dispositivos cinematográficos y ópticos: sus discursos, sus prácticas y su afecto.

Mi indagación empieza en un momento muy anterior en el siglo XIX (aproximadamente una década antes incluso del reinado de Victoria) y busca así poder rastrear un cambio fundamental en la naturaleza de la imagen: su esencial, aunque algo primitiva, integración a la tecnología por medio de los dispositivos ópticos. Estos dispositivos fueron conocidos comúnmente con el nombre de “juguetes filosóficos”, término complejo y casi oximorónico que expresa con riqueza su doble propósito de ilustración y entretenimiento —siendo la meta principal aprovechar el carácter lúdico de los juguetes para instruir a los niños en los principios científicos, y hacer la educación más agradable y amena. Operados a mano y destinados a la producción de un efecto visual, estos juguetes eran a la vez manuales y perceptuales. No solo acoplaban diversión y educación, sino que empleaban un dispositivo mecánico para manipular la percepción humana coordinando la mano y el ojo. En lo que sigue, el examen de dichos objetos y sus usos adopta la forma de una arqueología, con la que caracterizo una transformación de envergadura en la naturaleza de la imagería, transformación de la cual el cine fue tan solo uno entre tantos desarrollos. Esta transformación es larga, gradual, y continúa todavía hoy en día, en nuestra era de los nuevos medios. Los modos de representación y narración, a raíz de ella, se ven radicalmente revisados gracias a nuevas interrelaciones con los procesos de percepción y con la precisión de la tecnología.

Tradicionalmente, los arqueólogos parten a la búsqueda de los orígenes e intentan descubrir el *arche* o cimiento sobre el cual se asientan las cosas.⁶ En lo que me atañe, pongo mi foco en artefactos que precedieron a los sistemas más tecnológicos e industriales del cine que surgieron en la década de 1890. Aunque tecnológicos e incluso comerciales —y decididamente modernos—, estos artefactos funcionan menos como herramientas que como juguetes. Pese a ello, para entender su rol en la arqueología del cine es importante definir tanto las tareas a las que están destinados

⁶ El término “arqueología de los medios” ha sido introducido para la investigación de las fundaciones de nuestra cultura medial. Desde luego, este ensayo forma parte de ese proyecto. Para un examen acabado y sopesado del término, de su historia, rango y métodos, véase la reciente antología: HUHTAMO, Erkki y Jussi Parikka (eds.). *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications*. Berkeley: University of California Press, 2011, y especialmente la excelente introducción de Huhtamo y Parikka pp. 1–21.

como sus objetos de escrutinio. En lugar de escudriñar los orígenes del cine en busca de las invenciones con las que “empezó todo” —como si se tratara tan solo de ir remontando la genealogía del cine hasta dar con una paternidad segura— describo un periodo de novedad en que algo cambió de forma fundamental. No pretendo situar este cambio en un momento preciso; antes bien, quiero encontrarle la vuelta a la manera en que los medios, y especialmente las imágenes, cambiaron en la era moderna. En la época victoriana surgió una nueva manera de producir y ver imágenes: una transformación tan amplia que todavía hoy nos cuesta percibirla. Al regresar a estas etapas tempranas, lo que anhele es lograr atisbar la aparición de una cultura moderna de la imagen, a la vez profundamente tecnológica y perceptual: una cuya novedad puede acaso radicar en la profundidad con la que logró coordinar lo perceptual y lo tecnológico.

Pese a los triunfos del periodo en pintura, fotografía, y espectáculo, en las discusiones académicas la era victoriana suele asociarse más bien a la literatura y a la esfera de la escritura, antes que al ámbito de las imágenes. Sin embargo, se podría afirmar para mayor precisión que la era victoriana está marcada por una peculiar forma de entrelazamiento de la palabra y la imagen, característica de la gran edad de la novela ilustrada, de la escritura de arte y la crítica de Ruskin y afines, de la pintura narrativa y el espectáculo escénico.⁷ La imagen tecnológica que describo aquí parecía justificarse a sí misma en parte como una manera de alcanzar esa integración de palabra e imagen, e incluso un nuevo proceso de lectura y escritura, una de cuyas futuras formas sería la cinematografía: la escritura del movimiento. Incluso las películas más tempranas participan en ese entrelazamiento, pero quizás lo captura mejor el dispositivo de imágenes móviles que recibe el nombre del taumatropo. Antes incluso de la fotografía, el taumatropo produjo una nueva experiencia perceptual, que transformaba tanto el acto de leer como la contemplación de las imágenes.

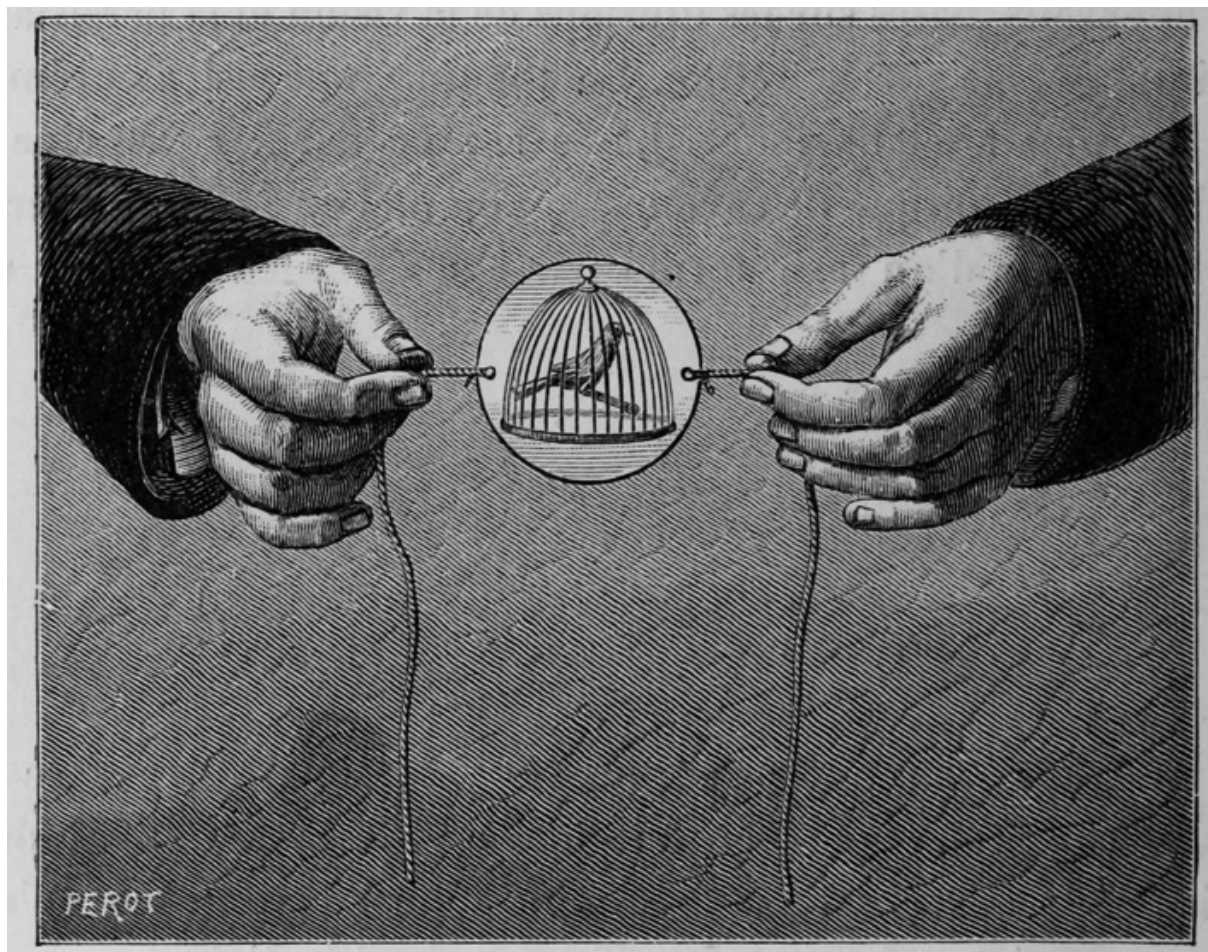
⁷ No intentaré referenciar el extenso trabajo en torno a la visualidad victoriana, pero sí quiero reconocer mi deuda hacia el clásico libro de MEISEL, Martin. *Realizations: Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton: Princeton UP, 1983, así como hacia el trabajo, más reciente, de TEUKOLSKY, Rachel. *The Literate Eye: Victorian Art Writing and Modern Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

1. Los juguetes filosóficos, los entretenimientos racionales, y la imagen tecnológica

Los juguetes filosóficos ofrecen un punto de entrada particularmente rico para el análisis de las imágenes tecnológicas, rol que cumplieran también para muchos de los primeros estudiosos del cine, desde C. W. Ceram hasta teóricos contemporáneos como Laurent Mannoni, David Robinson, Deac Rossell y Erkki Huhtamo. Estos dispositivos ópticos poseen una doble función. Por un lado, producen una imagen y una experiencia visual; por otro, buscan demostrar los procesos de la percepción visual a través de su manejo. Intensamente autorreflexivos, usan una tecnología —un dispositivo específico y a menudo simple, accionado a mano— con el fin de crear un efecto visual y dirigir la atención a la manera en que ese mismo efecto es generado. En cuanto instrumentos de demostración, generan asombro y brindan al mismo tiempo una explicación. Algunos de estos dispositivos —como el fenaquistiscopio, el zootropo o el foliscopio— producen una imagen que se mueve y ocupan por lo tanto un lugar muy claro en el desarrollo del cine. La tecnología del taumatropo, en cambio, es mucho más simple, aunque esa simplicidad vuelve aún más evidentes sus paradojas perceptuales y fenomenológicas: su “truco visual”.

Al menos según la leyenda, el taumatropo se habría originado como una solución para una apuesta (algo que habría sucedido aparentemente con varios dispositivos precinematográficos, incluyendo las fotografías de caballos de carrera de Muybridge, realizadas supuestamente para zanjar un diferendo con su mecenas, Leland Stanford, acerca de si los cuatro cascos del animal se desprendían o no del suelo al mismo tiempo durante la marcha). Charles Babbage, el inventor de la máquina diferencial, un ancestro del computador, sostenía que el taumatropo surgió de una plática en broma entre eruditos. En su libro *Life of a Philosopher* (1864), Babbage describe cómo Sir John Herschel, el distinguido astrónomo y pionero de la fotografía, lanzó a Babbage el desafío de mostrar al mismo tiempo los dos lados de una moneda. Las soluciones que implicaban reflejos en un espejo quedaron descartadas en favor de algo más dinámico. Herschel resolvió el problema haciendo girar la moneda tan rápido que ambos lados parecían aparecer simultáneamente. A diferencia del reflejo de la imagen virtual de un espejo, que hace ver algo allí donde no está, esta demostración móvil dependía de una

cualidad del ojo en cuanto órgano de visión: el efecto de una imagen residual en la que parecían fundirse imágenes que se sucedían rápidamente en el tiempo. De tal modo, la rápida rotación de una moneda resolvía una paradoja espacial: dos lados diferentes vistos aparentemente de una sola vez, *recto* y *verso* combinados.



Grabado de Pérot, en Tissandier, Gaston, *Les récréations scientifiques ou l'enseignement par le jeu*. Paris: G. Masson, 1884, cuarta edición, p. 126.

Conocido hoy más frecuentemente como *flicker fusion*, en el siglo XIX este fenómeno visual recibía el nombre de “persistencia de la visión”. El principio se volvió todavía más fácilmente demostrable gracias a un dispositivo construido por un amigo de Babbage y Herschel, un tal Dr. Filton, quien concibió un “disco redondo de cartón suspendido entre dos hilos de seda”, con una imagen diferente en cada lado: en este caso, un pájaro por un lado y una jaula por el otro. “Al hacer girar rápidamente el hilo, parecía como si el pájaro entrase en la jaula”. Babbage asegura haber descubierto algunos meses

después que esta distracción de doctos caballeros se había transformado en un objeto comercial, descrito como un nuevo juguete y ofrecido a la venta a cambio de unos cuantos *shillings* por un tal Dr. Paris, con el nombre de taumatropo.⁸ Este encuentro — entre lo científico y lo lúdico, entre lo docto y lo popular, mediante un dispositivo que produce una imagen al girar más rápido que un determinado umbral de percepción— me parece de alta importancia. Tal y como Jonathan Crary, todavía nuestro más profundo teórico de tales dispositivos, dice del taumátropo:

Fenómenos similares se habían observado en siglos anteriores al hacer girar simplemente una moneda y ver ambas caras a la vez, pero ésta era la primera vez que se le daba una explicación científica al fenómeno y que se producía ex profeso un dispositivo para comercializarlo como entretenimiento popular. La simplicidad de este “juguete filosófico” hacía inequívocamente patente la naturaleza a la vez fabricada y alucinatoria de su imagen y la separación entre la percepción y su objeto.⁹

Quiero prolongar las implicaciones que contiene esta reflexión de Crary respecto de la imagen tecnológica. En primer lugar, haciendo hincapié en su uso de las cursivas: explicación científica y dispositivo de entretenimiento popular. El término “juguetes filosóficos” expresa la misma conjunción radical en una sola pincelada. En *Artful Science: Enlightenment, Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, Barbara Stafford sitúa estos dispositivos dentro de un contexto de actitudes ilustradas tanto hacia la educación como hacia la visión. Por mi parte, me interesan principalmente como medios visuales y por su rol en la creación de ese nuevo fenómeno que llamo imagen tecnológica. Esta frase no engloba solo imágenes producidas por medios tecnológicos (como los tapices o grabados producidos mecánicamente, o las cromolitografías que dieron inicio a la era de la reproducción mecánica), sino también imágenes que deben su existencia a un dispositivo y son *producidas* ópticamente por él, antes que meramente reproducidas.

La fotografía constituye acaso el más familiar de estos procesos, pero la producción de imágenes por juguetes filosóficos presenta un conjunto diferente y menos explorado de

⁸ BABBAGE, Charles. *Passages from the Life of a Philosopher*. Londres: Longmans, 1864, pp. 189-90.

⁹ CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Trad. Fernando López García. Murcia: Cendeac, 2008, pp. 142-143.

paradojas. Estos dispositivos manipulan la percepción humana para que vea una imagen (algo que muchas fuentes describirían como un engaño o añagaza) y crean así experiencias visuales que dependen de la operación de los dispositivos. La imagen superpuesta que produce el taumatropo ofrece un ejemplo perfecto, que ilustra aquello que Crary describe sucintamente como “la naturaleza a la vez fabricada y alucinatoria de su imagen y la separación entre la percepción y su objeto.”¹⁰ Aunque discrepo de su caracterización de la imagen resultante como una alucinación, reconozco la cualidad fenomenológicamente única que intenta plasmar con su frase, pero espero poder describirla con mayor precisión. A través del dispositivo, al espectador se le “hace ver” algo que de otro modo no sería visible. La imagen compuesta que produce el taumatropo es percibida solo cuando el dispositivo está adecuadamente en movimiento. Una vez que deja de operar, experimentamos una ruptura entre la percepción previa y el ahora inerte dispositivo. En vez de una imagen fusionada, el pájaro y la jaula se separan ahora en imágenes independientes. Este dispositivo introduce en la era victoriana una nueva clase de imágenes, a la vez tecnológicas, ópticas y perceptuales.

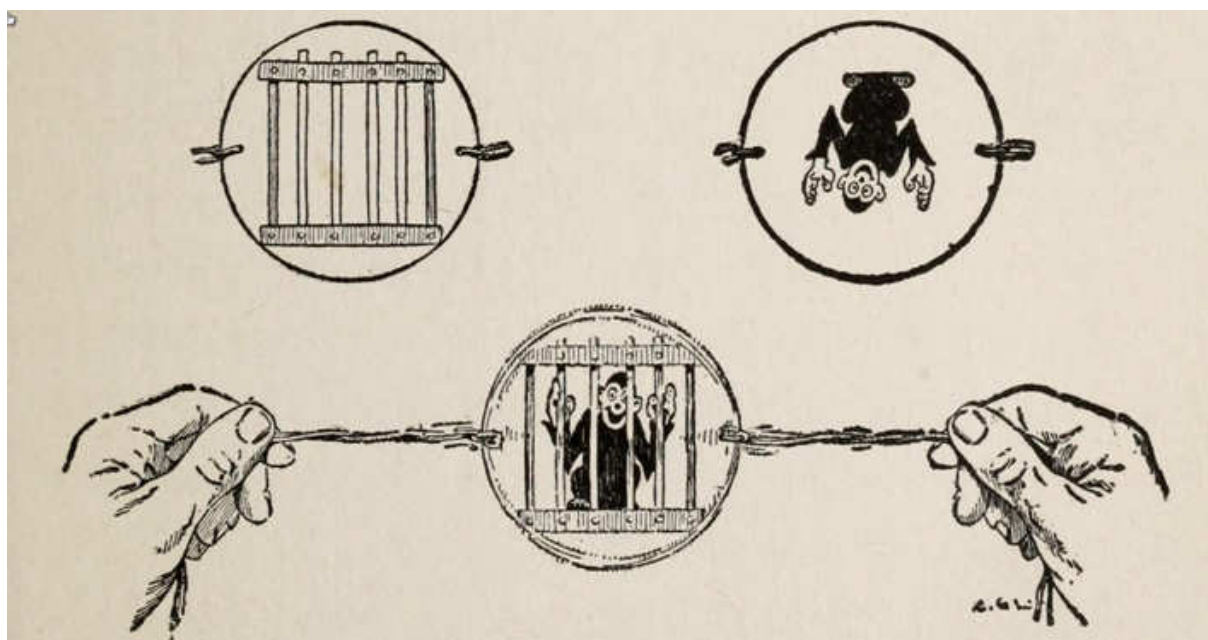


Ilustración de un taumatropo, en Lutz, Edwin G., *Animated Cartoons*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1926 p. 17.

¹⁰ CRARY, *op. cit.*, p. 143.

II. Imagen y discurso: el espacio del tropo visual

Babbage y Herschel idearon una solución visual para una paradoja: una especie de acertijo que daba pie a una peculiaridad perceptiva susceptible a su vez de ser inducida deliberadamente. Como indica Crary, la producción de un dispositivo que facilite esta experiencia es indicadora de un deseo de controlar dichos fenómenos visuales a través de la manipulación manual, volviéndolos fácilmente repetibles y disponibles en forma de mercancía. Esto no implicaba solamente la comercialización del juguete, sino también su incorporación a un discurso y una práctica, e incluso su consideración como una forma de discurso en sí mismo.

La unión que propicia el taumatropo entre lo entretenido y lo instructivo fue desarrollada y explicada por su primer explotador comercial. Aunque Babbage da muestras de cierto desdén por el proveedor del taumatropo, John Ayrton Paris distaba mucho de ser un mero negociante. En realidad, era un distinguido médico y autor científico, que había usado su juguete filosófico para demostrar el principio de la persistencia de la visión en la Royal Society en 1824. El dispositivo se ofreció a la venta en 1825 en el Stationer's Hall de Londres.¹¹ Un examen científico del dispositivo publicado en 1826 en el *Edinburgh Journal of Science* y escrito muy probablemente por el distinguido científico David Brewster, quien se desempeñaba por entonces como editor de la revista y volvería más tarde a estudiar el dispositivo en sus *Letters on Natural Magic* de 1832, atribuía su invención a Paris.

Paris promocionó agresivamente el rol del dispositivo como juguete educacional, especialmente a través de un largo y más bien novelístico libro que escribió y publicó originalmente de forma anónima en 1827. Al explicar cómo juguetes y juegos pueden instruir a los jóvenes acerca de la naturaleza del universo y sus propias percepciones, este exitoso libro, que gozó de ocho ediciones y revisiones, inscribe dichos dispositivos dentro de un revelador discurso decimonónico de ciencia popular e instrucción. El título del libro ya lo dice todo: *Philosophy in Sport Made Science in*

¹¹ BARNES, John. *Dr. Paris's Thaumatrope or Wonder-Turner*. London: Projection Box, 1995, p. 8.

*Earnest: An Attempt to Illustrate the First Principles of Natural Philosophy by the Aid of Popular Toys and Sports.*¹²



Retrato de John Ayrton Paris por Charles Skottowe (ca. 1838)

¹² El libro se encuentra disponible en diversas ediciones y reediciones. Además, existe una versión en línea, digitalizada por Google books.

El capítulo que Paris dedica al taumatropo se abre con un claro argumento a favor del uso educacional de las ilusiones, una maniobra esencial en la filosofía de la Ilustración: cuestionar los sentidos humanos y demostrar su falta de fiabilidad. El truco del taumatropo, explica Paris, no radica solo en un juego de manos, al estilo de la ilusión de un prestidigitador, sino que acecha en el ojo mismo, cuya compleja naturaleza queda demostrada por el dispositivo. Mr. Seymour, el narrador que acciona el juguete, declara a sus jóvenes apadrinados: “Ahora voy a mostraros que el ojo también tiene su fuente de falacia”. Tras una demostración de la ilusión visual del juguete, su interlocutor, el vicario del lugar, exclama: “Si procede de esta manera, nos volverá usted cartesianos”. Paris, aquí, añade una útil nota al pie para aclarar la referencia: “Los cartesianos afirmaban que los sentidos eran la mayor fuente de engaño; que todo lo que nos presentan ha de ser sospechado como falso, o por lo menos dudoso, hasta que nuestra razón haya confirmado el asunto.”¹³ El comentario de Paris revela cuán en serio se tomaba la “filosofía” de los juguetes “filosóficos”. Si bien el adjetivo no hacía más que aludir a la función demostrativa y pedagógica del dispositivo, en los juguetes y en el discurso que los rodeaba se incrustaban actitudes filosóficas esenciales acerca de la naturaleza de la percepción y el rol del sujeto. El libro de Paris proporciona el ejemplo más claro y extenso de ello, desde luego, pero en la mayoría de los casos dichos juguetes venían acompañados también por instrucciones escritas que describían los mejores métodos para la manipulación del trompo, así como el significado del juguete.

Ahora bien, la relación del taumatropo con un ámbito de discurso, su involucramiento con una tecnología de lectura, no se limita simplemente a los paratextos de instrucciones y explicaciones científicas que lo rodeaban. La relación del juguete con el lenguaje, la escritura y la lectura está profundamente imbricada en su operación y su identidad mismas, puesto que no solo instruye, sino que juega además con los procesos del lenguaje, y establece de tal modo una curiosa relación

¹³ PARIS, John Ayrton. *Philosophy in Sport Made Science in Earnest. an Attempt to Illustrate the First Principles of Natural Philosophy by the Aid of Popular Toys and Sports*. Londres: John Muray, 1849, p. 337. Esta referencia a los cartesianos no aparece en la primera edición del libro. Como señala John Barnes, la descripción del taumatropo fue muy revisada en la tercera edición.

con la literatura victoriana. El taumatropo efectúa un entrelazamiento intenso de lo verbal y lo visual, de lo literario y lo tecnológico, empezando por su formidable nombre. Mr. Seymour traduce la palabra “taumatropo” como “gira-maravillas”, vale decir, un juguete que hace maravillas al girar¹⁴. El hecho de que Paris describa el funcionamiento giratorio del juguete con el verbo “girar” y que lo haya bautizado además con dos términos griegos —*thauma* y *tropo*— nos dice cómo leer este lúdico dispositivo.

El taumatropo produce principalmente un efecto perceptual, que el discurso del instructor intentará luego explicar (y de ser posible contener). Seymour informa a los niños de que el asombro del taumatropo “se basa en el bien conocido principio óptico de que una impresión que ocurre en la retina del ojo dura todavía por un corto intervalo de tiempo más después de que el objeto que la produjo se haya retirado”¹⁵: la clásica formulación de la persistencia de la visión, una vez más. En su ya clásica explicación de la percepción visual, *Eye and Brain*, Richard Gregory define por ejemplo las imágenes residuales como “la persistente activación del nervio óptico tras la estimulación”¹⁶. El rápido giro de la carta en el taumatropo hace que las imágenes de cada uno de los lados aparezcan como si estuvieran presentes en el mismo instante, algo que Seymour describe como “un efecto muy impresionante y mágico.”¹⁷

Paris escogió bautizar su juguete con la palabra griega *thauma* (asombro), asociada a la magia en las palabras “taumaturgia” o *wonderworking* (“hacedor de maravillas”), ambas usadas para describir a hechiceros e ilusionistas escénicos. Abordar el taumatropo como un truco de magia, e incluso como un juego de manos (y del ojo), puede parecer contradictorio respecto a sus propósitos educativos, pero este dispositivo funciona por inversiones. Sin lugar a dudas, Paris conocía la idea de Aristóteles y Platón de que la filosofía comienza con el asombro.¹⁸ Nuestra

¹⁴ PARIS, *op. cit.*, p. 339.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ GREGORY, Richard. *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*. London: World University Library, 1997, p. 49.

¹⁷ PARIS, *op. cit.*, p. 339.

¹⁸ [N. del T.] Escojo aquí, para ser más fiel al texto del propio Gunning, la palabra “maravilla”. En castellano, los traductores han optado también por “admiración” y “asombro”. Véase: PLATÓN.

comprensión de este juguete óptico puede profundizarse siguiendo la alusión de Paris al mundo clásico. Como recuerda Richard Neer, “el asombro, en el pensamiento griego, se cimienta comúnmente en la visión.”¹⁹ Neer demuestra admirablemente que el asombro implica no solo la visión sino también las paradojas de la vista, especialmente en su juego entre lo visible y lo invisible. Leyendo un pasaje del *Alceste* de Eurípides, Neer comenta: “el paso del sol brillante a la oscuridad y luego de vuelta a la luz, la oscilación entre brillantez y oclusión, presencia y ausencia, es insuperablemente asombroso.”²⁰ Si bien Paris puede no haber poseído el saber filológico de Neer, la oscilación visual que subyace al *thauma* ilustra el juego visual que este juguete engendra. Como dice Neer: “el asombro deriva del hecho de que una única cosa pueda de algún modo ser dos cosas a la vez.”²¹ Es en ello que radica la esencia del taumatropo: la experiencia visual de la combinación de dos cosas en una.

A semejanza de lo que ocurre con la mayoría de los juguetes filosóficos, la lección que ofrece el taumatropo dependía no solo del control del usuario sobre el dispositivo, sino también de su capacidad para examinar sus elementos tanto en estado de movimiento como de reposo. Cualquier persona podía ver que cada lado del disco presentaba solo un elemento de la imagen compuesta producida al girar. Por lo tanto, a diferencia del truco de magia tradicional, cuya ilusión permanece en el misterio porque el secreto es guardado celosamente por el pretendigitador, el juguete filosófico es una herramienta de demostración y desmistificación. La ilusión podía ser a la vez producida y deconstruida por el muchacho que operaba el dispositivo, una vez instruido por un adulto competente.

Teeteto. Traducción de Álvaro Vallejo Campos. Madrid: Gredos, 1993, 155 d, p. 202, y ARISTÓTELES. *Metafísica*. Traducción de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 2003, 982b, p. 76. Si bien Calvo Martínez opta por “maravilla” (“los hombres —ahora y desde el principio— comenzaron a filosofar al quedarse maravillados ante algo”), Valentín García Yerba prefiere “admiración” (“los hombres comienzan y comenzaron siempre a filosofar movidos por la admiración”). Para esta última traducción, véase: ARISTÓTELES. *Metafísica*. Madrid: Gredos, 1998, p. 14.

¹⁹ NEER, Richard. *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*. Chicago: University of Chicago Press, 2010, p. 58.

²⁰ *Ibid.*, p. 58.

²¹ *Ibid.*, p. 63.



“Apolo coronándose de laureles”. Grabado a color de Luigi Ademollo para una edición florentina de las *Metamorfosis* de Ovidio (1838)

Al explotar (y explicar) el efecto de la persistencia de la visión, las clásicas imágenes compuestas del taumatropo (un pájaro y una celda; un jarro y unas flores; un caballo y un jinete; un hombre [o mujer] calvos y una peluca) producían una superposición que combinaba dos imágenes separadas en una nueva unidad, acaso tan hegeliana como cartesiana. Por más visual que fuese su efecto, no obstante, París se complacía en inscribirlo en un contexto literario. Es posible, señala él mismo, que la imagen compuesta pueda proporcionar

también un efecto de transformación. Los discos del taumatropo resultarían perfectos, según cree, para ilustrar los cambios que ocurren en las *Metamorfosis* de Ovidio: la transformación de Dafne en un árbol de laurel, por ejemplo, podría parecer mostrar hojas brotando de sus dedos y sus brazos transformándose en ramas.²² Transformaciones bifásicas de esta clase hacen pensar en muchos dispositivos previos, como los *blow books*, las imágenes transformadoras, o las diapositivas deslizantes de linterna mágica, todos los cuales mostraban dos etapas contrastantes de una acción o transformación y usaban la transición rápida de una a otra con el fin de evocar el movimiento necesario para lograr el cambio.

²² PARIS, *op.cit.*, pp. 351-53.

En cuanto juguete educativo, el *gira-maravillas* no solo servía para demostrar la naturaliza falible de la percepción humana; también podía servir para hacer que los jóvenes se interesasen en la literatura clásica y la mitología, del mismo modo que hoy se usan en las escuelas las adaptaciones filmicas de las novelas victorianas. Ahora bien, vincular el dispositivo con las *Metamorfosis* de Ovidio hacía algo más que simplemente familiarizar a los muchachos con un texto estándar. Como indiqué más arriba, los dispositivos visuales de la era victoriana solían atravesar las fronteras entre lo verbal y lo pictórico. Desde fines del siglo XVIII hasta inicios del XX, una gran variedad de entretenimientos y dispositivos visuales —empezando por la *Phantasmagoria* de Robertson, el *Eidophusikon* de Philip James de Loutherberg y el desarrollo de la linterna mágica en vistas disolventes— proporcionó a los poetas y novelistas (y en ocasiones también a filósofos y pensadores políticos) nuevas metáforas a la vez para las experiencias perceptuales y psicológicas. Esos usos metafóricos de la tecnología visual abrieron también analogías menos racionales de la psique y la tecnología, como bien demuestra Terry Castle en su trabajo sobre el siglo XVIII y el surgimiento de lo gótico.²³

Si bien el comentario racionalista de Paris hace hincapié en el rol del taumatropo para enseñar a los niños a desconfiar de la evidencia de sus sentidos, el dispositivo también los deleitaba con una nueva clase de paradoja, que presentaba una metamorfosis visual, producida mecánica y ya no mitológicamente: un regreso al *thauma* pero de una manera nueva. La idea de una posibilidad de transformación, de una identidad lábil, constituye un aspecto esencial de la nueva imagen tecnológico-perceptual, cuya inmaterialidad transformaba el ideal tradicionalmente estático de la representación pictórica. La imagen temblorosa y superpuesta del taumatropo parece estar a punto de mutar ya sea en movimiento o en transformación. Encarna el poder y la incertidumbre del *thauma*.

Esta concepción de una imagen que se transforma ante nuestros propios ojos afirma el poder de la visión a la vez que mantiene una relación con lo verbal y lo literario. La alusión de Paris a las *Metamorfosis* va más allá de la ilustración de los relatos de Ovidio,

²³ CASTLE, Terry. *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*. Oxford: Oxford UP, 1995, pp. 140-67.

algo que aclara el nombre mismo del dispositivo. Desplacemos ahora nuestra atención del *thauma* al *tropo*. La publicidad original de Paris para su juguete aprovecha empecinadamente la segunda palabra del neologismo, *tropo*, acentuando su ambigua traducción como “giro”. *Tropo* denota la motilidad del dispositivo, pero también se refiere a un significado más corriente: un giro verbal, una desviación lingüística respecto a la norma, un vuelco en el significado. De hecho, la oferta original del taumatropo en el Stationer’s Hall lo describía con un juego de palabras: “El taumatropo son rondas de diversión, o cómo agradar y sorprender con vueltas”²⁴. Paris continúa con el juego de palabras y le aplica un particular giro tecnológico cuando describe su juguete como una suerte de máquina literaria, un dispositivo destinado a la creación simultánea de calambures y tropos visuales (y al mismo tiempo una ominosa anticipación de la poesía generada por computadoras):

La *Quarterly Review* ha declarado que cierto poema inglés fue fabricado en París gracias a los poderes de un motor a vapor; el creador de la presente invención, en cambio, reclama para sí el mérito exclusivo de haber construido por vez primera un molino de mano, que podrá *hacer girar* juegos de palabras y epigramas con tanta facilidad como se tocan melodías en un organillo, y tanto podrán *rodarse* y cambiar los viejos chistes que adoptarán todos los aires de la originalidad [...]. Confía él en que su descubrimiento logre ofrecer un medio feliz para dar actividad a un ingenio que durante mucho tiempo ha estado *inerte*; *revolucionar* el presente sistema de las bromas estancadas y poner en *rápida circulación* los *bons mots* más celebrados.²⁵

Al salpicar su descripción con elaborados juegos verbales subrayados por la tipografía, Paris hace hincapié a la vez en las naturalezas mecánica y móvil de su dispositivo, que libera a lo verbal de su carácter estático.

En parte, esta descripción en clave de donaire verbal era literal, puesto que los discos originales del taumatropo de Paris traían impresos chistes con juegos de palabras. Un disco con una cara sonriente en un lado y una que sollozaba en el otro mostraba la leyenda: “las cosas más dulces *se vuelven* amargas”. Laurent Mannoni cita un acertijo con su solución, impresos en los dos lados opuestos de una carta de taumatropo, que oscilaban entre los sentidos literal y figurado de la frase “encima de su cabeza”. El acertijo preguntaba: “¿Por qué este hombre parece estar endeudado por encima de la

²⁴ BARNES, *op.cit.*, p. 22.

²⁵ PARIS, *op.cit.*, p. 342.

cabeza y las orejas?” Y la respuesta rezaba: “porque no ha pagado su peluca”. La imagen compuesta juntaba al hombre calvo con la peluca, mientras que el juego lingüístico subrayaba el truco de la imagen superpuesta, que implica un giro o torsión en nuestra visión y sentido del significado cotidianos y una broma visual que imita la sintaxis del aquel donaire verbal.²⁶



Fotograma de *Anemic Cinema*
(Marcel Duchamp, 1926)

La imagen tecnológica moldea un espacio de transformación y juego, de inversión del significado. Este intercambio entre lo visual y lo verbal, que gira alrededor del término tropo, da pie al crecimiento de un uso dinámico de los tropos o metáforas visuales,

una notable innovación en cuanto al emblema o a la alegoría visual, que gozaron de un largo desarrollo en la retórica clásica, así como en la historia de la pintura. Aquí, lo innovador radica en el proceso mecánico y perceptual de la transformación: vemos efectivamente la transformación de un significado en otro; la fusión de las dos cosas se lleva a efecto, se visualiza. Esta conjunción de cambio perceptual y tecnología —de palabra e imagen— podría vincularse tanto con los juegos de palabras en espiral de Marcel Duchamp en *Anemic Cinema* como con los tropos de montaje de Sergei Eisenstein en *Strike* (1924) y *Octubre* (1927).

Si bien el taumatropo ha sido abordado la mayor parte del tiempo como un punto de partida para el desarrollo de la imagen móvil, el ancestro último del cine, yo veo estos juguetes filosóficos tempranos de la era victoriana como iniciadores de un legado más robusto y a la vez menos lineal, que abarca también —aunque sin limitarse a

²⁶ MANNONI, Laurent. *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema*. Exeter: University of Exeter P, 2000, p. 207.

ella— la apariencia del movimiento. Como dije antes, cuando demuestra la persistencia de la visión el taumatropo no produce precisamente una imagen del movimiento, sino más bien una imagen que implica una transformación óptica: un ancestro de la imagen móvil, pero al mismo tiempo algo más que una mera representación del movimiento. Y es que esta es una imagen cuya naturaleza no es fija; una imagen liberada de su inscripción material y que depende tanto de una operación mecánica (la manipulación y el movimiento) como de una transformación perceptual (un cambio literal en la manera en que algo es visto o aparece). La asociación que establece Paris entre este tipo de imagen no-fija por un lado y las metamorfosis mitológicas y las metáforas verbales o tropos por el otro procuró una tradición literaria dentro de la cual el fenómeno podía ser entendido y desarrollado. Al mismo tiempo, anunció la sujeción de lo literario a lo tecnológico, una transformación cuyo propósito es igual al de sus terribles bromas y juegos verbales: el extrañamiento y la renovación de una retórica familiar.

Esa fuerte conexión con el lenguaje y la escritura, específicamente con el polo metafórico del lenguaje y su posibilidad transformativa, apunta a los medios de renovación de las artes a través de la tecnología. Paris comparaba su dispositivo con un molino de mano que producía juegos de palabras al girar, y muchos de sus discos combinaban imágenes con adagios o bromas escritos. Su alusión a un poema inglés recientemente fabricado “gracias a los poderes de un motor a vapor” recuerda comentarios atribuidos a los otros reputados padres del taumatropo, cuando Babbage dijo a Herschel, tras haber verificado unas enormes tablas de cálculo, “¡Desearía por Dios que estos cálculos hubieran sido ejecutados al vapor!”²⁷ Los tropos podían mecanizarse, tal como las imágenes podían manufacturarse. El análisis que hace David Brewster del taumatropo en sus *Letters on Natural Magic* afirmaban que el principio de su imagen compuesta podía ser extendido a “muchos otros artilugios”, lo que lo llevó a imaginar incluso taumatropos lingüísticos:

²⁷ BUXTON, Harry. *Memoir of the Life and Labours of the Late Charles Babbage Esq.*, F. R. S. Cambridge: MIT, 1988, p. 47.

Parte de una oración podría estar escrita en un lado de una carta y el resto en el reverso. A un lado podrían darse letras determinadas y al otro otras, o incluso la mitad o algunas partes de cada letra podrían ser colocadas en cada lado, o podrían combinarse todos estos artilugios de modo que el sentimiento que expresen pueda entenderse solamente una vez que las partes repartidas se unan al girar la carta.²⁸

Estos tipos de mensajes escritos compuestos figuran en muchos taumatropos, que combinan (o confunden) las formas lineales de escritura con la superposición tecnológica alcanzada por el dispositivo óptico.

La referencia un tanto bromista de Paris al poema escrito con la fuerza del vapor es indicativa de las modernas ambiciones tecnológicas de este dispositivo de imágenes. Aunque el efecto principal del taumatropo aparece en su imagen compuesta, la consciencia de la operación del dispositivo por parte del usuario también tiene un rol central. Como he venido recalando, el juguete filosófico se apoya y hace hincapié en la cooperación de la mano y el ojo. Su atracción radica por igual en el placer derivado de su operación y en la asombrosa imagen que produce. De acuerdo con Nicholas Dulac y André Gaudreault, “este aspecto ‘interactivo’ resulta esencial para las cualidades atraccionales de los juguetes ópticos, [pues] [e]l placer que procuran estaba relacionado con la manipulación del juguete y con la ilusión de movimiento en idéntica medida.”²⁹ Es la tecnología misma —su funcionamiento y manipulación, no solamente sus efectos perceptuales— la que instruye y entretiene. La máquina fabricadora de arte aparece en la era victoriana no solo como una fantasía utópica, sino como un contexto clave para la nueva concepción de las imágenes tecnológicas. Brewster había patentado ya en 1817 su propio instrumento óptico, el caleidoscopio, que concebía como un dispositivo mecánico para la creación de objetos estéticos. No solo lo presentó como un “instrumento de diversión para agradar al ojo con la creación y exhibición de formas bellas del mismo modo en que el oído es deleitado por la combinación de sonidos musicales”. Lo pensaba, además, como un dispositivo industrial de utilidad para los oficios basados en patrones ornamentales, como el diseño de telas, el encuadernado de libros, la fabricación de alfombras o la pintura

²⁸ BREWSTER, David. *Letters on Natural Magic Addressed to Sir Walter Scott*. Londres: J. Murray, 1832, p. 35.

²⁹ DULAC Nicholas y André Gaudreault. “Circularity and Repetition at the Heart of the Attraction: Optical Toys and the Emergence of a New Cultural Series”. En: Strauven, Wanda (ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2006, pp. 227–44.

decorativa.³⁰ Brewster promocionaba su dispositivo al mismo tiempo como un instrumento científico, un medio para el “entretenimiento racional”, y una útil invención industrial, cuando afirmaba:

hay en verdad pocas máquinas capaces de elevarse por encima de la operación de la habilidad humana. En una sola hora, el caleidoscopio creará lo que mil artistas no podrían inventar ni siquiera en un año; y aunque trabaja con inigualable rapidez, obra también con su correspondiente belleza y precisión.³¹

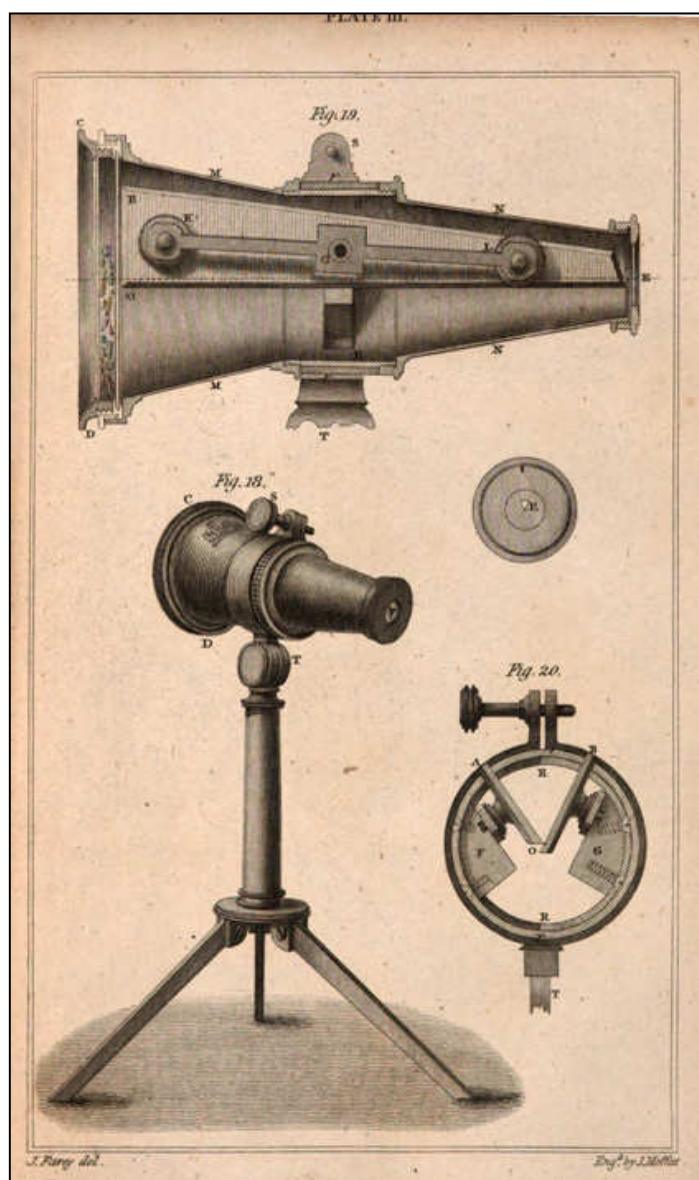


Ilustración del caleidoscopio. En: *A Treatise on the Kaleidoscope*. Edinburgh: Archibald Constable & Co. [etc.], 1819. Fuente: New York Public Library

El taumatropo sienta un importante precedente para la imagen tecnológica. Es el producto de un dispositivo mecánico (aunque sencillo) que genera una imagen a raíz de su manipulación técnica de la percepción visual. A diferencia de la naturaleza fija e inscrita de los dibujos o pinturas tradicionales, esta imagen ocurre solo como resultado de esa interacción entre el espectador y el dispositivo. Además, la imagen no aparece ya estática y fija en una base material, sino que tiene, incluso sin la ilusión del movimiento, una naturaleza proteica y

³⁰ BREWSTER, David. Patente AD 1817 no. 4136 (Caleidoscopio).

³¹ BREWSTER, David. *The Kaleidoscope, its History, Theory and Construction with its Application to the Fine and Useful Arts*. Londres: John Murray, 1858, p. 136.

transformativa: una producción de *thauma* a través de un *tropo*. Estos dos términos definen al taumatropo, es cierto, pero ¿cómo actúa exactamente en nosotros?

Paris veía el taumatropo como un entretenimiento visual capaz de demostrar los procesos y falacias de la visión a los jóvenes. Pero el deleite que producía en los niños su operación ofrecía más que una mera manera de edulcorar la instrucción científica. He sostenido que el taumatropo introduce una nueva forma de y una nueva actitud hacia la imagen; que de este entretenimiento racional brota una nueva categoría de imagen tecnológica. Es la naturaleza proteica y no-fija de estas imágenes lo que estoy subrayando, una cualidad a menudo descrita como mágica y denigrada por engañosa. Incluso sin evocar el movimiento, la imagen superpuesta que produce el taumatropo da muestras de la fascinación que produce una imagen óptica.

La oscilación entre lo mágico y lo engañoso revela una ambivalencia hacia las imágenes tecnológicas que persiste hasta el día de hoy. Paris (o su narrador, Mr Seymour —¡otro juego de palabras!) explica a los jóvenes a quienes demuestra el juguete que la imagen compuesta se deriva de una “falacia” del ojo. Incluso hoy, la mayoría de los análisis de la persistencia de la visión la presentan como el resultado de un “defecto” o “debilidad” del ojo. Refiriéndose al taumatropo, el historiador de la fotografía Michel Frizot declara, por ejemplo: “la restitución artificial de un movimiento, paradójicamente, no es posible sino por una suerte de imperfección de la visión ocular.”³² Al observar la imagen del taumatropo estamos siendo engañados: el disco giratorio es más rápido que el ojo. La ilusión deriva de la persistencia y permanencia de la imagen residual, gracias a la cual seguimos viendo algo aún después de que haya desaparecido de nuestro campo visual; o, en el caso de la imagen compuesta del taumatropo, vemos una imagen que no corresponde estrictamente a nada en la realidad (no hay un “pájaro en una jaula”, sino tan solo un pájaro y una jaula que se suceden velozmente). Tal imagen, parece sostener Paris, es el producto de una confabulación entre el dispositivo que estamos manejando y nuestro ojo.

³² FRIZOT, Michel. *La chronophotographie, avant le cinématographe: temps, photographie et mouvement autour de E.-J. Marey*. Beaune: Association des Amis de Marey, 1984, p. 18.

Dicho de otro modo, el mañoso dispositivo se ha aprovechado de la debilidad de nuestros ojos para hacernos creer que vemos algo cuando en realidad no existe.

Siempre me ha parecido extraño describir como una imperfección nuestra habilidad para fusionar dos imágenes en una; ese juicio extremadamente cartesiano abre una brecha entre aquello que sabemos y aquello que vemos, y valora lo primero por sobre lo segundo. Siguiendo a Paris, podríamos ver el taumatropo como una máquina para producir jóvenes cartesianos, en igual número que ilusiones. Paris indica que el juguete filosófico instruye a los muchachos para que adopten una actitud escéptica y desconfíen de la evidencia de sus sentidos. Pero para entender la experiencia de esta nueva forma de imagen, creo que debemos dejar que la imagen producida por el dispositivo hable por sí misma, en lugar de simplemente aceptar la explicación ofrecida.

Intentemos, pues, hacer una descripción fenomenológica elemental de lo que vemos a través de un taumatropo, y de lo que hace con él nuestra mano. Una de las grandes ventajas de lidiar con artefactos tiene que ver con nuestra capacidad para manejarlos y operarlos y verlos funcionar: nos ofrece una experiencia, no tan solo un discurso. Cuando hago girar un taumatropo, ¿qué es lo que veo? Si bien veo una imagen compuesta, no la tomo por el equivalente de las imágenes impresas a cada uno de los lados del disco. La imagen tiene una cualidad no-fija: vista pero no comprendida. Es menos material que las imágenes impresas sobre el disco y, como Paris subraya en su texto, menos opaca también. Puedo, de hecho, ver a través de ella. En la temprana descripción que hace Brewster del taumatropo, advierte: “la carta giratoria es visualmente transparente, de modo que los cuerpos que están más allá pueden ser visto a través de ella.”³³ Yo tiendo a pensar esta imagen como algo visual antes que táctil, algo que puedo ver pero no tocar (si la toco, la rotación se detiene). Y sin embargo soy al mismo tiempo muy consciente de su producción y de mi rol manual en la producción de algo que de ningún modo es una imagen “imaginada”; no me

³³ BREWSTER, *op.cit.*, p. 35.

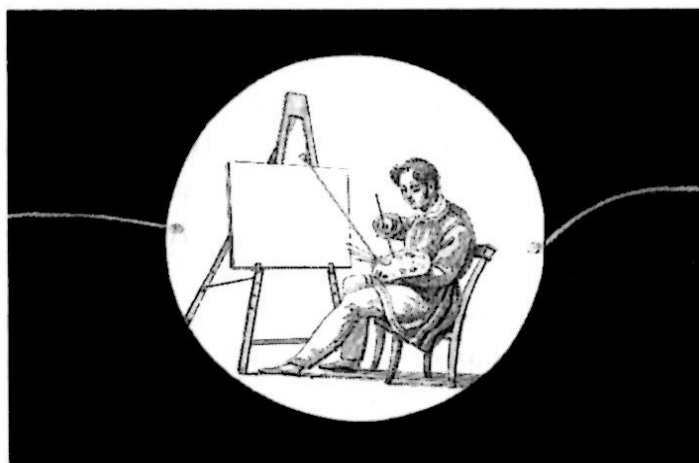
parece una alucinación. Puede que sea “subjetiva”, en el sentido de Crary (como producto de mi *sensorium*), pero no es privativa. Se puede compartir.

La comercialización del taumatropo y otros dispositivos visuales constituye un momento crucial en el régimen de la imagen tecnológica, pues puso estos dispositivos en las manos de muchísimas personas. Puede decirse que las imágenes tecnológicas aparecieron por primera vez en la bisagra de los siglos XVI a XVII, con la invención de instrumentos ópticos fabricantes de imágenes como la linterna mágica y varios dispositivos catóptricos. Sin embargo, tales dispositivos permanecieron en las manos de un puñado de eruditos que controlaban su funcionamiento y recepción, algo que contribuía a mantener una atmósfera de misterio a su alrededor. La experiencia cabal de la imagen tecnológica se volvió ampliamente disponible y comercializada en el siglo XIX, con el juguete filosófico.

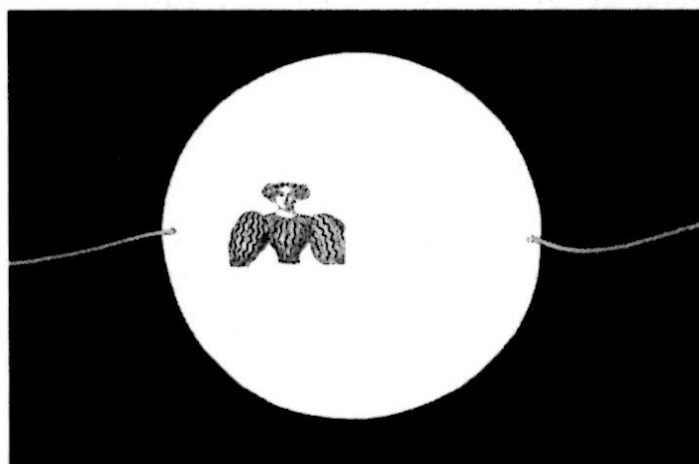
Como ha demostrado Barbara Stafford, antes de la Ilustración tanto la destreza manual (por ejemplo, los trucos de manos o los malabares) como la operación de maquinaria y otros diversos dispositivos eran vistos como actos potencialmente engañosos o hasta diabólicos.³⁴ El juguete filosófico buscó desmitificar los efectos mágicos y develar los secretos de la percepción y la tecnología para las masas. Con todo, su rol en la generación de asombros tiene una ambigüedad congénita. La novedad perceptual de la imagen tecnológica conduce a su ambivalente caracterización como algo a la vez mágico y engañoso. Es importante tener en mente esa naturaleza “mágica” del dispositivo. Describir la producción de estas imágenes como un truco expresa la ambigüedad perceptual que provocan sin definir las como ilusiones o engaños. Si entiendo “truco” menos como engaño que como un efecto fabricado mecánicamente, que entraña la manipulación intencionada de nuestros sentidos, su ámbito de poder se desplaza de lo sobrenatural a lo perceptual. En realidad, lo que esta tecnología ha fabricado es la manipulación de nuestra visión. Este tipo de imagen nos impresiona menos como un objeto material que como una visión, un espectáculo.

³⁴ STAFFORD, Barbara. *Artful Science: Enlightenment, Entertainment and the Eclipse of Visual Education*. Cambridge: MIT, 1994, pp. 73-127.

Todavía sigo devaneándome los sesos para dar con un término adecuado para este tipo de imágenes modernas, dependientes de la interrelación entre un dispositivo y los procesos de la percepción humana. De momento, retengo la poco manejable y quizás demasiado descriptiva frase “imágenes tecnológicamente producidas”. Pero no me preocupa solo la nomenclatura, pues lo que intento es definir criterios para esta nueva clase de imágenes. Si todavía podían ser una novedad en la era victoriana, en nuestro siglo tales imágenes amenazan con abrumarnos. Las que ofrecen el cine, el video y la pantalla de la computadora constituyen su forma dominante. Los dispositivos ópticos producen estas imágenes y ofrecen quizás la manera más simple de definirlas. Nuestra consciencia de los dispositivos que producen las imágenes equilibra nuestra concepción de las imágenes mismas como algo en cierto modo inmaterial, antes perceptual que substancial.



Taumatropo francés (ca. 1826) con grabado colorado a mano. Laurent Mannoni, p. 195



Las manifestaciones de estas imágenes consisten en su aparición y efectos, antes que en su encarnación en un objeto material, por más que sean producidas por un dispositivo. La imagen del taumatropo es un excelente ejemplo en virtud de su naturaleza elemental. Su asociación inicial con la broma verbal o el tropo revela algo de su mañosa ontología y nuestra lábil comprensión de ella. Vemos esta imagen no simplemente como una representación de algo, sino

como un acontecimiento, un proceso, un giro casi teatral que hace que la imagen se

comporte de manera inesperada, atrayendo la atención hacia su propia producción, transformando su aparición en una performance de imaginidad (*image-ness*), de un volverse visual, de un *aparecer*. En cuanto truco, esta imagen me sorprende no solo porque sé bien que no está “realmente ahí”, sino también porque participo en su aparición. En su libro, Mannoni reproduce un disco de taumatropo que muestra a un pintor delante de un lienzo en blanco en un lado y un pequeño retrato de una dama en el otro. Al hacer rodar el disco, la imagen compuesta resultante coloca el retrato en el lienzo, como recalcando el rol del dispositivo en la creación no simplemente de un compuesto, sino de una *imagen* compuesta.³⁵

Pero si bien es cierto que somos conscientes de que el acto de girar el taumatropo es una forma de producción, somos asimismo conscientes de que lo que produce es solo una imagen efímera, que desaparece no bien deja de girar. Como subraya Wanda Strauven en un reciente análisis de los juguetes ópticos, la sencilla tecnología del juguete crea una interacción compleja entre mano, ojo y percepción (o, como prefiere decir ella, “cerebro”): “quería subrayar cómo el observador precinemático juega, interactúa con el juguete, o, para decirlo de otro modo, cómo el ojo depende de la mano”, escribe, para añadir enseguida: “el ojo se comunica con el cerebro, o mejor aún: el ojo engaña al cerebro a través de la mano.”³⁶ Mary Ann Doane articula acertadamente el efecto de este intercambio entre lo manual y táctil y lo visual e intangible en los juguetes filosóficos:

la imagen misma del movimiento no se encontraba sino en la percepción de quien miraba —inmaterial, abstracta y por lo tanto abierta a prácticas de manipulación y engaño. Los juguetes no podían funcionar sin esta dependencia fundamental de una imagen evanescente, intangible.³⁷

³⁵ MANNONI, *op. cit.*, p. 206.

³⁶ STRAUVEN, Wanda. “The Observer’s Dilemma: To Touch or not to Touch”. En Huhtamo, Erkki, y Jussi Parikka (eds). *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications*. Berkeley: University of California P, 2011, p. 154.

³⁷ DOANE, Mary Ann. “Movement and Scale: From Flipbook to the Cinema.” 2006, manuscrito. El ensayo de Doane fue publicado en una traducción alemana, pero yo me he servido de un manuscrito de la versión inglesa amablemente facilitado por la autora. Doane se refiere al foliscopio y por lo tanto a una “imagen móvil”, pero el núcleo de sus observaciones se aplica asimismo al taumatropo.

Con todo, esta inmaterialidad de la imagen está equilibrada por nuestra consciencia del dispositivo que la produce y la muestra. Como dice Doane:

la tangibilidad del aparato y la materialidad de las imágenes operaban como una forma de resistencia ante esa abstracción, asegurándole al espectador que la imagen del movimiento podía producirse a voluntad, mediante el trabajo del cuerpo, y que, de hecho, podía incluso poseerse como una mercancía.³⁸

El juguete filosófico coloca el control de la transformación y el movimiento directamente en nuestras manos, e incluso en las manos de los niños.

La naturaleza interactiva de los juguetes ópticos los convierte en ancestros directos de una de las imágenes tecnológicas dominantes de la actualidad: el videojuego, una relación que demuestra la pobreza de relegar estos dispositivos a la simple categoría del “pre-cine”.³⁹ Es posible que algunos lectores asuman que estoy describiendo la coordinación mano-ojo exigida por los juguetes filosóficos con el fin de diferenciar esta tradición temprana del cine posterior, en el que la mano pareciera no desempeñar papel alguno. Dulac y Gaudreault distinguen entre lo que llaman un “modo de atracción jugador”, característicos de estos juguetes, y un “modo de atracción observador” que aparece a medida que los dispositivos ópticos se teatralizan (como en el cine proyectado o, incluso antes, en las *Pantomimes lumineuses* de Reynaud):

En el caso de los juguetes ópticos, el observador se volvía uno con el aparato; él o ella estaba en el aparato, se transformaba en el aparato. En el teatro óptico, la imagen puesta en movimiento era, por el contrario, completamente independiente del observador. El observador era proyectado fuera de los límites del aparato y se le mantenía a distancia de él, sin nada ya para manipular.⁴⁰

Por muy perspicaces que sean estos comentarios, mi objetivo no es tanto dividir la imagen tecnológica en campos opuestos como explicar la nueva experiencia de imaginaria que la sustenta. A este respecto, concuerdo con Strauven, quien constata mayor continuidad entre estos modos, pese al cambio de énfasis que propicia el cine teatralizado de la manipulación concreta hacia un conocimiento más global de la tecnología implicada: “creo que en el caso del teatro óptico este ‘conocimiento’ no fue

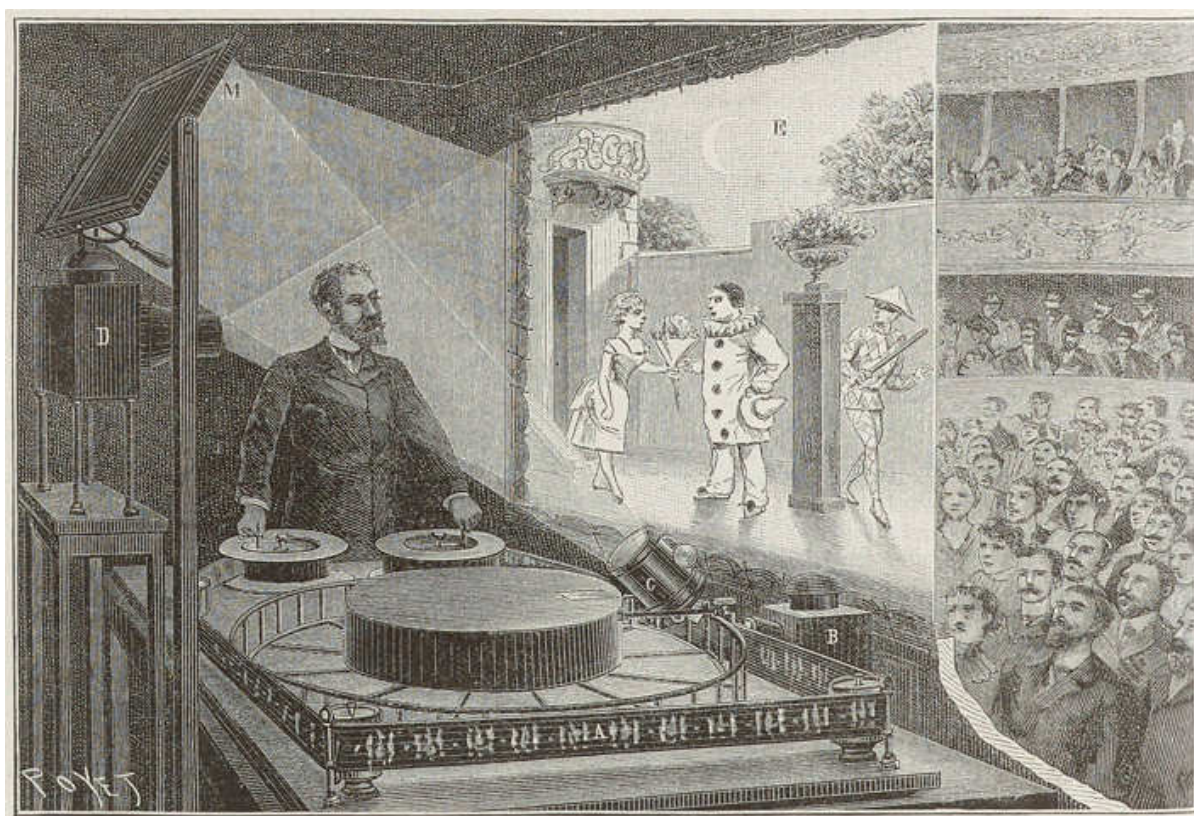
³⁸ *Ibid.*

³⁹ DULAC y Gaudreault, *op. cit.*, p. 233, STRAUVEN, *op. cit.*, p. 154.

⁴⁰ DULAC y Gaudreault, *op. cit.*, p. 239.

repentinamente borrado; al contrario, enriqueció la experiencia de visión y convirtió al espectador de manera más consciente en un hacedor de percepción.”⁴¹

La doble consciencia del dispositivo y la imagen regresa como aspecto definitorio de la imagen tecnológica, en un sentido amplio. La imagen perceptual sigue siendo accesible gracias a la interrelación del observador con la tecnología. A mi juicio, la descripción que hacen Dulac y Gaudreault de un espectador “proyectado fuera de los límites del aparato” en el cine teatralizado aborda el aparato de forma demasiado literal, como un objeto espacial. En realidad, incluso en una situación teatral, donde la tecnología se retira de la percepción inmediata, el observador sigue encontrándose firmemente colocado dentro de un aparato: no solo la propia sala, desde luego, sino también todo el proceso de proyección de la película y su visionado. El espectador sigue sintiendo que la imagen tecnológica depende de un dispositivo por la posibilidad de una avería o una detención de este último. Ese mismo ritmo esencial caracteriza nuestra interacción con el taumatropo.



Vista de conjunto del teatro óptico de Émile Reynaud. En: *La nature*, n. 999, p. 128.

⁴¹ STRAUVEN, *op. cit.*, p. 154.

La imagen tecnológica posibilita el acceso al *thauma* a través de la *techne* y, sostendría yo, viceversa: haciéndonos conscientes de y despertando nuestra curiosidad hacia la tecnología gracias a una experiencia de asombro. Si bien la implicancia del discurso cartesiano de París es que el taumatropo debería volvernos conscientes de la naturaleza débil y engañosa de nuestros sentidos, yo me pregunto si la imaginería de los discos, con su sentido de humor a menudo irreverente y sus fantasías, incentiva de veras esa sobria desilusión. ¿Por qué no habría de considerarse mejor la capacidad para ver la imagen superpuesta como una facultad, como una habilidad, en lugar de un defecto? Creo que acercarse a este dispositivo en términos de su demostración de la falibilidad de nuestra visión es pasar por alto la fascinación lúdica y estética del juguete, el deleite que nos hace experimentar cuando juega con nuestra percepción. En lugar de demostrar una falla perceptual, mi producción de esta imagen extiende mi experiencia de visión. Después de todo, se trata de un juguete, un dispositivo que busca dar placer, no causar frustración e impotencia. Cuando hacemos girar el hilo del taumatropo y vemos la imagen que produce, sentimos ciertamente que estamos sobrepasando los límites ordinarios. Estamos viendo de otra manera, vislumbramos un mundo virtual. Un mundo que no se parece a las imágenes fijas y estáticas que constituyen la norma de la expresión pictórica. Nuestra percepción se abre a nuevas experiencias a través de la tecnología.

Agarramos el taumatropo u otro dispositivo óptico firmemente en nuestras manos. Podemos manejarlo y entender su proceso. Pero la imagen que produce no está fija en el espacio, encarnada en pigmentos o sobre un lienzo: ocurre en nuestra percepción. Y si bien puede que se le defina como una imagen subjetiva, que tiene lugar gracias a nuestros procesos individuales de percepción, no se trata de una fantasía, o, en un sentido psicológico, de una alucinación. Con todo, su ontología se tambalea y nos asombra precisamente porque juega con nuestra visión, exponiendo sus límites y posibilidades. Nos muestra algo virtual, antes que tangible, y abre a mi mente no solo una nueva categoría de imagen, sino también un nuevo entorno moderno de imágenes.

Referencias bibliográficas

- BABBAGE, Charles. *Passages from the Life of a Philosopher*. Londres: Longmans, 1864.
- BARNES, John. *Beginnings of the Cinema in England, 1894–1901*. 5 vols. Exeter: University of Exeter Press, 1996–98.
- BARNES, John. *Dr. Paris's Thaumatrope or Wonder-Turner*. Londres: Projection Box, 1995.
- BREWSTER David. *The Kaleidoscope, its History, Theory and Construction with its Application to the Fine and Useful Arts*. Londres: John Murray, 1858.
- _____. Patente AD 1817 no. 4136 (Caleidoscopio).
- _____. *Letters on Natural Magic Addressed to Sir Walter Scott*. Londres: J. Murray, 1832.
- BROWN, Richard y Barry Anthony. *A Victorian Film Enterprise: A History of the British Mutoscope and Biograph Company 1897–1915*. Trowbridge: Flick, 1999.
- BUXTON, Harry. *Memoir of the Life and Labours of the Late Charles Babbage Esq., F. R. S.* Cambridge: MIT, 1988.
- CASTLE, Terry. *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*. Oxford: Oxford UP, 1995.
- CERAM, C. W. *Archaeology of the Cinema*. New York: Harcourt, 1965.
- CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Trad. Fernando López García. Murcia: Cendeac, 2008.
- DICKSON, William K. L. *The Biograph in Battle: Its Story in the South Africa War*. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 1995.
- DOANE, Mary Ann. “Movement and Scale: From Flipbook to the Cinema.” 2006, manuscrito.
- DULAC Nicholas y André Gaudreault. “Circularity and Repetition at the Heart of the Attraction: Optical Toys and the Emergence of a New Cultural Series”. En: Strauven, Wanda (ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2006, pp. 227–44.
- FRIZOT, Michel. *La chronophotographie, avant le cinématographe: temps, photographie et mouvement autour de E.-J. Marey*. Beaune: Association des Amis de Marey, 1984.
- GREGORY, Richard. *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*. Londres: World University Library, 1997.
- GUNNING, Tom. “The Play between Still and Moving Images: Nineteenth-Century ‘Philosophical Toys’ and their Discourse”. En: Rossaak, Eivind (ed.). *Between*

Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms. Amsterdam: Amsterdam UP, 2011, pp. 31–34.

HERBERT Stephen y Luke McKernan (eds.). *Who's Who of Victorian Cinema*. Londres: British Film Institute, 1996.

HUHTAMO, Erkki y Jussi Parikka (eds.). *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications*. Berkeley: University of California Press, 2011

Fecha de recepción: 21 de noviembre de 2025

Fecha de aceptación: 10 de diciembre de 2015

ARK CAICYT:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/g6ok2kb8c>

Para citar este artículo:

GUNNING, Tom. “La mano y el ojo: Excavando una nueva tecnología de la imagen en la época victoriana”. Traducción al español de Ignacio Albornoz Fariña, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, pp. 257-287. Disponible en: <<https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/521>> [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.

** **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 Bullo, 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). Actualmente es investigador postdoctoral en la Universidad de Tübingen (Alemania). E-mail: ignacio.n.albornoz@gmail.com.



RESCATES



Historia de dos caballos

Reaparición del *Ejercicio Jeneral* [sic] del *Cuerpo de Bomberos* (Sociedad fílmica Pont & Trías, 1902, Chile)

Nina Satt Castillo *

Resumen: En esta investigación se presenta la cronología de la reaparición del *Ejercicio Jeneral* [sic] del *Cuerpo de Bomberos* de 1902, de la Sociedad Fílmica Pont & Trías. En el 2023, el equipo de la Cineteca Nacional de Chile digitalizó un noticiario de 1960 titulado *Chile al día* en el que aparecían unas imágenes de una competencia de bomberos en la Plaza Sotomayor de Valparaíso. Gracias a esto, se realizó un estudio del archivo digital para comprobar la correlación entre la película de 1902 y las imágenes del noticiario. El resultado fue favorable, y se pudo identificar el film gracias a la presencia distintiva de dos caballos tirando de un tranvía. Hoy son las imágenes más antiguas del cine chileno.

Palabras clave: Pont & Trías, cine chileno, cine temprano, Valparaíso, patrimonio fílmico.

History of two horses. Reappearance of *Ejercicio Jeneral* [sic] del *Cuerpo de Bomberos* (Film Society Pont & Trías, 1902, Chile)

Abstract: This research presents the chronology surrounding the reappearance of the 1902 film *Ejercicio Jeneral* del *Cuerpo de Bomberos*, produced by the Chilean film company Pont & Trías. In 2023, the Cineteca Nacional de Chile team digitized a 1960 newsreel titled *Chile al Día*, which included footage of a firefighters' competition in Plaza Sotomayor, Valparaíso. This discovery prompted a detailed examination of the digital archive to assess the correlation between the newsreel footage and the 1902 film. The outcome was favorable: the film's reappearance was confirmed by the distinctive presence of two horses pulling a tram. These frames now represent the oldest known moving images in Chilean cinema.

Keywords: Pont & Trías, Chilean cinema, early cinema, Valparaíso, film heritage.

História de dois cavalos. Reaparição do *Ejercicio Jeneral* [sic] del *Cuerpo de Bomberos* (Sociedade Cinematográfica Pont & Trías, 1902, Chile)

Resumo: Este estudo apresenta a cronologia da reaparição do filme *Ejercicio Jeneral* (sic) del *Cuerpo de Bomberos*, produzido em 1902 pela Sociedade Cinematográfica Pont & Trías. Em 2023, a equipe da Cineteca Nacional de Chile digitalizou um cinejornal de 1960, intitulado *Chile al Día*, que incluía imagens de uma competição de bombeiros na Plaza Sotomayor, em Valparaíso. A descoberta motivou uma análise aprofundada do arquivo digital para verificar a correlação entre o filme de 1902 e as imagens do cinejornal. O resultado foi positivo: a reaparição foi confirmada pela presença distintiva de dois cavalos puxando um bonde. Atualmente, essas são as imagens em movimento mais antigas conhecidas do cinema chileno.

Palavras chave: Pont & Trías, cinema chileno, primeiro cinema, Valparaíso, patrimônio cinematográfico.

1. Un noticiario de 1960

La historia del cine latinoamericano es ecléctica por cuanto sus datos se van actualizando cada tanto a lo largo del tiempo. Sus inicios adolecen de fuentes fílmicas, con lo cual todo atisbo y aparición es algo que impacta y remece a nuestros repositorios. Lo anterior es antagónico a la realidad del primer mundo, en cuanto a que han podido estructurar la permanencia de sus acervos cinematográficos al margen de todas las vicisitudes que han acontecido desde que el cine existe. A 150 años del nacimiento de la primera proyección, sin embargo, muchas de las películas que figuraban como perdidas van pausadamente (re)integrándose a nuestros patrimonios fílmicos. Tal es el caso de *Ejercicio Jeneral (sic) del Cuerpo de Bomberos* de la Sociedad Fílmica Pont & Trías.¹

En 2023, en el marco de la digitalización de un noticiario del año 1960 titulado *Chile al Día*, los responsables del proyecto, pertenecientes a la Cineteca Nacional de Chile, dieron con unas imágenes en las que se podía ver un despliegue de personas realizando diversas maniobras. Se trataba de bomberos y estaban compitiendo. Las imágenes, de por sí, traían reminiscencias de una versión anterior de Valparaíso, hoy desaparecida. Al recurrir a fuentes hemerográficas rápidamente se articuló la hipótesis de que podía tratarse de la *opera prima* de la Sociedad Fílmica Pont & Trías, filmada en mayo de 1902.

Antes de continuar, vale la pena situarnos en el contexto de la película. La Sociedad Fílmica Pont & Trías llegó a Chile en 1902. La integraban Juan José Pont y Pijoan Trías, dos realizadores y empresarios provenientes de España, que llegaron a Latinoamérica con un aparato *American Biograph* (que al poco tiempo rebautizaron como *Automatic Biograph*), el segundo en toda Sudamérica, según lo señalado por

¹ Véase: VERGARA, Ximena, Antonia Krebs y Marcelo Morales. *Sucesos Recobrados. Filmografía del Documental Chileno Temprano (1897-1932)*. Valparaíso: Ril Editores, 2021. Véase también: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/ejercicio-jeneral-sic-del-cuerpo-de-bomberos/>.

Eugenio Py en una entrevista con Carlos Barrios Barón.² Tal entrevista también asienta la primera vinculación con España, a propósito de la única conversación que sostuvo Py con Juan José Pont.

Esta sociedad no solo producía imágenes, al mismo tiempo levantaba un circuito de exhibición que competía con otros empresarios de Santiago y Valparaíso. Son también los responsables de las imágenes de los denominados *Pactos de Mayo*, revista fílmica con la cual se hizo seguimiento a la delegación argentina a su llegada a Chile, en el marco de la resolución de los conflictos por las tensiones geopolíticas agudizadas con la Guerra del Pacífico.³ A su vez, a esta Sociedad Fílmica también se le concede la creación de un proto-festival de cine de cortometrajes celebrado en Santiago en octubre de 1902 con obras de su autoría.

2. Una digitalización

Hasta acá todo era un “posible”. Había que hacer hablar al archivo digital para confirmar si efectivamente podía tratarse de la película considerada la más antigua del cine chileno,⁴ por lo menos hasta la investigación que hace Eliana Jara en el año 2002 con las obras de Luis Oddó, que sitúa el nacimiento del cine en Iquique en 1897.⁵

Una vez realizada la propuesta como trabajo final para el Máster de Patrimonio Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid en el 2023, se pudieron

² BARRIOS BARÓN, Carlos. *Pioneros en el cine argentino: Cardini, Py y Ducrós Hicken*. Buenos Aires: edición del autor, 1995.

³ Para más información consultar: MATIZ ZAMORANO, Camilo. “Los Pactos de Mayo (1902): Filmar la familia militar en el vecindario”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 317-347. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/286>.

⁴ Veáanse: GODOY, Mario. *Historia del Cine Chileno 1902-1906*. Santiago de Chile: Impresa Fantasía, 1966; OSSA, Carlos. *Historia del Cine Chileno*. Santiago: Quimantú, 1971, VEGA, Alicia. *Itinerario del Cine Documental Chileno, 1900-1999*. Santiago: Editorial Alberto Hurtado, 2006, MOUESCA, Jaqueline. *El Documental Chileno*. Santiago: LOM, 2005, MOUESCA, Jaqueline y Carlos Orellana. *Breve Historia del Cine Chileno*. Santiago: LOM, 2010, VALENZUELA GONZÁLEZ, Poldy. *Apuntes del Cine Porteño*. Valparaíso: Gobierno Regional de Valparaíso, 2003, VEGA, Alicia. *Itinerario del Cine Documental Chileno, 1900-1999*. Santiago: Editorial Alberto Hurtado, 2006.

⁵ JARA DONOSO, Eliana. “¿Cien años de cine chileno?”, *Revista Patrimonio Cultural. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos Nacionales*, año VII, n. 25, 2002.

formular nuevas preguntas de la mano de la tutoría de la Doctora en Documentación Elena de la Cuadra. Uno de sus primeros reparos estuvo en los apellidos, al reconocer que tanto Pont como Trías eran de origen catalán. Esto pudo encaminar una ruta a la hora de dirigir preguntas a instituciones concretas, con lo cual, al poco tiempo teníamos noticias, de parte del Museo del Cinema de Girona, de que Pijoan Trías era oriundo de Torroella de Montgrí,⁶ localidad cercana a Girona.

Ahora bien, volviendo a la digitalización, el film nos muestra a lo largo de un minuto y treinta y cinco segundos⁷ diversas actividades con pobladores de la ciudad-puerto en calidad de espectadores. En concreto, es posible identificar compañías de bomberos ofreciendo un espectáculo abierto a todo público. La escena, por su parte, está filmada desde una cierta altura e incluye un paneo de derecha a izquierda, que evidencia la destreza de quienes se encontraban operando el dispositivo fílmico. Tanto la altura como las características de la explanada donde la competencia se desarrolla, nos llevaron a revisar planimetrías de principio del siglo XX, con lo cual fue posible avizorar que la locación es la actual Plaza Sotomayor. Este dato fue posible gracias a que la propia elevación del punto de cámara coincide con el emplazamiento del ex edificio de la gobernación marítima, previo a su colapso por el terremoto de 1906.

3. Un año: 1902

Si bien las imágenes nos confirmaban que se trataba de Valparaíso antes de 1906, lo cierto es que era frecuente en los inicios del cine realizar réplicas de ciertas obras, como por ejemplo *las salidas de obreros*, y era dado pensar que esta podía ser una réplica del *ejercicio general*... y no necesariamente la original de Pont & Trías. Desde aquí la investigación buscó resolver la correspondencia de la obra con la de 1902.

⁶ Gracias a la consulta vía correo realizada a Montse Puigdevall Noguer en noviembre del 2023 se pudo corroborar este dato: https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&id=12145:1896-1906-figures-pijoan&catid=62&Itemid=677&lang=es

⁷ Guiándonos por Mario Godoy en su publicación *Historia del Cine Chileno 1902-1906*, que recopila recursos hemerográficos de época como lo publicado por el diario *El Mercurio de Valparaíso* el 21 de mayo de 1902, el metraje original de *El ejercicio*... era de 120 metros.

Siguiendo con esto, las consultas a Pedro Nogales de Filmoteca de Cataluña permitieron explicar, en parte, la permanencia de estas imágenes en la copia del noticiario de 1960. Frente a la no certeza del paso empleado por los cineastas, Nogales nos señala que no había incongruencia en pensar que el paso del *American Biograph* era 35mm,⁸ coincidente con el del noticiario.

Sumado a esto, el paneo que figura en la digitalización (0'24" – 0'55") también era algo que había que esclarecer. Desde aquí surge la necesidad de cotejar referentes contemporáneos a los cineastas catalanes. En este punto aparece la referencia de Fructuós Gelabert, cineasta pionero de Barcelona. En lo concreto, no solo empleaba el mismo paso que Pont & Trías, a su vez, es el responsable de innumerables inventivas y también del uso de ciertos recursos. En sus títulos *Rompeolas y visitas a la Escuadra Inglesa* (1901) y *Procesión de las hijas de María de la parroquia de Sans* (1902) se aprecian diversos paneos, destacándose el de la *Procesión de las hijas...* por tener una duración similar al de la película de Pont & Trías. Fue en este punto que entendimos que el lugar de origen de la sociedad fílmica no era baladí, dado que tanto España como Cataluña, en los inicios del cine, se posicionaron como lugares en los que sus realizadores no solo estaban probando un nuevo medio sino que, al mismo tiempo, lo estaban estudiando y reinventando. Cineastas pioneros como Segundo de Chomón o el propio Gelabert deben pensarse, entonces, de forma conjunta con los realizadores a cargo de Pont & Trías y con las búsquedas que estaban haciendo.

4. Un caballo ¿O dos?

Llegados a este punto, la investigación había sumado datos que resolvían, en parte, la hipótesis presentada. Sin embargo, faltaban pruebas para afirmar con certeza que las imágenes eran de 1902. Al mismo tiempo, la digitalización tenía un elemento que fue generando ruido a lo largo del proceso de investigación: el tranvía que se desplaza, coincidiendo con el paneo que se realiza de derecha a izquierda (fotografía 1).

⁸ Imagen y reseña de referencia de The American Biograph [The American Mutoscope]. Disponible en: <https://www.malkamescameracollection.com/index#/biograph-1>

La presencia de este transporte nos obligó, paralelamente, a investigar sobre la urbanización de la ciudad-puerto a principios del siglo XX, a propósito de la electrificación de su trama urbana (centro y zona portuaria) que tuvo lugar en ese período. Según lo recopilado, dicho proceso no empezó a desarrollarse hasta 1904, con lo cual se estimaba que, si el tranvía era eléctrico, las imágenes no podían ser las filmadas por la sociedad fílmica en 1902. En efecto, la ciudad-puerto convivió con transiciones de sistemas de transportes, con lo cual, en un momento dado convivieron tecnologías de tracción manual (con animales de carga) y eléctricas. Dicho proceso tuvo lugar en los años de los primeros cines, coincidiendo con la llegada de la Sociedad Fílmica.



Fotografía 1. Fotograma de la copia digitalizada. Minuto 0:35". Cortesía: Cineteca Nacional de Chile

Ante este panorama, tras aplicar metodologías del microanálisis fílmico⁹ a la digitalización (análisis *frame by frame*), a partir del 0:35" se logró identificar que el

⁹ Metodologías provenientes de lo propuesto por: SANTOS ZUNZUNEGUI, Santos. *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Madrid: Cátedra, 1996.

tranvía está tirado por un caballo en sentido contrario al paneo de la toma (fotografía 2). Tras varias verificaciones, se realiza la consulta con el equipo de Cineteca Nacional de Chile. Dicha información fue confirmada a los pocos días –a fines del año 2023–, precisando que se trataba de dos caballos en la cabecera del transporte. Gracias a esto, se refrendó la hipótesis, corroborando el correlato entre estas imágenes y el año 1902. Lo que aparece en imágenes, hoy lo sabemos, es lo que fue conocido popularmente como “carro de sangre”, un tranvía de tracción manual de tradición inglesa-ecuestre, empleado a lo largo del siglo XIX. Dicho transporte fue el que convivió con otros hasta la llegada del suministro eléctrico en 1904.

A modo de cierre, es oportuno retornar al punto de origen. A lo largo de todo el proceso, la pregunta por las imágenes en el noticiario es algo que aún no ha sido contestado. Tal pregunta reclama, para sí, más de una respuesta, y es que a la hora de conjeturar procesos de copiado entre el original de 1902 y el fílmico de 1960, no es posible proponer una ruta que esclarezca este interrogante. Por ahora, entendemos que dicho proceso se pudo realizar gracias al paso común, y si queremos, al azar que permitió conservar tales imágenes en un soporte fílmico más estable.

Ahora bien, es importante relevar la importancia de los noticiarios, toda vez que nacen y surgen compartiendo una base común con el cine en el uso de soportes fílmicos. A la fecha, debido a otras investigaciones en las que he podido generar contacto directo con este tipo de materiales (particularmente con la colección de los NO-DO sin publicar), compruebo en estos acervos la posibilidad de reescritura que tienen sobre los relatos oficiales. Lo anterior busca sostenerse en el hecho de que dichas colecciones son muchas veces reservorios de imaginarios, que por acumulación fueron generando registros que hoy se tornan clave. Reservorios que nos hablan de procesos y acontecimientos que más de las veces se narran a través de gestos. Lo anterior es posible observarlo en las imágenes que fueron parte de este proceso de investigación, hoy las más antiguas que se tienen del cine chileno.

Con esto, no está demás señalar que la investigación no habría sido posible sin la colaboración de quienes fueron parte. Por las condiciones del propio escrito, el presente relato ha pasado por delante de otras consultas, poniendo atención en la

cronología de ciertos puntos que fueron conducentes a la resolución de la hipótesis de 1902. Lo anterior no quiere, en ningún caso, subestimar dichas colaboraciones, dado que cada una fue clave a la hora de hablar de esta digitalización y esta reaparición.



Fotografía 2. Zoom en minuto 0:35". Cortesía: Cineteca Nacional de Chile

Finalmente, es importante señalar un último aspecto, en base a una afirmación de Eliana Jara en su obra *Cine Mudo Chileno*. En sus palabras:

Aunque son años de gran efervescencia social debido al agravamiento de las condiciones de vida y de trabajo de la población, no existen testimonios de que tales hechos suscitaran el interés de los primeros operadores. Ni siquiera cuando tales conflictos tienen como consecuencias el estallido de las primeras grandes huelgas (Valparaíso 1903; Santiago 1905; Antofagasta 1906; y la gran huelga de Iquique, en 1907, con los sucesos de Santa María).¹⁰

Si bien no hay nada que contravenir a lo dicho por Jara, lo cierto es que en las imágenes del *Ejercicio jeneral...* es posible apreciar a las y los pobladores de la ciudad, que, en su gran mayoría, serían parte de las huelgas que tendrían lugar en 1903. Es interesante generar este señalamiento, por cuanto son los imaginarios populares provenientes ampliamente de la clase trabajadora, los que aparecen en las únicas

¹⁰ JARA DONOSO, Eliana. *Cine Mudo Chileno*. Santiago: Los Héroes, 1994, p. 21.

imágenes fílmicas conservadas de este período del cine chileno (piénsese en *Paseo a Playa Ancha* de 1903 a cargo de Maurice Albert Massonier¹¹).

Para finalizar, el hallazgo presentado nos permite trazar el vínculo del cine pionero con diversos eventos de envergadura política. En el caso de Chile, su nacimiento coincide subrepticamente con las revueltas populares que tuvieron lugar a partir de 1903, y puntualmente con Iquique, dado que es el lugar donde se ubica la partida del nacimiento del cine en Chile (1897) y también donde se desarrolló la peor de las huelgas de este período, conocida por la matanza que tuvo lugar en la Escuela Santa María en 1907. Pensar estas imágenes que reaparecen como resonancias de estos escenarios nos permite otorgar nuevos valores al estudio de estas imágenes, a propósito de lo que nos dan a ver/reconocer.

Ficha Técnica

Título del film: Ejercicio general [sic] del cuerpo de bomberos

Títulos alternativos: Ejercicio general de bombas

Año: 1902

País: Chile

Formato: 35mm

Director: Sociedad Fílmica Pont & Trías

Distribuidor: Sociedad Fílmica Pont & Trías

Fotografía: Sociedad Fílmica Pont & Trías

Archivo: Cineteca Nacional de Chile

Estado de conservación: película incompleta

Referencias bibliográficas

BARRIOS BARÓN. Carlos. *Pioneros en el cine argentino: Cardini, Py y Ducrós Hicken*. Buenos Aires: edición del autor, 1995.

¹¹ <https://www.cclm.cl/cineteca-online/paseo-a-playa-ancha/>

- CASTILLO, Simón y Waldo Vila. “Los Tranvías de Valparaíso. El primer sistema de transporte público del puerto (1863-1953)”, *Revista 180*, n. 40, 2017, pp. 54-67. Disponible en: <http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/412> [Acceso: 11 de julio de 2024].
- 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: 19 de diciembre de 2023]
- GODOY, Mario. *Historia del Cine Chileno 1902-1906*. Santiago de Chile: Impresa Fantasía, 1966.
- GUNNING, Tom. “El cine temprano como cine global: La ambición enciclopédica”. Trad. Riccardo Boglione y Georgina Torello, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 171-183. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/27> [Acceso: 11 de julio de 2024].
- JARA DONOSO, Eliana. *Cine Mudo Chileno*. Santiago: Los Héroes, 1994.
- JARA DONOSO, Eliana. “¿Cien años de cine chileno?”, *Revista Patrimonio Cultural. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos Nacionales*, año VII, n. 25, 2002.
- MATIZ ZAMORANO, Camilo. “Pont & Trías” *Cinechile. Enciclopedia del cine chileno*, 30 de julio de 2013, Críticas y estudios. Disponible en: <https://cinechile.cl/pont-trias/> [Acceso: 19 de diciembre de 2023].
- MATIZ ZAMORANO, Camilo. “Los Pactos de Mayo (1902): Filmar la familia militar en el vecindario”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 317-347. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/286> [Acceso: 19 de diciembre de 2023].
- MOUESCA, Jaqueline. *El Documental Chileno*. Santiago: LOM, 2005.
- MOUESCA, Jaqueline y Carlos Orellana. *Breve Historia del Cine Chileno*. Santiago: LOM, 2010.
- OSSA, Carlos. *Historia del Cine Chileno*. Santiago: Quimantú, 1971.

VALENZUELA GONZÁLEZ, Poldy. *Apuntes del Cine Porteño*. Valparaíso: Gobierno Regional de Valparaíso, 2003.

VEGA, Alicia. *Itinerario del Cine Documental Chileno, 1900-1999*. Santiago: Editorial Alberto Hurtado, 2006.

VERGARA, Ximena, Antonia Krebs y Marcelo Morales. *Sucesos Recobrados. Filmografía del Documental Chileno Temprano (1897-1932)*. Valparaíso: Ril Editores, 2021.

SANTOS ZUNZUNEGUI, Santos. *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Madrid: Cátedra, 1996.

Fecha de recepción: 14 de julio de 2025

Fecha de aceptación: 24 de septiembre de 2025

ARK CAICYT:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/8ikfrtwvp>

Para citar este artículo:

SATT CASTILLO, Nina. “Historia de dos caballos
Reaparición del *Ejercicio Jeneral* [sic] del *Cuerpo de Bomberos* (Sociedad fílmica Pont & Trías, 1902,
Chile)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de
2025, pp. 288-298. Disponible en:
<<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/515>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Nina Satt Castillo** es oriunda de Iquique (Chile). Es cineasta, Licenciada en Cine de la Universidad de Valparaíso (2017-2020), Máster en Patrimonio Audiovisual y doctoranda del programa de Investigación de Medios de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid. Sus investigaciones cruzan acervos patrimoniales, tanto en Chile como en España. Actualmente es parte del proyecto de investigación *Caliche, Nitrato: una arqueología del cine pionero chileno (1897 - 1907)*. E-mail: n.sattcastillo@gmail.com.

Visita de escolares paraguayos a Montevideo (Armando Matos Fuentes, 1931, Uruguay)

Lucia Secco^{*}

Resumen: Un trabajo curricular llevó a un grupo de sexto año a encontrar cuatro rollos de película 35 mm en nitrato de celulosa en un depósito de la Escuela Artigas en Asunción del Paraguay, que habían sido olvidados por casi un siglo. Los rollos formaban parte de la película *Visita de escolares paraguayos a Montevideo* y registraban los paseos que los niños realizaron en diciembre de 1930, invitados por la Comisión Nacional del Centenario, como parte de los festejos de la Independencia en Uruguay. El presente artículo narra el proceso de rescate de dicho material, a la vez que pone en contexto el valor del mismo.

Palabras clave: Centenario de la Independencia, cine educativo, Uruguay, Paraguay, Escuela Artigas.

Visita de escolares paraguayos a Montevideo (Armando Matos Fuentes, 1931, Uruguay)

Abstract: A curricular project led a sixth-grade group to discover four cans of 35 mm nitrate film in a storage room at the Artigas School in Asunción, Paraguay, which had been forgotten for almost a century. They were part of the film *Visita de escolares paraguayos a Montevideo*, which recorded the trips the children took in December 1930, invited by the National Centennial Commission, as part of the Centennial celebrations of Independence in Uruguay. This article narrates the process of recovering the material while contextualizing its value.

Keywords: Centenary of Independence, educational cinema, Uruguay, Paraguay, Artigas School.

Visita de escolares paraguayos a Montevideo (Armando Matos Fuentes, 1931, Uruguay)

Resumo: Um projeto curricular levou uma turma do sexto ano a descobrir quatro rolos de filme de nitrato de celulose de 35 mm em um depósito da Escola Artigas, em Assunção, Paraguai, que estavam esquecidos há quase um século. Os rolos faziam parte do filme *Visita de escolares paraguayos a Montevideo*, que registrou as viagens que as crianças fizeram em dezembro de 1930, a convite da Comissão Nacional do Centenário, como parte das comemorações do Centenário no Uruguai. Este artigo narra o processo de recuperação do material, contextualizando seu valor.

Palavras chave: Centenário da Independência, cinema educativo, Uruguai, Paraguai, Escola Artigas.



Escolares paraguayos realizando demostraciones de gimnasia en la playa Buceo el 9 de diciembre de 1930.

En 1930, Uruguay festejaba los 100 años de independencia del país. Las celebraciones, más que en un momento puntual, se realizaron durante gran parte de la década de 1920, cuando el país completaba “su primer modelo de configuración nacional”.¹ En ese sentido, se aprovechó el capital simbólico del espacio público para construir edificios y monumentos que afirmaran la nación y proyectaran a Montevideo como una ciudad moderna, entre los que se encuentran el monumento a Artigas de la Plaza Independencia, el Palacio Legislativo o el Estadio Centenario.² 1930 contó también con festejos concretos para asentar los valores nacionales que el batllismo buscaba promover, tales como la idea de país excepcional, moderno y en pleno progreso, cosmopolita y con una amplia participación popular en la vida pública. Para eso, se generaron festejos en dos momentos del año. El primero tuvo lugar en julio, coincidiendo con el aniversario de la jura de la constitución y el campeonato mundial de fútbol, organizado en el recién inaugurado Estadio

¹ CAETANO, Gerardo (dir.). *Los uruguayos del centenario. Nación, ciudadanía, religión y educación (1910-1930)*. Montevideo: Taurus, 2000.

² ANTOLA, Susana y Cecilia Ponte. “La nación en bronce, mármol y hormigón armado”. En: Caetano, *ibid.*, pp. 219-221.

Centenario de Montevideo. El segundo fue en diciembre, mes en el que se recibieron dos delegaciones extranjeras: una con diplomáticos y otra con escolares paraguayos. Estos escolares fueron seguidos por camarógrafos de la empresa Glücksmann en varios de sus paseos por el país. Sobre el paradero y rescate de esos registros trata este artículo.

La película

Los niños paraguayos invitados en diciembre de 1930 pertenecían a la Escuela Artigas de Asunción del Paraguay. Se trata de la única escuela uruguaya fuera de las fronteras, dependiente del gobierno uruguayo y con maestras de éste país. La escuela había sido inaugurada el 28 de abril de 1924 en el terreno donde José Artigas vivió los últimos cinco años de su vida. La donación del terreno fue cedido en 1903 por el gobierno paraguayo al uruguayo, luego de la devolución de los trofeos obtenidos en la Guerra de la Triple Alianza en 1885, durante la presidencia de Máximo Santos. La instalación de la escuela se dio tras una propuesta de Baltasar Brum y Héctor Miranda, durante la segunda presidencia de José Batlle y Ordóñez.

En 1930, seis años después de su inauguración, la Comisión Nacional del Centenario decidió invitar, en el marco de los festejos del Centenario, a 150 alumnos y ex alumnos de esa escuela a pasar un mes en Uruguay. En la época, era habitual que la empresa Glücksmann registrara eventos sociales y culturales para venderlos posteriormente a los interesados o incluirlos en sus noticieros fílmicos. En ese sentido, en diciembre de 1930, registró varias de las jornadas de paseos que los escolares paraguayos realizaron en el país. El 14 de marzo del año siguiente, la Comisión Nacional del Centenario decidió comprar una copia de esa película a 300 pesos.³ La misma fue exhibida en salas de cine de la capital al menos una vez el 22 de julio de 1931, antes de que fuera embalada y entregada al Ministerio de Relaciones Exteriores, con el objetivo de obsequiarla a las autoridades paraguayas en nombre de la Comisión.⁴

³“Comisión Nacional del Centenario. Asuntos considerados en la última sesión”, *La Mañana*, 14 de marzo de 1931 p. 14.

⁴“Ecos de la visita de los escolares paraguayos”, *La Mañana*, 22 de julio de 1931, p. 2.

La estructura y el contenido de las cintas nos animan a pensar que la casa Glücksmann realizó cambios en la película a pedido de la Comisión Nacional del Centenario. Por un lado, por la frecuente presencia en el film de políticos tanto uruguayos como paraguayos, incluyendo a los presidentes saliente y entrante de Uruguay Juan Campistegui (1927-1931) y Gabriel Terra (1931-1938) y al ministro plenipotenciario de Paraguay en Uruguay Higinio Arbo (1930-1932), pero fundamentalmente por la presencia del batllista Baltazar Brum, ex presidente de la República (1919-1923) y, para el momento del registro fílmico, presidente del Consejo Nacional de Administración (1929-1931) y de la Comisión Nacional del Centenario. Brum, de hecho, fue uno de los promotores de la instalación de la escuela en Asunción. En la película, no solo aparece en varios de los paseos, sino que es objeto de cierre del film cuando, junto a “su distinguida esposa Sra. Blanca Nieves Frías de Brum”, son “sorprendidos durante uno de sus paseos matinales”.



Baltazar Brum y Blanca Nieves Frías en al toma que da fin a la película.

Otros elementos nos animan a pensar en la influencia de las autoridades públicas en el contenido del film. Más allá del afán por destacar figuras concretas del batllismo y de la Comisión del Centenario que promovió la visita y la compra de la película, se mezclan en el registro fílmico elementos que pertenecen a la órbita de las reformas impulsadas

por el batllismo en la época, así como la imagen de país que se quería promover tanto dentro como fuera de fronteras. En ese sentido, si bien la obra en cuatro actos tiene a los escolares como protagonistas, también introduce otras temáticas que van más allá de los niños paraguayos.⁵ Así, la película recurre a imágenes de archivo para presentar un aspecto de los festejos del Centenario que tiene que ver con la inauguración de grandes obras urbanas. Se incluyen imágenes de la inauguración del monumento a José Artigas en 1923 y de la Exposición Nacional e Internacional del Centenario del 25 de agosto de 1930 en la Rural del Prado. También se muestra al Estadio Centenario, terminado en julio de 1930, y se destaca el Palacio Legislativo, inaugurado en 1925, como “patrimonio eterno del patriotismo, adelanto industrial y artístico y poderío económico del Uruguay a 100 años de su independencia”.

Otros temas, que eran de interés del batllismo en la época, también aparecieron en la película, tanto en las imágenes como en los textos de los intertítulos. La ciudad balnearia, promovida desde inicios de siglo para atraer turistas y dividendos al país, fue exhibida en todo su esplendor en la película. El paseo a la playa Buceo de los escolares sirvió de excusa para mostrar el Parque Rodó y las playas Ramírez, Pocitos y Carrasco, destacando la infraestructura invertida por el gobierno municipal, incluyendo dos hoteles de lujo en la costa. Otros espacios de Montevideo se presentaron no solo como lugares turísticos, sino como espacios modernos, con la infraestructura urbana propia de una capital en pleno progreso.

La participación popular en la vida pública fue otro asunto que preocupó al batllismo durante el Centenario, que se trasladó en aspectos como la universalización del voto, la promoción de instrumentos de democracia directa o la creación de espacios públicos.⁶ Las masas populares aparecen en la película en eventos públicos como la inauguración del monumento a Artigas en 1923, pero también en los festejos en el

⁵La película sigue a los escolares durante el homenaje a José Artigas que realizaron el día de su llegada en la Plaza Independencia, los registra jugando en el alojamiento de las niñas en la escuela para sordomudos, los sigue en su día de playa en Montevideo, en el almuerzo en el parque Prado, en la visita a la escuela Argentina, la jornada en Minas y los festejos en el hogar de la Liga Uruguaya contra la Tuberculosis.

⁶CAETANO, Gerardo. *La república batllista. Ciudadanía, republicanismo y liberalismo en Uruguay (1910-1933)*, Tomo I. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2011.

Estadio Centenario y en el velorio de José Batlle y Ordóñez de 1929. En relación a éste último evento, de hecho, si bien los intertítulos no mencionan la naturaleza del suceso, sí destacan su carácter popular al expresar que “he aquí, lo que es Montevideo, cuando el pueblo se lanza a las calles, impulsado por una gran emoción”.



La participación popular en la vida pública, durante el cortejo fúnebre a José Batlle y Ordóñez.

Esta lista de temáticas no pretende agotar los aspectos, dentro de los intereses del batllismo, que se cuelan en la película de los escolares, sino establecer la naturaleza del film, que une los géneros del cine educativo con la propaganda y la promoción del país fuera de las fronteras. Desde la segunda década del siglo XX, fue habitual el uso de la fotografía y el cine como forma de integración interna de ciertos valores comunes y de promoción del país y su capital hacia el exterior. Prueba de ello son la creación en 1912 de la Sección Fotocinematográfica ubicada en la Oficina de Exposiciones y el laboratorio de fotografía instalado en 1915 dentro de la Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones. Ambos espacios producían imágenes que luego se enviaban en misiones diplomáticas o educativas para promover al país en el exterior.⁷

⁷VON SANDEN, Clara. “La imagen del Uruguay dentro y fuera de fronteras. La fotografía entre la identidad nacional y la propaganda del país en el exterior. 1866 – 1930”. En: *Fotografía en Uruguay*.

Visita de escolares... tuvo un destino similar, al menos en intención. En 1931 la película fue obsequiada al Ministerio de Relaciones Exteriores. Esta oficina, a su vez, entregó el film a la Escuela Artigas, pero al no contar el local con un proyector 35mm, fue trasladada al almacén y cine Cañisá, ubicado en el barrio de Asunción Santísima Trinidad, que quedaba en las inmediaciones de la escuela. El almacén había sido fundado en 1904 por el inmigrante español José Cañisá y estaba ubicado junto a la parada del tren, en lo que era, en ese momento, un pueblo alejado del centro de Asunción. Pronto el almacén incluyó un bar y se convirtió en un lugar de reunión para vecinos y visitantes. En 1925, un inmigrante italiano bajó del tren con un proyector 35mm y el almacén se convirtió también en sala de cine techada.

En 1931, año en que llegó la película a ese local, se realizaron dos exhibiciones públicas.⁸ No hay información hasta el momento sobre exhibiciones posteriores, pero se conoce que los 4 rollos que constituyen la película permanecieron en el cine hasta 1975. Ese año, tras el cierre del establecimiento, la familia Cañisá devolvió la película a la escuela y donó el proyector de cine para que la institución escolar pudiera acceder a su contenido. El proyector y las latas de película estuvieron por algún tiempo en el museo de la escuela, hasta que la directora María José Volpe los retiró, por considerar que no representaban objetos utilizados normalmente en un aula de época. En un depósito del local escolar quedaron los rollos hasta 2022. Ese año, la maestra Ana Da Silva realizó un trabajo con sus alumnos de sexto año, sobre los tradicionales viajes a Montevideo realizados por los niños de la escuela, previo a finalizar el ciclo. Los escolares tomaron los libros de anotaciones diarias de la escuela tratando de rastrear el primero de ellos.⁹ La entrada, que señala la exhibición de una película con el registro del paseo a Uruguay realizada en el cine Cañisá, llevó al grupo a buscar las latas olvidadas en el depósito.

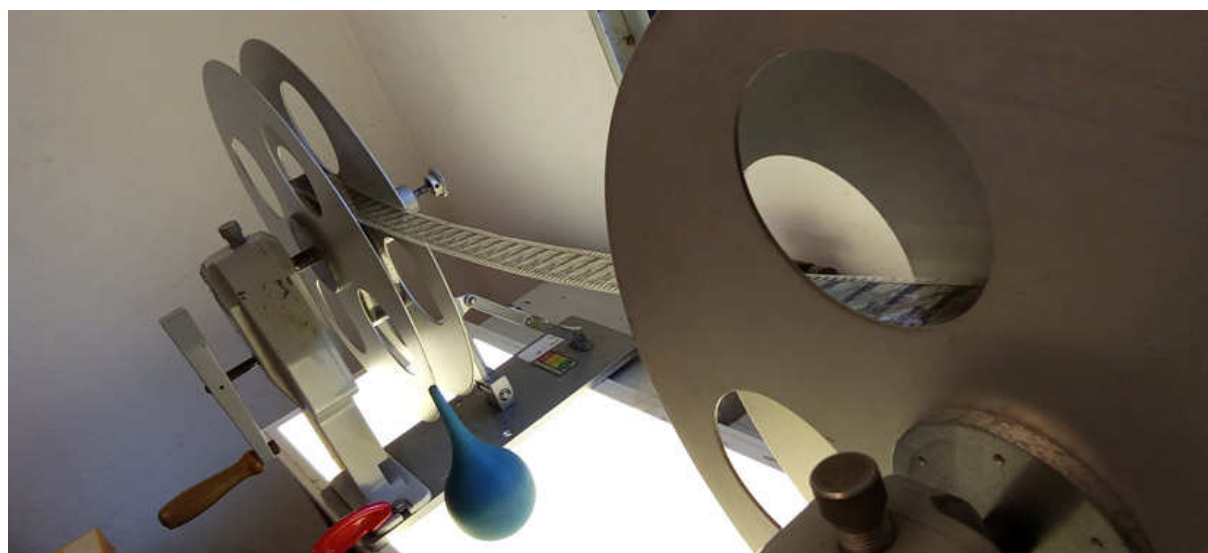
Historia y usos sociales de la fotografía. Montevideo: CdF, 2011. BRUNO, Mauricio. "Uruguay para propios y extraños. Fotografía, propaganda e identidad nacional (1929-1972)". En: *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1930-1990.* Montevideo: CdF, 2018.

⁸SÁNCHEZ, Enrique Julio. "Volver al futuro: un tesoro fílmico de 1930 descubierto en la escuela Artigas de Paraguay". *Quinto Día. Revista de El Telégrafo*, 14 de julio de 2024, pp. 6-7.

⁹SÁNCHEZ, pp. 6-7.

El rescate

Cuando la maestra Da Silva abrió uno de los rollos, leyó el primer intertítulo de la película: “La visita de escolares paraguayos a Montevideo, auspiciada por la Comisión Nacional del Centenario, constituyó una de las notas más simpáticas, para el pueblo Uruguayo, entre todos los festejos con que se celebró el Primer Centenario de la Independencia del Uruguay”. Tras ese momento, tanto la maestra como la directora de la institución, María José Volpe, buscaron formas para poder recuperar y volver a ver el material. Ese periplo llevó más de dos años. Primero, se asesoraron localmente sobre la forma más adecuada para manipular las películas. Se contactaron con Cinemateca Uruguay, institución que les envió latas para realizar un cambio de guarda y les ofreció contactos para trasladar los rollos a Montevideo con el objetivo de digitalizar el film. Un año y medio más tarde, a través de la embajada uruguaya en Paraguay y el Ministerio de Relaciones Exteriores, llegaron los rollos a Montevideo. En octubre de 2023, los recibió el Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA), que funcionaba dentro del Archivo General de la Universidad de la República, para iniciar el proceso de acondicionamiento y digitalización.¹⁰



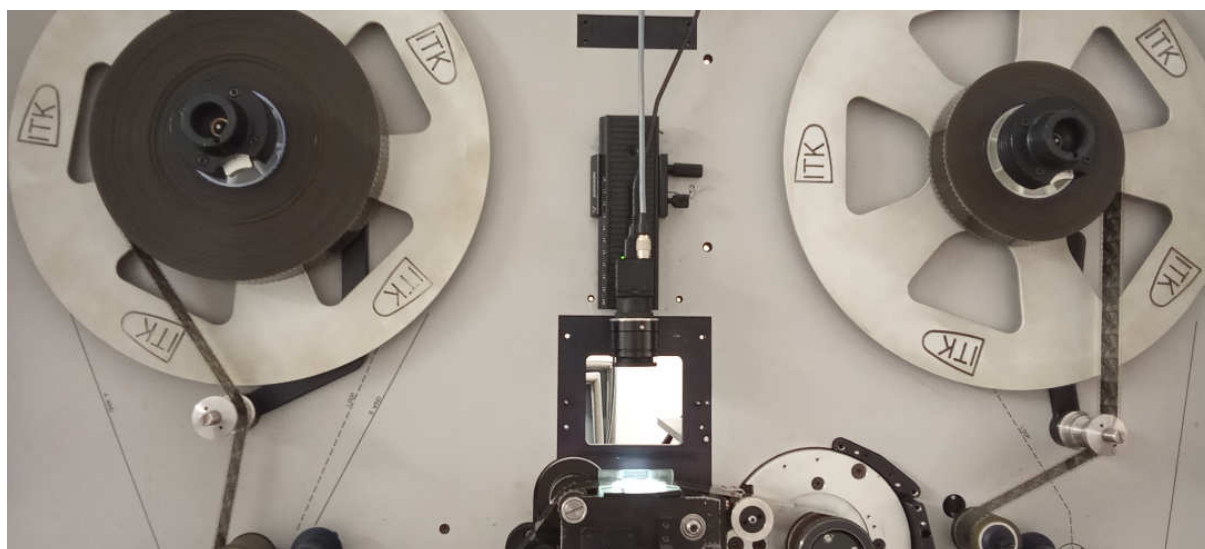
Etapa de inspección y limpieza de *Visita a escolares paraguayos en Montevideo*

¹⁰ Por más información sobre el trabajo del LAPA ver WSCHEBOR, Isabel. “Acceso a los archivos audiovisuales e independencia tecnológica. El Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de estudio de Cine y Audiovisual*, n. 22, 2020, pp. 405-432.

Llegaron cuatro rollos de película de 35mm de nitrato de celulosa, plástico altamente inflamable en condiciones altas de humedad y temperatura, así como propenso a deterioros que pueden afectar la imagen. Sin embargo, a pesar de haber pasado casi un siglo en espacios que no contaban con las características necesarias para su conservación, húmedos y con cambios en las condiciones medioambientales, la imagen se preservó casi sin alteraciones. El plástico no presentaba ningún síntoma del deterioro propio del nitrato, ni tampoco problemas físicos debido a la manipulación, como ser rayas, roturas o empalmes en mal estado. Tampoco la gelatina sufrió alteraciones y la imagen se conservó nítida, sin cambios de color ni manchas. El trabajo de conservación y limpieza, por lo tanto, no presentó mayores dificultades.

La digitalización se realizó en un escáner cuadro a cuadro en una calidad 4K. El mismo fue adaptado a partir de un *transfer* digital en calidad SD con tecnología local y software libre.¹¹ Se partió de un antiguo telecine Ursa Gold Rank Cintel, que no estaba en óptimas condiciones de funcionamiento. Además, el equipo no era adecuado para los estándares actuales de digitalización, ya que brindaba una imagen de definición estándar, lejos del HD y los 4K a los que se aspira en la actualidad. Se sustituyó el tubo de imagen por una cámara digital y se adaptó el sistema para que el arrastre de la película se detenga en cada fotograma, permitiendo que la cámara tome una foto a cada uno de ellos. El resultado de este proceso son fotografías formato TIFF y JPG, una por cada fotograma de la película. A eso, le sigue una etapa de posproducción que consiste fundamentalmente en la estabilización de los fotogramas para que no haya saltos en la película.

¹¹Para más información técnica sobre la adaptación del telecine ver SEIMANAS, Ignacio y Jaime Vazquez. “Tecnologías audiovisuales *open source* para la digitalización del patrimonio histórico”. En: Wschebor, Isabel (coord.). *Los estudios audiovisuales detrás de las pantallas. Diez años del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República*. Montevideo: Doble Clic Editoras, 2022.



Digitalización de la película en el escaner adaptado a partir del telecine Rank Cintel.

Dada la integridad física de los rollos y su buena conservación, el proceso de captura no presentó mayores dificultades. Sin embargo, el tipo de producción generó problemas en la etapa de estabilización. Para realizar la película, la empresa Glücksmann recurrió a imágenes de archivo de los informativos que produjo entre 1913 y 1930.¹² Las marcas de las películas utilizadas fueron variando a lo largo de los años, así como también las dimensiones de los cuadros de imagen. En la etapa de estabilización, esto obligó a adoptar parámetros específicos con cada escena, para que todos quedaran ubicados en la misma posición, evitando así saltos visuales en la imagen.

A la digitalización de la película le siguieron algunas exhibiciones tanto en Asunción como en Montevideo, con una extensa cobertura de prensa en ambos países relatando el rescate y el valor del documental. Esto se debió en parte, a la importancia que tiene el material para dos países que cuentan con escasos largometrajes correspondientes al período silente. Sin embargo, este valor patrimonial e histórico

¹²Para más información sobre los informativos Glücksmann ver SARATSOLA, Osvaldo. *Función completa por favor. Un siglo de cine en Montevideo*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2005 y PEREIRA COITIÑO, Antonio. “Las noticias en 35 milímetros. Aproximación a la producción y realización de la historia fillmada”, *Cuadernos del CLAEH*, n. 98, 2009, pp. 69-88.

no termina de explicar el impacto que la película tuvo en nuestro país. La historia del rescate realizado por las maestras y alumnos de la escuela fue, sin duda, un incentivo para la prensa. El interés que despertó en el público se explica también por la participación en el proceso tanto de la Agencia del Cine y el Audiovisual en Uruguay (ACAU) como del Instituto Nacional del Audiovisual Paraguayo (INAP) y su capacidad de convertir estos sucesos en eventos públicos.

De forma paralela al proceso de acondicionamiento de la película, se produjo un acercamiento entre las agencias del cine de ambos países, lo que derivó en un acuerdo de cooperación tanto en materia de producción como de protección del patrimonio audiovisual. El LAPA, como parte de la Mesa Interinstitucional para el Patrimonio Audiovisual integrada además por el ACAU, la Cinemateca Uruguay, la Universidad Católica y el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra (ANIP), propuso señalar la digitalización de *Visita de escolares paraguayo a Montevideo* como primer hito en la colaboración entre ambos países. La elección no podía ser más apropiada en tanto se trata de una película con valor patrimonial para ambos, que refleja un proceso de cooperación histórico. Además, el estreno en Paraguay coincidió con el Día del cine y el audiovisual paraguayo, que ese año tuvo como lema “Nuestro cine, nuestras historias. Cada historia, un legado”.¹³ La proyección se realizó el 5 de julio de 2024 en el cierre del evento, luego de una semana de actividades, y tuvo lugar en la sala de actos de la escuela Artigas, que ese año estaba cumpliendo 100 años. El amplio salón reunió un público diverso de interesados en la preservación audiovisual, realizadores contemporáneos, padres y alumnos de la escuela así como los ex alumnos que participaron del trabajo que culminó con el rescate de la película. El film fue presentado, a su vez, por Ana Da Silva, la maestra que dirigió ese trabajo. En ese acto, se devolvieron los 4 rollos de película a la escuela, que fueron recibidos por la directora Volpe. Unos meses más tarde, el film volvió también al cine Cañisá, donde fue exhibido durante la muestra de cine recuperado “Beija Flor – Mainumby”, en un

¹³“El cine paraguayo rinde un homenaje a la escuela Artigas”, *Última Hora*, 19 de marzo de 2024. Disponible en: <https://www.ultimahora.com/el-cine-paraguayo-rinde-un-homenaje-a-la-escuela-artigas>.

intento por revitalizar ese espacio histórico como centro de dinamización cultural del barrio Trinidad.¹⁴

En Uruguay, la película fue estrenada en una función especial en Cinemateca Uruguaya el 12 de setiembre de 2024 y formó parte del festival de cine Detour el 17 de octubre de ese año, donde estuvo acompañada por una mesa sobre patrimonio audiovisual. Posteriormente, el film fue subido de forma íntegra al canal de Youtube de la Agencia del Cine y el Audiovisual para su libre consulta.¹⁵ Más allá de las funciones públicas concretas, la cobertura en la prensa nacional que rodeó el rescate del film promovió el intercambio, aunque efímero, sobre las dificultades para acceder al patrimonio audiovisual en Uruguay. Esta experiencia, por tanto, constituyó una instancia de aprendizaje para quienes trabajamos con archivos audiovisuales, sobre la importancia de la difusión de los trabajos de rescate, como forma de visibilizar el patrimonio cinematográfico y promover el debate público frente a estas temáticas.

Ficha técnica

Título: *Visita de escolares paraguayos a Montevideo*

Año: 1931

País: Uruguay

Soporte original: 35mm

Director: Armando Matos Fuentes

Fotografía: Emilio y Horacio Peruzzi

Productor: Glücksmann

Duración: 52'

Archivo: La película pertenece y se conserva en la Escuela Artigas de Asunción del Paraguay de forma completa.

¹⁴“El cine Cañisá vuelve a abrir sus puertas para ofrecer diversas actividades culturales”, *ABC Color*, 6 de diciembre de 2024. Disponible en: <https://www.abc.com.py/espectaculos/cine-y-tv/2024/12/06/el-cine-canisa-vuelve-a-abrir-sus-puertas-para-ofrecer-diversas-actividades-culturales/>

¹⁵ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=oUeARVXRvik>.

Referencias bibliográficas:

- ANTOLA, Susana y Cecilia Ponte. “La nación en bronce, mármol y hormigón armado”. En: Caetano, Gerardo (dir.). *Los uruguayos del centenario. Nación, ciudadanía, religión y educación (1910-1930)*. Montevideo: Taurus, 2000.
- BRUNO, Mauricio. “Uruguay para propios y extraños. Fotografía, propaganda e identidad nacional (1929-1972)”. En: *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1930-1990*. Montevideo: CdF, 2018.
- CAETANO, Gerardo (dir.). *Los uruguayos del centenario. Nación, ciudadanía, religión y educación (1910-1930)*. Montevideo: Taurus, 2000.
- _____. *La república batllista. Ciudadanía, republicanismo y liberalismo en Uruguay (1910-1933)*, Tomo I. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2011.
- PEREIRA COITIÑO, Antonio. “Las noticias en 35 milímetros. Aproximación a la producción y realización de la ‘Historia Filmada’”, *Cuadernos del CLAEH*, vol. 32, n. 98, 2009, pp. 69-88. Disponible en: <https://ojs.claeh.edu.uy/publicaciones/index.php/cclaeh/article/view/11> [Acceso: 25 de julio de 2025].
- SARATSOLA, Osvaldo. *Función completa por favor. Un siglo de cine en Montevideo*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2005.
- SEIMANAS, Ignacio y Jaime Vázquez. “Tecnologías audiovisuales open source para la digitalización del patrimonio histórico”. En: Wschebor, Isabel (coord.). *Los estudios audiovisuales detrás de las pantallas. Diez años del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República*. Montevideo: Doble Clic Editoras, 2022.
- VON SANDEN, Clara. “La imagen del Uruguay dentro y fuera de fronteras. La fotografía entre la identidad nacional y la propaganda del país en el exterior. 1866 – 1930”. En: *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales de la fotografía*. Montevideo: CdF, 2011.
- WSCHEBOR, Isabel. “Acceso a los archivos audiovisuales e independencia tecnológica. El Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de*

estudio de Cine y Audiovisual, n 22, 2020, pp. 405-432. Disponible en: <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/56> [Acceso: 25 de julio de 2025].

Fecha de recepción: 14 de agosto de 2025

Fecha de aceptación: 31 de octubre de 2025

ARK CAICYT:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/x9eww9ry7>

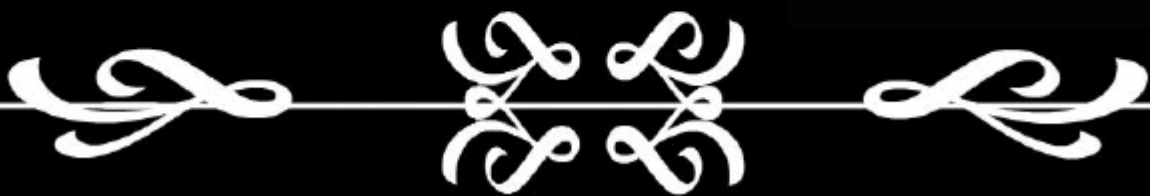
Para citar este artículo:

SECCO, Lucía. “Visita de escolares paraguayos a Montevideo (Armando Matos Fuentes, 1931)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, pp. 299-312. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/513>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Lucía Secco** es Licenciada en Comunicación (FIC, Udelar), Magíster en Ciencias Humanas opción Estudios Latinoamericanos (FHCE, Udelar) y se encuentra actualmente realizando el doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es docente del Archivo General de la Universidad desde el 2012, donde se especializa en las diversas instancias de conservación y digitalización de archivos audiovisuales. Allí, desempeña también tareas de docencia, investigación y extensión. Ha escrito diversos artículos sobre estas temáticas y en particular sobre el cine y la televisión educativa. E-Mail: luciaseccol@gmail.com.



ENTREVISTAS



“El cine y la historia se entrelazan”

Entrevista a Mario Lucioni e Irela Núñez del Pozo del Archivo Peruano de Imagen y Sonido

Carla Chinski*



Mario Lucioni e Irela Núñez del Pozo, directores del Archivo Peruano de Imagen y Sonido. Foto
Gentileza Mario Lucioni e Irela Núñez del Pozo.

El Archivo Peruano de Imagen y Sonido (ARCHI) se dedica a la conservación del cine peruano producido a partir de 1910. Dirigido por Mario Lucioni (director e investigador), Armando Luque (tesorero y videasta) e Irela Núñez del Pozo (crítica y restauradora), se especializa en la conservación de material cinematográfico, la consultoría y la preservación, principalmente en formato 35 mm.

A lo largo de su historia y conformación, el archivo ha trabajado en conjunto con instituciones como la Biblioteca Nacional del Perú para la catalogación de su colección de nitratos; y ha recibido, además, el apoyo de instituciones como la International Federation of Film Archives (FIAPF) o Ibermedia.

El ARCHI es un archivo multiforme, autogestionado, y sustentado en parte por sus propios fundadores. Esto ha llevado, por un lado, a cierta libertad de decisión respecto de qué se preserva y qué se busca; pero, por el otro, también supuso una dependencia de fondos privados—es decir, no estatales—para suplir la ausencia de una política pública sistemática para la conformación, entre otras cosas, de una filmoteca nacional. En línea con lo mencionado, el interés por el ver el cine peruano temprano, al menos a nivel institucional, parece provenir más del ámbito internacional que del local. La reciente proyección de algunas de sus películas más importantes como *Bajo el sol de Loreto* (Antonio Wong Rengifo, 1936) o *Captura del bandolero Andrés Ramos* (Francisco Diumenjo, 1933) en el prestigioso festival *Le Giornate del Cinema Muto* en Pordenone, Italia, es un ejemplo de ello.

El ARCHI funciona también como un archivo provisional en donde los cineastas depositan sus películas. Como explica Katherine Díaz Cervantes,¹ en Perú prevalece la necesidad de establecer un archivo cinematográfico nacional. Las instituciones estatales como la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO), más que fomentar la cinematografía nacional, presentan trabas burocráticas para, por ejemplo, acceder a financiamiento. Otras cinematecas, como la de la Pontificia Universidad Católica de Perú, no se enfocan estrictamente en la cinematografía nacional como sí lo hace ARCHI.

Lucioni y Nuñez del Pozo afirman que este acervo no está orientado a salvaguardar el cine extranjero ya que otras instituciones peruanas llenan ese papel. El cine hecho en

¹ DÍAZ CERVANTES, Katherine. *El Archivo Audiovisual Nacional: Espacio de memoria e identidad*, Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, 2014. Disponible en: <http://hdl.handle.net/20.500.12404/5532> [Acceso: 26 de noviembre de 2025]

el Perú es su objetivo. Y es que el Perú no cuenta con ningún archivo fílmico estatal y, justamente, para llenar ese vacío es que nace el Archivo Peruano de Imagen y Sonido.

Carla Chinski: Aunque he leído algo al respecto, me gustaría que me cuenten cómo nació el ARCHI.

Mario Lucioni: El archivo nace un poco obligado. José Tamayo Herrera, que había sido profesor mío de historia, fue nombrado director de la Biblioteca Nacional del Perú. Nosotros ya conocíamos la existencia del archivo de noticieros de nitrato que conserva la Biblioteca, unos 2.000 rollos que estaban sin catalogar. Nos propusimos como voluntarios para catalogar el material y Tamayo aceptó, pero nos dijo que teníamos que convertirnos en una ONG para poder trabajar con la Biblioteca. Entonces, junto con Armando Luque, un amigo de la universidad, e Irela, que estaba trabajando como periodista cultural en el diario *El Peruano*, formamos el Archivo Peruano de Imagen y Sonido. Lo inscribimos, hicimos un convenio con la Biblioteca Nacional y empezamos a trabajar en la catalogación.

Irela Núñez del Pozo: En esa época, nuestra prioridad era rescatar los nitratos porque tenían peligro de perderse para siempre. Yo, en otros archivos, ya había visto la suerte que habían corrido algunas películas: rollos que se dividían entre hermanos y cada uno los perdía por su cuenta, o simplemente se descomponían. Nos encontrábamos ya sea con nitratos o con acetatos en muy mal estado (porque siendo de la época muda eran de diacetato, que se seca de una manera terrible, la base se pone opaca). Eran salvatajes de urgencia. Habíamos trabajado antes en *El Refugio*, una revista universitaria de cine, haciendo críticas y notas históricas. También recopilamos datos para eventuales historias del cine que iba a hacer la Universidad de Lima, revisando periódicos desde 1892. Como no había ninguna película rescatada, solo fotos de publicidad, hice una propuesta a la universidad para hacer una exposición sobre lo que quedaba de las películas mudas en la prensa. En esa época todo era analógico, fotoquímico: tomaba las fotos, las revelaba con los químicos e hicimos la muestra en la Universidad de Lima y en la Pontificia Universidad Católica.



Lata con uno de los noticieros conservados en el ARCHI. Foto Gentileza Mario Lucioni e Irela Núñez del Pozo.

Después, mientras trabajaba en el periódico haciendo críticas de cine, comencé a entrevistar a los pioneros. También había trabajado en la Filmoteca de Lima y en la colección privada de Mario Paredes Cueva, un empresario que tenía un archivo en el Matadero de Yerbateros. En mis horas libres iba a explorarlo y analicé una película muda y noticieros en 35mm, en nitrato. Fue una experiencia totalmente diferente, ya que en la

Filmoteca trabajaba principalmente con acetatos extranjeros en 16mm, mientras que éstas eran películas peruanas, de ficción, en nitrato 35mm, filmadas por Amauta Films a fines de los años 30 y noticieros de los 50. Entre ellas estaba *Yo perdí mi corazón en Lima* (Alberto Santana, 1933), que en ese momento se consideraba la última película muda realizada en Perú.

En realidad, los tres teníamos esas ansias por salvar las películas. Pasábamos bastante por librerías de viejo y, a veces, encontrábamos películas y las comprábamos para salvarlas, porque no veíamos entusiasmo en otros centros. Cuando la ley 26370 del ministro Carlos Boloña cerró los incentivos al cine, los laboratorios que trabajaban en locales alquilados tuvieron que devolverlos. Tenían todo este material que, o lo botaban o lo vendían. Los pioneros del cine me pidieron que hiciera notas para que pudieran vender sus películas y yo les dije que les compraba el material. A partir de eso, ya con un trabajo más estable en la Universidad de Lima, pude pagar las cuotas de las colecciones que fui adquiriendo, como las de Eduardo Tellería y Telecine.

CC: Entiendo que es un archivo que nace del *rescate*, por una falta de políticas públicas y de un marco legal adecuado. Específicamente, ¿cómo ha sido la política de preservación audiovisual en Perú en los últimos años y cuál creen que ha sido el aporte del archivo?

ML: Mayormente no ha habido una política de preservación. Es uno de los pocos países de América Latina que no tienen verdaderamente un archivo estatal. La Filmoteca de la Pontificia Universidad Católica es privada y funciona económicamente gracias a que proyecta películas. Por otro lado, estamos nosotros, que no tenemos ningún financiamiento público prácticamente. En los últimos años, ha habido algo, pero no es una cosa orgánica. Lo que existe en el Perú es la DAFO (Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios), que otorga estímulos económicos, incluyendo fondos para la preservación. Gracias a eso, algunos de los cortos y películas de los años 80, como los largometrajes de Francisco Lombardi, están siendo restaurados. Es prácticamente lo único que hay.

INDP: Sí, pero los montos son insuficientes. Me parece que es un 10% de lo que debiera darse para una restauración verdadera. Entonces, lo que logran es que los proyectos ganadores, que pueden ser diez cada año, se unan para reducir gastos y con este presupuesto magrísimo consigan siempre el mismo laboratorio y el mismo flujo de trabajo. No es el ideal, porque cada película necesita un tipo especial de tratamiento. Esto no permite mayor profundidad ni investigación. Muchos son los productores que presentan ellos mismos sus propias producciones y muchas veces la restauración parte de copias de exhibición en vez de negativos.

CC: Se me ocurre que hay un ecosistema que no llega a buen término, porque no solamente el poco financiamiento afecta la preservación, sino también las investigaciones. A mí, por ejemplo, me costó muchísimo encontrar información sobre cine silente peruano.

INDP: Sí, dices muy bien. Hay poquísima investigación sobre los directores, los actores, no se sabe nada. Así no se puede comenzar a buscar el material. Casi nada de

lo que tenemos existía en los libros, en las historias de cine. Ni como noticiero, ni como ficción, ni como propuesta experimental.

CC: En este sentido me interesaba el rol que han tenido que cumplir instituciones como la FIAF o Ibermedia para suplir estas carencias. ¿Cómo ha sido su experiencia con estas instituciones?

INDP: Excelente. Con la FIAF, por ejemplo, ellos lanzaron el The Reel Emergency Project. Dio la casualidad que me dijeron que existía este proyecto y presenté la propuesta. Desde la fundación del archivo, los primeros cinco años estuvimos buscando películas mudas..

En una de esas búsquedas, una ex distribuidora de cine, María Isabel Noltt, me regaló unas películas. Eran rollos que tenía en el suelo que me parecieron nitratos: *Captura del bandolero Andrés Ramos* (1933) del director argentino Francisco Diumenjo, *Grandes Maniobras de la Escuela Militar de Chorrillos* (1910) y la *Revista Excelsior de actualidades Peruanas* de 1926.

También, por casualidad, un amigo del colegio resultó ser nieto de Guillermo Garland, el camarógrafo de *La Perricholi* (Enzo Longhi, 1928), la película más prestigiosa del cine mudo peruano. En la misma casa familiar, en la que vivían desde el siglo XVII, encontraron un rollo. Era una comedia, una *home movie* con miembros de la familia, pero era una masa única. El rollo merecía ser salvado, así que lo presentamos al proyecto de la FIAF y lo aceptaron. El que se ofreció a realizar el trabajo fue Paolo Cherchi Usai, de la George Eastman House, y ellos, a través de Haghefilm, restauraron el material. Después, la familia encontró otro rollo y también lo aceptaron. Se presentó en Pordenone y en el congreso de la FIAF en Hanoi.

Con Ibermedia también fue una experiencia excelente. Ellos aceptaron el proyecto y escogimos el mejor laboratorio para las necesidades de la película. No era simplemente copiar el negativo; había un defecto de cámara que hacía que la imagen saltara en algunas tomas. La mayor parte de la película se hizo directamente en

35mm, pero las secciones con el defecto de cámara se escanearon, se estabilizaron y luego se volvieron a transferir a película.

CC: ¿Qué es el cine peruano para ustedes y de qué manera un archivo como el suyo puede ayudar a definir una identidad nacional en el cine?

ML: Yo creo que es un poco difícil, por una cuestión de cantidades. El cine peruano, al final, es un poco lo que la gente imagina que es, en base a lo que logra ver. Y lo que se logra ver del cine mudo o de los primeros años del sonoro es muy poco, no da para construirse una idea. Ahí creo que nuestro archivo, siendo tan pequeño, es poco lo que puede hacer. A nivel personal, para mí el cine peruano es ese cine que me ofrece esas imágenes y relaciones sociales que no voy a encontrar en el cine de ninguna otra parte.

CC: Me gustaría saber también tu perspectiva: ¿de qué manera la labor archivística puede ayudar a construir esa narrativa?

INDP: Desde el archivo se puede llegar a la verdad de las películas tal cual son. Restaurar es un acto de devolver la verdad a la película, no lo que dice la crítica o la historia a veces interpretando las corrientes, sino cada película en sí.

El cine peruano me devuelve a la historia del Perú, es el único vínculo que tenemos con los primeros años del siglo XX. Es una época que no viví y me parece muy sugestiva por su composición social, racial, la interacción entre la gente, cosas que conocía a través de mis abuelos. Algunas de estas películas tienen éxito en transmitir eso, como las de música criolla, el modo de hacer comedia, los rincones de Lima. Me devuelven esa imagen de un Perú que se perdió hace mucho tiempo. Igual, las restauraciones actuales de películas de hace solo 20 años ya muestran un Perú que no existe.

También me interesa el hecho de la creación, cómo a través de toma por toma, corte a corte, el director va construyendo la película. Eso se puede ver en el archivo, las dudas que ha tenido al cortar, porque a veces encuentras reparaciones en la parte del sonido.

CC: ¿Cómo son actualmente sus proyectos de difusión? ¿Tienen proyecciones a nivel local?

INDP: Quisiéramos, pero no. A veces nos piden clips de las películas para usarlos en documentales. Hemos presentado films en el festival de Tampere en Finlandia y en Pordenone. Como vivimos en Italia, le propusimos informalmente a la embajada hacer una semana de cine. Además, lo difundimos generalmente por YouTube, tenemos un canal donde publicamos algunas de las restauraciones o fragmentos.

De lo que tenemos en Italia, que es principalmente cine extranjero filmado en Perú, películas familiares o documentales, calculo que la mitad está digitalizada. De lo que tenemos en Perú —noticieros, comerciales de televisión, cortos de la ley 19327—, casi nada está digitalizado.

Hubo una experiencia en los años 90 de propalar por cable los noticieros. En principio debían ser 100 rollos que preparamos y el canal transfirió a Betacam SP. La gente llamaba todo el día, buscaban al papá, al abuelo, a un papá que nunca habían conocido. Y entonces eso alimenta, si ellos te contestan, se inicia un diálogo y uno comienza a pensar en otras cosas.

ML: El hecho de vivir en Italia y no en el Perú un poco corta las posibilidades de difusión, limitándonos a los canales de YouTube y Vimeo.

CC: ¿Más o menos cuánto está digitalizado del acervo?

INDP: Ah, de lo que tenemos, si decimos todo, será un 5% o menos.

CC: Me quedé pensando en la relación con lo digital. ¿Cómo es el vínculo del archivo con la tecnología digital y cuál es su política de digitalización?

INDP: Para nosotros, la película tiene que ser preservada en su forma original, en 35mm. Pero si disponemos de diferentes fuentes y el material está muy encogido, como en el caso de *Excursión a la montaña de los miembros del Segundo Congreso Sudamericano de Turismo* (Guillermo Garland, 1929), hay que recurrir a lo digital para salvarlo. También es una forma de interpretar lo que el director quería para su

película. El digital ayuda bastante a tratar de interpretar la intención del director, no para añadir otra dimensión, sino para acercarse a la original.

CC: ¿Y cómo se genera esa traducción entre el soporte físico y el digital? ¿Es un desafío interpretar lo que el director hubiera querido?

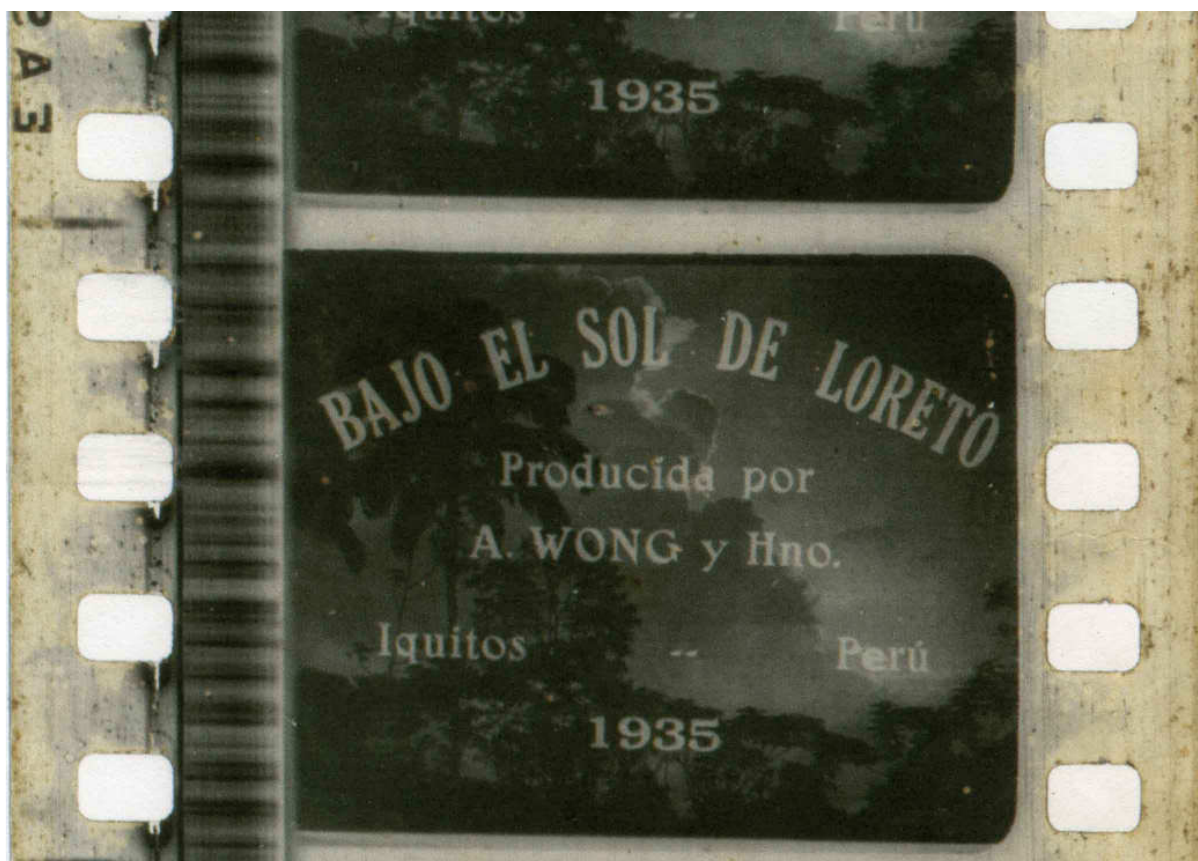
INDP: Ah, sí, totalmente.

CC: Me llamó la atención que también coleccionan dispositivos, como linternas mágicas. ¿De dónde nace ese interés por la tecnología?

INDP: No sé, siempre me ha gustado la tecnología. De hecho, comencé estudiando física en la universidad. Me acuerdo que de chiquita, cuando descubrí el cine, preguntaba cómo se hacía y me decían: "es una máquina, tú filmas y ya está la película". Pero cuando vi películas como *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) o *The Magnificent Ambersons* (Orson Welles, 1942), les dije: "No, ustedes me han mentado. Esas películas no pueden haber salido de una máquina, tiene que haberlas hecho alguien". Luego vi *Avaricia* (Erich von Stroheim, 1924), mi primera película muda, y fue un descubrimiento. Me quedé prendada de eso.

CC: Mencionaron que tuvieron que reconstruir una película basándose en notas y que a veces deben "interpretar" la intención del director. ¿Podrían profundizar en ese desafío? ¿Cómo se enfrentan a los vacíos de información y qué rol juega la investigación para darle sentido a un material fragmentado?

INDP: El digital ayuda bastante a tratar de interpretar lo que quiso hacer el director, Una de las críticas recurrentes en la historia del cine en el Perú era que las imágenes eran "globulosas, ectoplasmáticas", que no se entendía nada. Nosotros tuvimos muchas polémicas con críticos e historiadores de esa época porque, a través de estos trabajos, demostramos cómo eran realmente las películas. En el caso de *Bajo el sol de Loreto*, la película estaba totalmente descompuesta, excepto el título. Pero el bisnieto [del realizador] tenía el álbum de la abuela, con una descripción de la película bastante completa. A partir de eso hicimos la edición de la película. Primero tratamos de salvarla, escanearla y de ahí hicimos la edición.



Fotograma con los títulos de *Bajo el sol de Loreto* (Antonio Wong Rengifo, 1936)

A veces la investigación es difícil. Por ejemplo, con la *Revista Excelsior de actualidades Peruanas*, nos costó mucho buscar porque no existía la productora, pero había algunos datos, como que "la reina del carnaval" era una chica de la alta sociedad que aparecía en el noticiero. Con *Bajo el sol de Loreto* también investigamos mucho, porque una de las tribus que aparece, los "temibles Aushiris", parece que no existía, fue una invención. Según el etnógrafo francés Jean-Pierre Chaumeil, fue para convalidar la colonización de la selva. Entonces, te das cuenta de cómo el cine y la historia se entrelazan.

Referencias bibliográficas

DÍAZ CERVANTES, Katherine. *El Archivo Audiovisual Nacional: Espacio de memoria e identidad*, Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad

de Ciencias y Artes de la Comunicación, 2014. Disponible en: <http://hdl.handle.net/20.500.12404/5532> [Acceso: 26 de noviembre de 2025]

ARK CAICYT:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/hs5ryel9o>

Para citar este artículo:

CHINSKI, Carla. “El cine y la historia se entrelazan’. Entrevista a Mario Lucioni e Irela Núñez del Pozo del Archivo Peruano de Imagen y Sonido”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, pp. 313-323. Disponible en: <<https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/523>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Carla Chinski** es Licenciada en Artes y Magíster en Gestión de la Innovación (Universidad de Buenos Aires). Es integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIYNE), del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”. Ha publicado trabajos en revistas académicas y de divulgación sobre medios, tecnología y teoría e historia del cine, con foco en cine documental. Forma parte de LAIA (Laboratorio Abierto de Inteligencia Artificial) y fue editora de la *Revista Luthor*. E-mail: carla.chinski@gmail.com.



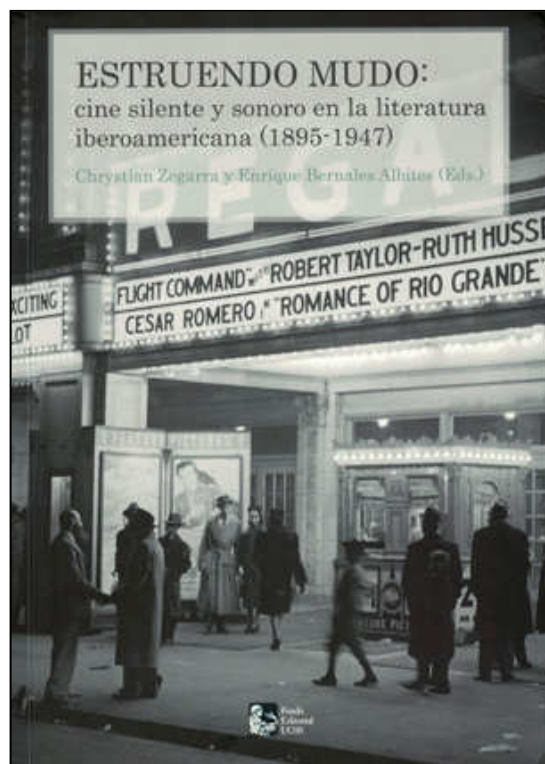
RESEÑAS



**Sobre Zagarra, Chrystian y
Enrique Bernales Albites (eds.).
*Estruendo mudo: cine silente y
sonoro en la literatura
iberoamericana (1895-1947)***

**Lima: Fondo Editorial Universidad
Católica Sedes Sapientiae, 2023, 424
páginas, ISBN: 978-6125-05-034-2**

Riccardo Boglione *



El tema es bien conocido, las *liaisons dangereuses* que más han marcado el cruce tecnológico entre la milenaria literatura y uno de los flamantes e insolentes lenguajes mediáticos aparecidos hacia fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX (fonografía, radio, fotografía en impresos masivos), el cine. Muy destacable que la perspectiva de *Estruendo mudo* (editado por Chrystian Zagarra y Enrique Bernales Albites), como bien sintetiza el subtítulo, sea el “cine silente y sonoro en la literatura iberoamericana (1895-1947)”, frase que revela la intención, en buena medida cumplida, de atravesar críticamente las obras donde es el cine que se inserta en lo literario y no solo, como más usualmente pasa, la literatura que se insinúa en, o derechamente nutre, la gran pantalla. De paso, y aquí encontramos otro mérito, despreocupándose bastante de la obsesión con respeto a la “adaptación” o “transposición” que vertebra mucho de lo que se ha escrito sobre esta materia. El libro esquiva así, airoso, toda aquella querella sobre cómo un “formato se ablande para poder entrar en el otro” y donde la literatura perdería “sus rasgos característicos, su especificidad, en una maquinación conspirativa que aspira a destruir su autonomía”¹ para focalizarse en cómo, más apaciguadamente, “el encuentro entre lo lírico y lo

¹ WOLF, Sergio. *Cine/Literatura. Ritos de pasajes*. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós, 2001, p. 15.

cinemático produce un resultado que transforma la identidad primaria de cada una de las manifestaciones estéticas en contacto”². Muy bienvenido también, naturalmente, el estricto enfoque hacia una macrorregión (España y América Latina), con sus obvias concordancias y estridentes diferencias según los países y continentes, que comparte, más allá de todo –dándole así sentido al recorte– un elemento capital para el recinto literario: la lengua.

Aunque no está explicitado en el título hay otra presencia que atraviesa, con más o menos empuje, con más o menos rigurosidad, los ensayos presentes en el volumen: las vanguardias. Si bien se tratan también películas que se pueden considerar populares y comerciales, el elemento vanguardista está evocado perpetuamente, sea porque quien opera en sentido fílmico o literario, o en ambos, es un reconocido vanguardista (los casos más patentes, los de Vicente Huidobro y, en menor medida, Rafael Alberti), sea por triangulaciones varias (los casos de Federico García Lorca, Rosa Arciniega, Carlos Noriega Hope, etc.): bien declaran en el prólogo Zegarra y Bernales Albites que “el cine y la literatura se intersecan en los despliegues del tiempo y del movimiento”³ rememorando justamente la centralidad de estos elementos en la gran disrupción de los movimientos artísticos de principios del Novecientos (y será suficiente pensar en el cubismo que es, antes que otras cosas, un re-pensamiento radical de aquellos dos fenómenos). En este sentido, como punto neurálgico, los dos prologuistas indican cine y literatura, y por cierto un *mix* entre los dos, como “otros modos de sentir y de experimentar la libertad”⁴, una libertad que da un paso más en el “camino de autodeterminación artística que empieza en el siglo XIX”⁵ con Rubén Darío. En realidad, logran probar este punto parcialmente, debido a la necesaria, fisiológica, selección de países y figuras examinados en los capítulos que excluyen necesariamente a otros, sin contar con que la autodeterminación a aquella altura tenía probablemente más urgencia en el continente latinoamericano que en España.

² ZEGARRA, Chrystian y Enrique Bernales Albites, “Introducción”. En: Zegarra, Chrystian y Enrique Bernales Albites (eds.). *Estruendo mudo: cine silente y sonoro en la literatura iberoamericana (1895-1947)*. Lima: Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2023, pp. 11-12.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Idem.*

Sea como fuere, el libro cumple satisfactoriamente con su propósito de “iluminar las intersecciones entre literatura y cine –tanto en el registro silente como en el sonoro– en un corpus que comprende una variada gama de géneros literarios que abarca la poesía, la prosa y el teatro”⁶.

A continuación, tocaremos solo algunos de los artículos, por razones de espacio, para brindar una vía de acceso a un tomo atractivo, muy cuidado gráficamente y ponderoso, ya que supera las 400 páginas. Los artículos de *Estruendo mudo* –mayoritariamente escritos por investigadores que trabajan en universidades de Estados Unidos y de algunos países latinoamericanos como Chile y México– han sido dividido escrupulosamente en dos “familias”, “Cinematografía, cultura popular y nuevas sensibilidades” por un lado, “Cruces intermediales y adaptaciones cinemáticas” por el otro. Si bien son caminos claros, se produce algún cortocircuito: por ejemplo, “Juan Manuel Ramos, un romántico del cinematógrafo” de Virginia Medina Ávila, panorama extenso sobre este realizador mexicano, no sufriría en insertarse en la “cultura popular”, dado el éxito de la película por él guionada *El automóvil gris*, mientras cómodamente podría pertenecer a los “cruces intermediales” el texto de Marianne Leighton Cariaga sobre Alfonsina Storni y sus poemas que relatan experiencias de visiones cinematográficas. Empero, es normal que las categorías tengan límites lábiles y superponibles y, a la postre, no parece un gran problema para la comprensión general de la taxonomía adoptada.

Seguramente más sencilla sería otra posible división de los trabajos presentes en el libro, bajo dos rubros inequívocos, vale decir, uno, el análisis de filmes (y directores) que basan sus películas en obras literarias o literatos que relatan sobre el cine y, dos, más jugosa –quizá porque es menos debatida y más escurridiza–, de poemas o novelas (y escritores/escriptoras) que tratan de incorporar en lo literario estilemas “formales” propios del cine. Ahondaré entonces en esta línea –solo rozando el contenido de los otros ensayos– ya que es una senda que abre interpretaciones especialmente estimulantes y que empieza en el trabajo de Gabriel Villarroel que abre

⁶ *Ibid.*, p. 24.

el volumen. Titulado “El cine de atracciones en Felisberto Hernández: el discreto fracaso de un espectáculo”, es un intento de demostrar cómo el primer cine (hasta *grosso modo* 1907), que Tom Gunning llamó notoriamente “de atracciones”, vale decir películas que “buscaban deslumbrar al espectador con trucos y acrobacias enmarcadas en estructuras narrativas muy simples”⁷ y el empleo de la *sight gag* de cómicos como Buster Keaton, marcó estructuralmente la escritura del uruguayo, sobre todo en el cuento largo “El cocodrilo”. Si bien los especímenes textuales no logran convencer cabalmente sobre la validez de la tesis, es sin duda una sugestión llamativa, sobre todo considerando la trayectoria vital de Hernández como pianista de cine silente y la presencia argumental de las divas y del “biógrafo” en general en algunos de sus cuentos. El artículo de Ximena Vergara, “Tensiones sobre el cine, las máquinas y la guerra en la novela *La próxima* de Vicente Huidobro”, si bien centrado en la compleja relación entre el poeta chileno y los aparatos de la modernidad (con gustoso paralelo entre la novela y las “sinfonías de ciudad”), también, en su nudo más interesante, propone una idea similar: Huidobro utilizaría en algunas descripciones una suerte de verbalización del *phantom ride*, la panorámica en movimiento típica de los orígenes del cine. Con una estrategia parecida Leticia Pérez Alonso en su “Rafael Alberti y la comedia circense de Hollywood” –un análisis de tres poemas del español inspirados en películas de Chaplin y Keaton– equipara, en uno de ellos, “los *jerky movements* (movimientos erráticos) a los que apunta Carl Peters en referencia a la experiencia enajenante en *Modern Times* (Tiempos modernos)” al sujeto poético que “disocia y fragmenta las imágenes de forma compulsiva”⁸, confirmando la profunda influencia del “nuevo medio” en la fase más surrealista de Alberti. El objetivo del artículo del ya citado “Alfonsina Storni y el gozo en la sala de cine” de Leighton Cariaga es una lectura feminista de algunos poemas de la argentina, aún así, se encuentran comparaciones que delinean los textos y su consumo como práctica cinematográfica y que ayudan a repensar las relaciones entre audiencia (especialmente femenina), productos culturales y medios que se atraen: “la

⁷ VILLARROEL Gabriel. “El cine de atracciones en Felisberto Hernández: el discreto fracaso de un espectáculo”. En: *Estruendo mudo*, op. cit., p. 34.

⁸ PÉREZ ALONSO, Leticia. “Rafael Alberti y la comedia circense de Hollywood”. En: *Estruendo mudo*, op. cit., p. 138.

espectadora de cine transforma su acto perceptivo en creación intermedial; sus dos poemas concatenados o, en lenguaje cinematográfico, montados, pegoteados, zurcidos forman un cortometraje de sensaciones”⁹. Quizá el caso más articulado y sorpresivo de este cruce de técnicas se da en “Cineturgia: la escena cóncava y desfigurada en *Luces de Bohemia* de Ramón del Valle Inclán” de Osvaldo Sandoval-León, donde el autor esboza la idea de una nueva forma de escritura teatral operada por el gallego basada en “la intersección entre el cine y la dramaturgia en cuanto a plasticidad y estética (de)formadas de la imágenes”¹⁰ que reside sobre todo en las acotaciones permeadas de efectos propios del cine como el “claroscuro o el distanciamiento”¹¹, evocando también el ya citado *travelling*. La fragmentación, la búsqueda de un público activo, la provocación son elementos ligados al rupturismo de la época, también cinematográfico, según María Cristina C. Mabrey en su “*El paseo de Buster Keaton y El público de Federico García Lorca y sus experimentos vanguardistas*”, que se entretjerían a la trama de la dramaturgia más experimental del granadino: “su teatro vanguardista”, en palabras de la autora, “imita la movilidad de la imagen fílmica de platós, personajes inusitados, historias imposibles”¹², concibiendo algunas *pièces* como destinadas desde el principio a no posibilitar una puesta en escena por su complejidad y que, una vez más, conciben la *gag* hollywoodiana como fuerza estructurante. A “trucos” y “tropos” fílmicos apela también Chrystian Zagarra en “Huidobro y Feuillade: un encuentro transatlántico serializado” cuando explica la influencia totalizadora del cine sobre *Cagliostro* del literato chileno, sintomáticamente titulada “novela-film”. Momentos estereotipados de comedias y dramas en celuloide, como el *chase montage* (persecución) o el *cliffhanger* (peligro inminente) permean, según Zagarra, la narración huidobriana, aunque el real foco del ensayo sea el paralelo entre la escritura de la novela y la serialidad de algunas sagas cinematográficas que habían

⁹ LEIGHTON CARIAGA, Marianne. “Alfonsina Storni y el gozo en la sala de cine”. En: *Estruendo mudo*, op. cit., pp. 201-202.

¹⁰ SANDOVAL-LEÓN, Osvaldo. “Cineturgia: la escena cóncava y desfigurada en *Luces de Bohemia* de Ramón del Valle Inclán”. En: *Estruendo mudo*, op. cit., p. 224.

¹¹ *Ibid.*, p. 231.

¹² MABREY, María Cristina C. “*El paseo de Buster Keaton y El público de Federico García Lorca y sus experimentos vanguardistas*”. En: *Estruendo mudo*, op. cit., p. 249.

hecho, o seguían haciendo, furor, *in primis* la larga *Fantômas* y otros maratónicos *installments* del francés Louis Feuillade.

Finalmente, vale la pena por lo menos citar los otros trabajos que toman una ruta diferente y completan el tomo: “El mundo cinematográfico en *Duque* (1934) de José Díez Cansejo” de Enrique Bernal Albites, análisis de la más famosa novela del autor en búsqueda de los elementos cinematográficos que la conforman; “El destino del relato: Chaplin en Borges y la narrativa argentina” de Alejandro Fielbaum, reconstrucción de la relación de literatos del continente con el cómico inglés con especial énfasis en el fundamental “rechazo” de Chaplin por parte del famoso escritor porteño; “Bajo la mirada masculina: el fetichismo en *Mosko-Storm* (1932), *Vidas de celuloide* (1934) y la obra periodística de Rosa Arciniaga (1909-1999)” de Patrick Duffey, sondeo de la actuación literaria en España de esta extraordinaria escritora peruana que supo construir brillantemente su *persona* a nivel mediático; “La vida después de la muerte en *La amortajada* de María Luisa Bombal” de Humberto Medina, demuestra cómo “su lenguaje construye una sensorialidad ‘sintonizada’ con las tecnologías de medios de su época”;¹³ “Santa película: la aventura cinematográfica de Federico Gamboa” de Azucena Mecalco López, que repasa la obra de este autor quien supo “retomar los aspectos naturalistas de una sociedad devastada por la miseria”¹⁴ y sus encarnaciones fílmicas, mientras Gilberto Vargas Arana en “Carlos Noriega Hope, la gran noticia cinematográfica” se centra en este realizador “renacentista”, vale decir polimorfo, y sus aportes al cine a través de cuentos ambientados en Hollywood, la dirección de una sola, pero importante película (*La gran noticia* de 1921), el guion para el filme de *Santa*, novela de Gamboa recién citada y de su labor periodística en *El Universal Ilustrado*, revista muy atenta al séptimo arte.

Estruendo mudo se presenta, entonces, como una lustrosa tesela –aunque un poco dispar en los elementos que la componen, a veces redondos en sus conclusiones, a

¹³ MEDINA, Humberto. “La vida después de la muerte en *La amortajada* de María Luisa Bombal”. En: *Estruendo mudo*, op. cit., p. 320.

¹⁴ MECALCO LÓPEZ, Azucena. “Santa película: la aventura cinematográfica de Federico Gamboa”. En: *Estruendo mudo*, op. cit., p. 384.

veces más claudicantes– en un mosaico cada vez más necesario de armar: un panorama amplio a nivel continental de los influjos, evidentes u ocultos, directos o subterráneos, del cine y su “nueva” gramática sobre la caja de herramientas retóricas e imaginativas de los escritores de principios del siglo XX. Por lo menos aquellos que miraron sin ningún pudor ese cambio perceptivo que el cinematógrafo trajo consigo.

Referencias bibliográficas

- LEIGHTON CARIAGA, Marianne. “Alfonsina Storni y el gozo en la sala de cine”. En: Zegarra, Chrystian y Enrique Bernales Albites (eds.). *Estruendo mudo: cine silente y sonoro en la literatura iberoamericana (1895-1947)*. Lima: Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2023, pp. 193-215.
- MECALCO LÓPEZ, Azucena. “Santa película: la aventura cinematográfica de Federico Gamboa”. En: Zegarra, Chrystian y Enrique Bernales Albites (eds.). *Estruendo mudo: cine silente y sonoro en la literatura iberoamericana (1895-1947)*. Lima: Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2023, pp. 365-390.
- MEDINA, Humberto. “La vida después de la muerte en *La amortajada* de María Luisa Bombal”. En: Zegarra, Chrystian y Enrique Bernales Albites (eds.). *Estruendo mudo: cine silente y sonoro en la literatura iberoamericana (1895-1947)*. Lima: Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2023, pp. 299-324.
- PÉREZ ALONSO, Leticia. “Rafael Alberti y la comedia circense de Hollywood”. En: Zegarra, Chrystian y Enrique Bernales Albites (eds.). *Estruendo mudo: cine silente y sonoro en la literatura iberoamericana (1895-1947)*. Lima: Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2023, pp. 129-158.
- SANDOVAL-LEÓN, Osvaldo. “Cineturgia: la escena cóncava y desfigurada en *Luces de Bohemia* de Ramón del Valle Inclán”. En: Zegarra, Chrystian y Enrique Bernales Albites (eds.). *Estruendo mudo: cine silente y sonoro en la literatura iberoamericana (1895-1947)*. Lima: Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2023, pp. 219-244.
- VILLARROEL Gabriel. “El cine de atracciones en Felisberto Hernández: el discreto fracaso de un espectáculo”. En: Zegarra, Chrystian y Enrique Bernales Albites (eds.). *Estruendo mudo: cine silente y sonoro en la literatura iberoamericana (1895-*

1947). Lima: Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2023, pp. 29-48.

WOLF, Sergio. *Cine/Literatura. Ritos de pasajes*. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós, 2001.

ZEGARRA, Chrystian y Enrique Bernales Albites, “Introducción”. En: Zegarra, Chrystian y Enrique Bernales Albites (eds.). *Estruendo mudo: cine silente y sonoro en la literatura iberoamericana (1895-1947)*. Lima: Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2023, pp. 11-26.

Fecha de recepción: 20 de octubre de 2025

Fecha de aceptación: 10 de noviembre de 2025

ARK CAICYT:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/8k941rpno>

Para citar este artículo:

BOGLIONE, Riccardo. “Sobre Zegarra, Chrystian y Enrique Bernales Albites (eds.). *Estruendo mudo: cine silente y sonoro en la literatura iberoamericana (1895-1947)*. Lima: Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2023, 424 páginas, ISBN: 978-6125-05-034-2”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, pp. 324-331. Disponible en: <<https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/522>> [Acceso dd.mm.aaaa]

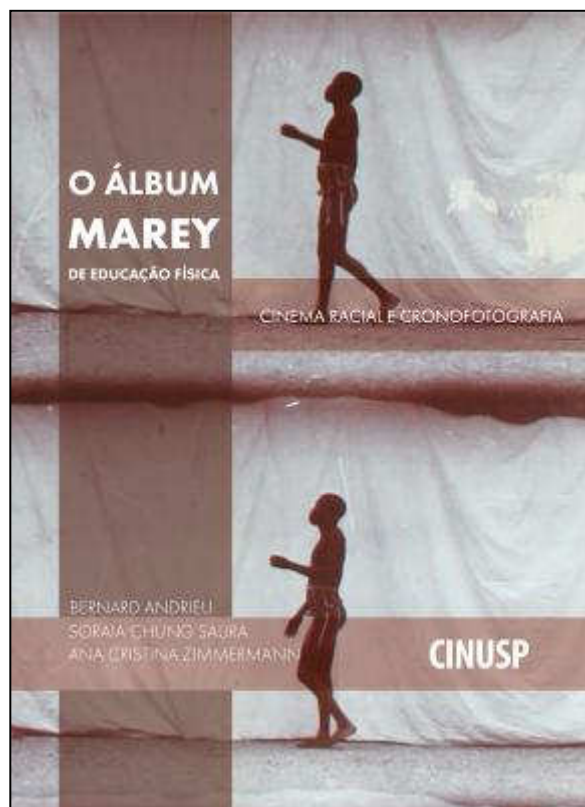
* **Riccardo Boglione**, nacido en Génova, Italia, en 1970 y radicado en Montevideo desde 2006. Doctor por la Universidad de Pennsylvania es investigador, crítico de arte y curador. Ha curado varias exposiciones en Uruguay e Italia, entre ellas *Clemente Padín - Poesía visual y experimental - Arte correo - Acción (1965-2021)* (Maldonado, 2021), *SLANGUAGE: i libri di Mario Diacono (1962-2023)* (Génova, 2024), *En el terreno de la duda: Teresa Vila 1949-1988* (Montevideo, 2024) y co-curado *Nitrato oriental. Pre-cine y cine silente en Uruguay* (Montevideo, 2019). Escribe sobre artes plásticas para *la diaria* y *ArtNexus*, y dicta cursos en instituciones públicas y privadas. Fundó y dirigió la revista internacional de literatura conceptual *Crux Desperationis* (2011-2021). E-mail: riccaboglione@gmail.com.

**Sobre Andrieu, Bernard; Soraia
Chung Saura y Ana Cristina
Zimmermann, (orgs.). *O Álbum
Marey de Educação Física - Cinema
Racial e Cronofotografia***

**São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e
Extensão Universitária - USP, 2023,
308 p.; ISBN: 978-65-89458-08-1**

Laura Contreras*

**Los estudios de movimiento y la
ideología colonial.**



O *Álbum Marey de Educação Física - Cinema Racial e Cronofotografia*, organizado por Bernard Andrieu, Ana Cristina Zimmermann y Soraia Chung Saura, y publicado como el volumen 12 de la Colección CINUSP,¹ ofrece una investigación fundamental sobre la intersección entre la ciencia del movimiento, las tecnologías pre cinematográficas y la ideología racial a finales del siglo XIX y principios del XX.

El libro, que celebra una colaboración entre el Centro de Estudios Socioculturales del Movimiento Humano de la USP y el CINUSP Paulo Emílio, se centra en un álbum único de cronofotografías de Étienne-Jules Marey, poco conocido y conservado en la biblioteca de la UFR STAPS de la Universidad Paris Cité (rue Lacretelle).

El proyecto del CINUSP, iniciado en 2011, busca documentar, informar y proponer reflexiones sobre la cultura cinematográfica, sus creadores y sus creaciones. Étienne-Jules Marey (1830-1904) es una figura clave que se inscribe en esta misión. Como médico y fisiólogo, dedicó sus investigaciones al estudio científico del movimiento, un campo que se encuentra en la confluencia promovida por el Proyecto Cinema y

¹ El libro es de acceso abierto y se encuentra disponible en el Portal de Livros Abertos da Universidade de São Paulo: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1228>.

Cuerpo. Sus investigaciones en la *Station physiologique*, laboratorio fundado por él en 1882 y la invención del fusil fotográfico (1881-1882), capaz de tomar fotografías secuenciadas en un corto espacio de tiempo, lo posicionan como uno de los pioneros del estudio del movimiento, la fotografía y el pre-cine.

El volumen en cuestión no solo presenta un inventario completo del Álbum Marey del IREP, cuyas cronofotografías datan de 1893/1894, sino que también examina su contenido de forma crítica, revelando cómo el estudio científico del movimiento estuvo marcado por una perspectiva colonial y racial alineada con el punto de vista particular de los centros del capitalismo mundial a finales del siglo XIX y principios del XX.

Étienne-Jules Marey y la cronofotografía: gesto y ciencia

Marey exaltó la eficacia del método gráfico para investigar en las ciencias experimentales, especialmente en fisiología y medicina. En este período, la ciencia buscaba en los instrumentos de precisión las herramientas para la conquista de la verdad, intentando discernir las apariencias de la realidad. Marey desarrolló la cronofotografía en 1882, un término que él mismo acuñó para designar una secuencia de fotografías que registraban fases sucesivas de un movimiento. Su metodología implicaba una rigurosidad metódica en la recopilación de imágenes, a menudo utilizando un fondo blanco y controlando la vestimenta y la postura de los sujetos.

Los ocho álbumes conservados en el Collège de France, por ejemplo, contienen estudios detallados del funcionamiento de la estación fisiológica, incluyendo métodos, técnicas e instrumentos como el fusil fotográfico, el odógrafo portátil, el neumógrafo y técnicas de desarrollo de placas. Estos álbumes se centraron en la locomoción de animales (pájaros, conejos, palomas) y hombres blancos, cuyas mediciones se publicaban a menudo en los *Comptes rendus des séances de l'Académie des sciences*.

El objetivo de la cronofotografía era definir el cuerpo atlético masculino, transformado "en un vuelo de líneas", analizando la locomoción humana con temas como la transición entre la carrera y la marcha, la preparación del salto, y la medición de la tensión mediante el dinamógrafo. El análisis fisiológico segmentaba los cuerpos, buscando una objetividad anatómica que supuestamente ignoraba la

identidad de los sujetos. El anonimato se justificaba por la captura del "movimiento interno" a través de sensores. La cronofotografía, sin embargo, no captura el movimiento en sí, sino múltiples registros secuenciales de posiciones, lo cual no es suficiente para la comprensión total del movimiento humano.

El álbum IREP de París y su propósito pedagógico

El *Álbum Marey de Educação Física - Cinema Racial e Cronofotografia*, es un conjunto de 54 planchas (52 con cronofotografías) que registran los movimientos del hombre y los animales. Las cronofotografías datan de 1893/1894. Fue donado por el Instituto Marey a varios Institutos de Educación Física, incluido el de la Universidad Cité de París, creado en 1928, con el objetivo de ser utilizado como material didáctico.

El contexto de la donación en 1928, durante la creación del IREP de París (que se convertiría en ENEP en 1933), se relaciona con el proyecto de Georges Demenÿ (colaborador de Marey) de dotar a la educación física en Francia de una realidad científica. La meta era reemplazar las "inconsistencias locas de la acrobacia y el atletismo" por una "educación física científica". Aunque el álbum servía para preparar el Certificado de Estudios Superiores en Educación Física, en 1928, la cronofotografía ya no era una prioridad científica principal, habiendo sido reemplazada por exámenes neurológicos y laboratorios de fisiología más avanzados, como los establecidos en la rue Lacretelle bajo la dirección de Chailley-Bert. Los nuevos laboratorios se enfocaban en la biotipología, en exámenes sensoriales, en el metabolismo basal, la electrocardiografía y la fatiga. De hecho, Chailley-Bert realizó films fisiológicos (1923-1926) sobre temas como la contracción muscular, la fatiga y la presión arterial, bastante alejados de la cronofotografía pura de Marey.

El Álbum Marey, por lo tanto, representaba una tecnología anterior, aunque su contenido seguía siendo relevante para la enseñanza de la fisiología. Las cronofotografías de animales (gatos, conejos, palomas) se utilizaban para estudiar los reflejos fisiológicos. Marey había analizado el fenómeno del "gato paracaidista" y otros animales que giran para caer de pie, buscando el mecanismo muscular y la acción de la columna vertebral.

Tensión entre fisiología y raza. El cine etnográfico de Félix-Louis Regnault

El centro de la controversia es el análisis de las cronofotografías que representan a personas negras (identificadas en el álbum con el término peyorativo "*nègre*", en francés, que se utiliza entre comillas en la fuente original para referirse al contexto de 1895).

Mientras que Marey, en general, aplicaba una metodología rigurosa para excluir elementos históricos o culturales en el estudio del cuerpo, sus colaboradores y sucesores, en particular Félix-Louis Regnault, utilizaron la cronofotografía para justificar nociones de diferencia y jerarquía racial. Regnault creía que al filmar las acciones fundamentales de la locomoción, se revelaría el movimiento inconsciente que era un indicador del desarrollo evolutivo, "del salvaje al civilizado".

Regnault colaboró con Marey a partir de 1893, y fue fundamental en la inclusión de sujetos racializados en el material cronofotográfico. Las cronofotografías de personas negras en el Álbum Lacretelle (26 de 52 planchas, es decir, el 46% del total) fueron extraídas de películas realizadas en la Exposición Etnográfica sobre África Occidental organizada en el Campo de Marte en París en 1895, o bien trasladando a estos sujetos a la Estación Fisiológica de Marey. Regnault buscaba aplicar el cine a la "psicología étnica comparada", estudiando movimientos especiales como agacharse, trepar, caminar o correr en diversos pueblos. Esto permitiría, según su punto de vista, ver cómo la fisiología de los movimientos difería según las razas y qué músculos se ejercitaban más.

Regnault sostenía que los "gestos de los salvajes" eran idénticos entre todos los pueblos porque eran "reflejos naturales y no convencionales como el lenguaje," implicando que el cuerpo negro poseía un lenguaje primario y natural. Esta idea de identificar un "cuerpo primitivo" se extendió a la anatomía: Marey, por ejemplo, había intentado demostrar las "diferencias morfológicas entre la musculatura de la pierna del negro y la del blanco", deduciendo diferencias en el brazo de palanca del músculo gastrocnemio y en la longitud del calcáneo (un hueso clave para el apoyo y la marcha), siendo este último supuestamente más largo en el negro que en el blanco en una proporción de 7 a 5. Estas diferencias se usaban para ilustrar una supuesta diferencia

de "raza y naturaleza". El texto detalla un claro contraste en la forma en que los cuerpos blancos y negros fueron representados y analizados en el Álbum Marey.

Hombres blancos y la fisiología artística

Los sujetos blancos, como Rousselet, el Comandante Raoul y niños, a menudo eran fotografiados desnudos. Esta desnudez era vista como "fisiológica, más que erótica," siguiendo la tradición anatómica de la exhibición del cuerpo como modelo. La cronofotografía del desnudo masculino servía para describir la movilidad de las curvas y el desarrollo muscular durante la acción, alineándose con la "fisiología artística" que buscaba la fusión de "ciencia y arte en la búsqueda de la belleza".

Se registraron gestos deportivos como el lanzamiento de peso, la gimnasia con cinta y la bicicleta. En las carreras o saltos (como la carrera de Rousselet), Marey incluso utilizaba la técnica de la torsión, haciendo que la cabeza del sujeto mirara hacia la cámara mientras el cuerpo mantenía la trayectoria de la carrera, para resaltar las líneas anatómicas. El objetivo era mostrar el "movimiento interno" del cuerpo a través de la desnudez y el ritmo de la serie. Curiosamente, la selección de imágenes para el Álbum IREP no incluyó la desnudez masculina explícita (como los saltos o luchas de Muybridge o Steiner), probablemente para evitar chocar al público pedagógico del IREP.

Sujetos negros y la taxonomía racial

En contraste, los hombres negros en el Álbum Lacretelle se muestran vestidos con sus ropas tradicionales o con combinaciones (blancas o negras) para la cronofotografía, a diferencia de los modelos blancos que solían estar desnudos. Eran sujetos (Ouolof, Peul, Diola, Gambianos, Lebous) extraídos de sus países para la exhibición colonial de 1895 en el Campo de Marte.

Regnault comparaba directamente la marcha y la carrera de estos sujetos con las de los atletas blancos, para establecer el grado de velocidad en la "carrera en flexión". El énfasis estaba puesto en identificar el carácter "primitivo" en el gesto, como se ve en las placas que comparan la marcha y la carrera de un hombre Peul con un "nègre".

A pesar de que los sujetos tenían nombres y orígenes étnicos específicos (Anhoi, 19 años, Lebou de Dakar; Candy, niño Ouolof corredor), estos detalles culturales e históricos fueron borrados en la leyenda de los filmes, donde solo se mantenía la clasificación racial. Las imágenes se utilizaban para apoyar la noción de que ciertas "razas" poseían cualidades físicas singulares o técnicas de movimiento consideradas "naturales" o inferiores (como la reptación para trepar o la intensidad de la flexión). Al descontextualizar y filmar a los africanos como siluetas en un fondo blanco, Regnault buscó insertar las imágenes directamente en el ámbito de la antropología racial.

Conclusión

O Álbum Marey de Educação Física - Cinema Racial e Cronofotografia es una publicación esencial, en versión bilingüe, que no solo pone a disposición material histórico inédito de Marey, Demeny y Regnault, sino que también obliga a una relectura crítica de los orígenes del cine y su relación con la ciencia del cuerpo.

Aunque la cronofotografía de Marey, fue un pilar de la ciencia del movimiento humano, no era una herramienta neutral. La forma en que se utilizaban estas imágenes, especialmente por colaboradores como Regnault, demuestra cómo la apuesta por la objetividad científica se entrelazaba con el contexto histórico e ideológico, reforzando nociones de raza y jerarquía social. Las cronofotografías del álbum expresan una tensión ineludible: Marey buscaba una fisiología universal y abstracta del movimiento, mientras que Regnault utilizaba la misma técnica con fines antropológicos colonizadores, comparando tipos humanos para establecer diferencias raciales.

El estudio de esta trayectoria histórica es vital para buscar otras posibilidades interpretativas. El trabajo de Marey, que influyó posteriormente en la educación física y el deporte, es hoy revisado a través de un "mirar decolonial", cuestionando la visión antropológica que consideraba a los cuerpos negros como "salvajes" o primitivos.

Al exponer cómo el movimiento corporal fue descompuesto y clasificado en los albores de estos estudios (donde el estudio del movimiento humano y el cine se entrelazan), el libro contribuye significativamente a la historia del cine, sus antecedentes y orígenes,

ofreciendo una visión actual y original de este momento clave. La experiencia del cine, tal como la entiende el proyecto Cinema e Corpo, moviliza lo corporal, provocando sentidos y reflexiones, invitándonos a explorar cómo una parte del arte y la ciencia se orientaron, desde sus inicios, hacia el arte cinematográfico.

La obra es una herramienta indispensable para investigadores, no solo en estudios de pre-cine y cine silente, sino también en filosofía del deporte, sociología del cuerpo y estudios poscoloniales, ya que revela la compleja matriz ideológica y científica que sustentó las primeras representaciones cinemáticas del cuerpo humano.

Fecha de recepción: 5 de octubre de 2025

Fecha de aceptación: 29 de noviembre de 2025

ARK CAICYT:

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

Para citar este artículo:

CONTRERAS, Laura. "Sobre Andrieu, Bernard; Soraia Chung Saura y Ana Cristina Zimmermann, (orgs.). *O Álbum Marey de Educação Física - Cinema Racial e Cronofotografia*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2023, 308 p.; ISBN: 978-65-89458-08-1", *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, pp. 332-338. Disponible en: < <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/514> > [Acceso dd.mm.aaaa]

* **Laura Contreras** es Licenciada en Artes Combinadas y Profesora en Artes, egresada de la FFyL, UBA en 2018. Diplomada en Estudios avanzados en Gestión Cultural y políticas culturales (UNSAM/IDAES, 2021) y Especialista en Educación por el Arte (Instituto Labardén, 2022). Es creadora, coordinadora y responsable del proyecto educativo *Máquinas de Mirar*, dedicado a la difusión e investigación de dispositivos de precine, al rescate y revalorización de tecnologías analógicas y al estudio de pioneros del campo audiovisual. Ha dictado numerosos cursos, seminarios y talleres en espacios públicos y privados, festivales y eventos. Su trayectoria incluye el proyecto "Imaginación, creación acción", el cual fue premiado por el Ministerio de Cultura de la Nación en 2023, además de haber participado en el Centro Cultural Kirchner (2022), el Museo MACBA (2023), el Museo del Cine BA (2022) y el Festival Audiovisual Bariloche, FAB (2019), entre otros. E-mail: cinefilaura@gmail.com.

Sobre Wschebor, Isabel. *De la ilustración científica a la documentación cinematográfica. Aproximaciones a la historia de la fotografía y el cine científicos en Uruguay (1890-1973)*.

**Montevideo: Ediciones Universitarias -
Unidad de Comunicación de la
Universidad de la República, 2024, 132
pp., ISBN 978-9974-0-2145-7.**

Paula Bruno Garcén *



¿Cuál es el rol de las imágenes en el proceso de conocimiento? ¿Cómo participaron las técnicas en la visualización de fenómenos de interés científico? Isabel Wschebor ha explorado estas preguntas a partir de una investigación focalizada en los acervos científicos de fotografía y cinematografía asociados a la Universidad de la República (Montevideo). El libro ha sido producto de décadas de trabajo de la autora en el Archivo General de la Universidad de la República, junto al Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA). En ese marco, desde el año 2012 ha coordinado el Laboratorio de Preservación Audiovisual, que desplegó un enorme proceso de digitalización y restauración de fotografías y filmaciones de colecciones públicas y privadas, entre las que se encuentran los materiales estudiados. Esta publicación es resultado de su tesis de maestría, defendida en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República durante 2014, que se ocupó de la investigación y la descripción archivística de esta colección.

El libro recorre la historia de los usos de las imágenes científicas desde el siglo XIX hasta la instauración de laboratorios universitarios sistemáticos durante el siglo XX.

Se organiza en dos partes: la primera con tres capítulos, destinada a los antecedentes y los desarrollos hasta mediados del siglo XX, y la segunda, de cuatro capítulos, centrada en el desarrollo del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR) entre 1950 y 1973.

Wschebor recupera el trabajo de Lorraine Daston y Peter Galison,¹ que examinó la construcción de la objetividad en las imágenes científicas y la progresiva asimilación de los medios fotoquímicos como evidencias, por parte de la ciencia positivista. En este sentido, en la primera parte del libro, la autora señala que si bien se reconocen antecedentes en materia de observación experimental, el tardío desarrollo de la ciencia en el Uruguay implicó que la producción generalizada de imágenes científicas haya estado asociada desde el inicio a los medios fotográficos.² Reconoce que, entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, las nuevas posibilidades de la fotografía y del cine mejoraron significativamente el registro de observaciones de la ciencia experimental. Por ello se concentra en la aparición, en el ámbito universitario, de laboratorios fotográficos equipados con instrumental procedente de casas especializadas.³

Durante esta sección inicial, Wschebor demuestra que el despliegue de la fotografía científica estuvo principalmente al servicio de la medicina. Con fotomicrografías, radiografías o fotografías directas del cuerpo humano, la clínica médica se hace *iconográfica*. La autora distingue que la exaltación de la propensión a *enseñar por la vista* se relacionaba con la convicción de la época de que las patologías clínicas estaban alojadas en un lugar identificable del cuerpo y que se podían registrar mediante una imagen.⁴ En cuanto al cine, la autora reconoce la consolidación de servicios para su difusión en la enseñanza pública en todos los niveles, entre las

¹ DASTON, Lorraine y Peter Galison. *Objectivity*. Nueva York: Zone Books, 2007.

² WSCHEBOR, Isabel. *De la ilustración científica a la documentación cinematográfica. Aproximaciones a la historia de la fotografía y el cine científicos en Uruguay (1890-1973)*. Montevideo: Ediciones Universitarias - Unidad de Comunicación de la Universidad de la República, 2024, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 41.

décadas del veinte y del cuarenta, y señala que la aparición del cine científico vinculado al desarrollo de la investigación recién se da a mediados del siglo XX.⁵

Wschebor observa un viraje entre la década del treinta y la del cincuenta también en el trabajo de disciplinas no médicas. Aquellas que poseían colecciones en gabinetes utilizaban inicialmente la fotografía para registrar las especies alojadas en sus acervos, mientras que hacia los años cincuenta y sesenta se emplearon imágenes fijas y en movimiento fuera del laboratorio.⁶ El traslado de las cámaras al terreno estuvo dado, en términos de la autora, por la introducción de los estudios de geología y por el impulso a la producción de imágenes en movimiento.⁷ También se reconoció durante estos años el uso cinematográfico en campos de estudio como la arquitectura, la arqueología o la astronomía, pero distingue por la década del cincuenta un lugar destacado para la labor del equipo de Roberto Caldeyro quien, gracias a los registros fílmicos de novedosa tecnología, impulsó el desarrollo de la perinatología a nivel internacional.

Luego del recorrido por estos antecedentes Wschebor examina, en la segunda parte, los cambios y las continuidades a partir del surgimiento del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR) en los años cincuenta. Se destacan las figuras de algunos individuos que fueron marcando el perfil de este organismo a lo largo de los años. El primero es Rodolfo Tálice, catedrático de Parasitología quien viajó en 1949 a Europa a estudiar las aplicaciones de la cinematografía en las ciencias médicas y biológicas. A su retorno fundó el ICUR, el primer organismo especializado en cine científico y documental del Uruguay, y la autora reconoce allí una sintonía con las propuestas de reestructuración académica impulsadas en la época. Esta nueva institución universitaria incluyó colecciones de diapositivas fotográficas de vidrio para proyección y producciones de cintas cinematográficas con una finalidad de carácter pedagógico o de promoción

⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁷ *Ibid.*, p. 53.

institucional,⁸ con un guion y un montaje orientado a una adecuada interpretación.⁹ Wschebor analiza las producciones cinematográficas de ese período junto a los documentos de publicaciones del ICUR donde se elaboran tipologías de producciones de películas científicas.

La autora observa en la aparición de la figura de Plácido Añón, una década más tarde, la introducción de nuevas características al ICUR. La conferencia “El concepto de cinematografía científica y de investigación (introducción a la metodología científico-cinematográfica” dictada en 1957, es recuperada para reconocer cómo Añón despliega un discurso especializado con una vocación de profesionalizar el cine científico y diferenciarse, tanto del cine pedagógico como de la producción del ICUR, donde diferencia el cine científico, el científico-pedagógico y el documental.¹⁰ La autora señala en sus palabras una mirada positivista sobre la ciencia y una concepción del cine como herramienta de registro de la realidad,¹¹ así como también una mirada dual sobre el cine científico, entendido tanto como una técnica para el registro de datos de investigación como una producción plausible de goce estético.¹² Wschebor ha rescatado así en la figura de Añón una nueva modalidad de trabajo, no sólo en lo discursivo sino también en la misma metodología de producción de fotografías y películas, con registros especializados en micro y macro cinematografía que han recibido numerosas distinciones.

A partir de este momento la investigadora identifica la consolidación del trabajo de colaboración con científicos donde se incorporan procedimientos técnicos a su alcance de acuerdo con los requerimientos específicos de cada registro, y también el aumento de la circulación de la producción del ICUR en ámbitos de enseñanza y en premios de cinematografía. Además, observa que para finales de la década de 1950 conviven distintas tendencias y perspectivas sobre el cine científico al interior del instituto, el abanico variaba entre quienes se mantuvieron dentro de la tradición del

⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰ *Ibid.*, p. 83.

¹¹ *Ibid.*, p. 84.

¹² *Ibid.*, p. 86.

cine científico-pedagógico, quienes se formaron produciendo registros al servicio de los investigadores y quienes buscaron volver a guionar sus películas, con la finalidad de difundir un proyecto institucional o de registrar imágenes a modo de testimonio social o antropológico¹³.

Hacia la última etapa del ICUR, Wschebor destaca la figura de Mario Handler, quien realizó numerosos documentales institucionales, con guiones y un importante trabajo de montaje y producción. Allí la autora subraya la construcción de un orden social en películas de diversa índole: sobre los cuidados de las mujeres en la asistencia pública, el papel de los hombres y de la tecnología moderna en el desarrollo y la defensa nacional, y la construcción de símbolos y monumentos nacionales. En paralelo, Handler continúa la línea iniciada por Añón de un cine directo y al servicio de la investigación, e incorpora una vía de trabajo que se ha entendido como cine de autor y de crítica social.

La investigación finaliza con la intervención del ICUR durante la dictadura militar en Uruguay. Wschebor resalta que uno de los motivos esgrimidos para ello fueron los trabajos de crítica social. Sin embargo, adelanta que esta intervención no implicó un restablecimiento de la producción auxiliar en ciencias experimentales: el equipo fue destituido y la producción realizada durante la dictadura no buscó restituir las líneas de trabajo asociadas a las ciencias naturales; lo que se fortaleció como práctica hegemónica luego de la intervención de la universidad fueron los documentales institucionales¹⁴.

Celebramos la publicación de este libro, que nos invita a examinar las técnicas y los actores involucrados en el cine científico y revisitar las relaciones entre imagen y conocimiento. Es posible observar así el recorrido de la fotografía y el cine como partícipes fundamentales del instrumental de visualización científica en un amplio arco temporal que va desde el siglo XIX hasta entrado el XX. El trabajo permite además reconocer la historia de la universidad en las políticas de gestión y la labor de

¹³ *Ibid.*, p. 100.

¹⁴ *Ibid.*, p. 118.

actores individuales en este proceso. Esperamos que siga dando frutos y estimule más avances en este sentido.

Referencias bibliográficas

DASTON, Lorraine y Peter Galison. *Objectivity*. Nueva York: Zone Books, 2007.

Fecha de recepción: 20 de octubre de 2025

Fecha de aceptación: 10 de noviembre de 2025

ARK CAICYT:

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

Para citar este artículo:

BRUNO GARCÉN, Paula. “Sobre Wschebor, Isabel. *De la ilustración científica a la documentación cinematográfica. Aproximaciones a la historia de la fotografía y el cine científicos en Uruguay (1890-1973)*. Montevideo: Ediciones Universitarias - Unidad de Comunicación de la Universidad de la República, 2024, 132 pp., ISBN 978-9974-0-2145-7”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, pp. 339-344. Disponible en: <<https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/507>> [Acceso dd.mm.aaaa]

* **Paula Bruno Garcén** es Licenciada en Artes (Universidad de Buenos Aires), Magíster en Curaduría de Artes Visuales (Universidad Nacional de Tres de Febrero) y candidata a Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA) con la Tesis titulada “Las tecnologías ópticas, mecánicas y luminosas en Buenos Aires (1852-1910): experiencias visuales de diversión y conocimiento”. En la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) integra el Grupo de Historia y Epistemología de las Cartografías y las Imágenes Técnicas, y el Área de Antropología Visual. Actualmente se desempeña como profesora de Historia de las ideas y Estética I en la Universidad del Museo Social Argentino, y del Taller de Arte y Comunicación en la Universidad de la Ciudad de Buenos Aires. E-mail: paulabrunogarcen@gmail.com



DOCUMENTOS



Entrevista a Dolores Ehlers (1977)¹

Primera parte

Julia Tuñón*



Fragmento de una fotografía panorámica de Vicente Cortés Sotelo que muestra a Dolores y Adriana Ehlers frente a la Fuente de Chapultepec”, Ciudad de México, 13 de enero de 1922, Fuente: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint/ Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Las hermanas Adriana y Dolores Ehlers fueron pioneras en todos los territorios del cinematógrafo. Ellas filmaron documentales, procesaron películas, vendieron aparatos para la proyección y participaron de la política respecto al cine en el difícil tramo de la Revolución Mexicana conocido como

¹ Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México.

carrancismo. Las hermanas estuvieron muy unidas durante toda su vida y realizaron su labor siempre en forma conjunta.

Ambas nacieron en la ciudad de Veracruz, Adriana el 25 de septiembre de 1894 y Dolores el 17 de octubre de 1896. Quedaron huérfanas de padre siendo muy niñas y su madre las mantuvo con dificultad gracias a su trabajo como partera. Se trataba de una familia *sui generis*, pues las mujeres profesionistas eran pocas, pero además madre y hermanas convivían con otra familia también formada de mujeres solas, de manera que en la gran casa veracruzana un grupo de dos adultas y cuatro niñas compartían los trabajos para mantenerse y hacían gala de una mentalidad liberal y antiporfiriana, que las hizo militar con la causa maderista y carrancista, conociendo a las líderes feministas del momento.

Siendo aún una niña, Adriana organizaba proyecciones sobre una sábana, iluminando con velas las figuras de papel que las hermanas recortaban y cobraba a los niños de barrio la función. Pronto tuvieron que dejar la escuela por problemas económicos y Adriana entró a trabajar a un estudio fotográfico en donde aprendió todo lo referente a ese oficio, de manera que decidieron instalar un estudio en el patio de su casa, en donde Adriana pintó los escenarios y las dos hermanas lograron una clientela abundante, porque adornaban a las muchachas con gasas y flores que les daban un toque artístico a sus retratos.

El primer Jefe Constitucionalista, Venustiano Carranza visitó Veracruz y las hermanas Ehlers fueron llamadas para tomarle una fotografía, que el político agradeció otorgándoles una beca para estudiar fotografía en Boston, Massachussets, en donde durante 1916 trabajaron en los estudios Champlain, para aprender el oficio, y en las noches asistieron a una escuela de arte para maestros. Al terminar el plazo fijado, el Primer Jefe les concedió una prórroga para estudiar cinematografía y se incorporaron al Army Medical Museum en Washington D.C., en donde el gobierno estadounidense había concentrado los recursos para hacer películas que orientaran a los soldados que luchaban en la Primera Guerra Mundial acerca de su salud. Las hermanas aprendieron entonces, bajo estricta disciplina militar, a filmar, revelar,

procesar, copiar, titular películas y todas las faenas del laboratorio y de la filmación. Completaron su instrucción con las técnicas para hacer filmes de arte en la Universal Pictures Company, en Jacksville, New Jersey, viviendo ya en la ciudad de Nueva York.

Ante el apremio de Venustiano Carranza para que regresaran a su país, las hermanas Ehlers aprendieron a armar y manejar las cámaras de la Nicholas Power Company y consiguieron la concesión para venderlas en México. Así, al regresar, en 1919, instalaron en los bajos de su casa un negocio en el que vendían estos aparatos y enseñaban a los proyccionistas a utilizarlos en las salas de exhibición, pero además fueron incorporadas a la Secretaría de Gobernación, Adriana, como Jefe del Departamento de Censura y Dolores como Jefe del Departamento Cinematográfico, que incluía un laboratorio para revelar las películas que ambas filmaban, y que eran de carácter documental.

El Departamento de Censura se creó con la intención de filtrar los mensajes denigrantes que eran moneda corriente en las películas estadounidenses y que el Primer Jefe Constitucionalista consideraba negativas para México, pero además cortaba las escenas que consideraban ofensivas para la moral pública. En el laboratorio se procesaban las películas que ellas mismas realizaban y con las que se pretendía contrarrestar la imagen de México como un país atrasado. Filmaron desfiles y manifestaciones, las grutas de Cacahuamilpa, las ruinas de Teotihuacán y el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, además de un largo documental acerca del tratamiento que se realizaba para hacer potable el agua, que les llevó meses y que las colocó en situaciones peligrosas, porque debían cargar las cámaras que pesaban 35 kg. cada una. Exhibían las cintas en escuelas, fábricas, dependencias del gobierno e instituciones de beneficencia.

El hecho de ser mujeres fue un argumento constante contra ellas, pues las hermanas Ehlers se movían en un ambiente exclusivo de varones, eran autosuficientes y vestían pantalones para poder realizar las labores asignadas. Además, eran años difíciles. Cuando Venustiano Carranza, su gran protector, es asesinado, en 1920 y Alvaro Obregón accede a la presidencia de la República, Adriana y Dolores fueron cesadas de

sus puestos. Durante un tiempo Adriana pudo filmar y procesar películas en un pequeño laboratorio casero que habían instalado, como la que hizo sobre el petróleo para la International Petroleum Company, que se exhibió en 1922 en los Estados Unidos de América. Entre 1922 y 1929 realizaron unos noticieros semanales que llamaron *Revistas Ehlers*, que vendían directamente a los exhibidores y mostraban los acontecimientos del momento: catástrofes, desfiles, manifestaciones etc. y continuaron con la "Casa Ehlers", vendiendo aparatos de proyección y sus refacciones.

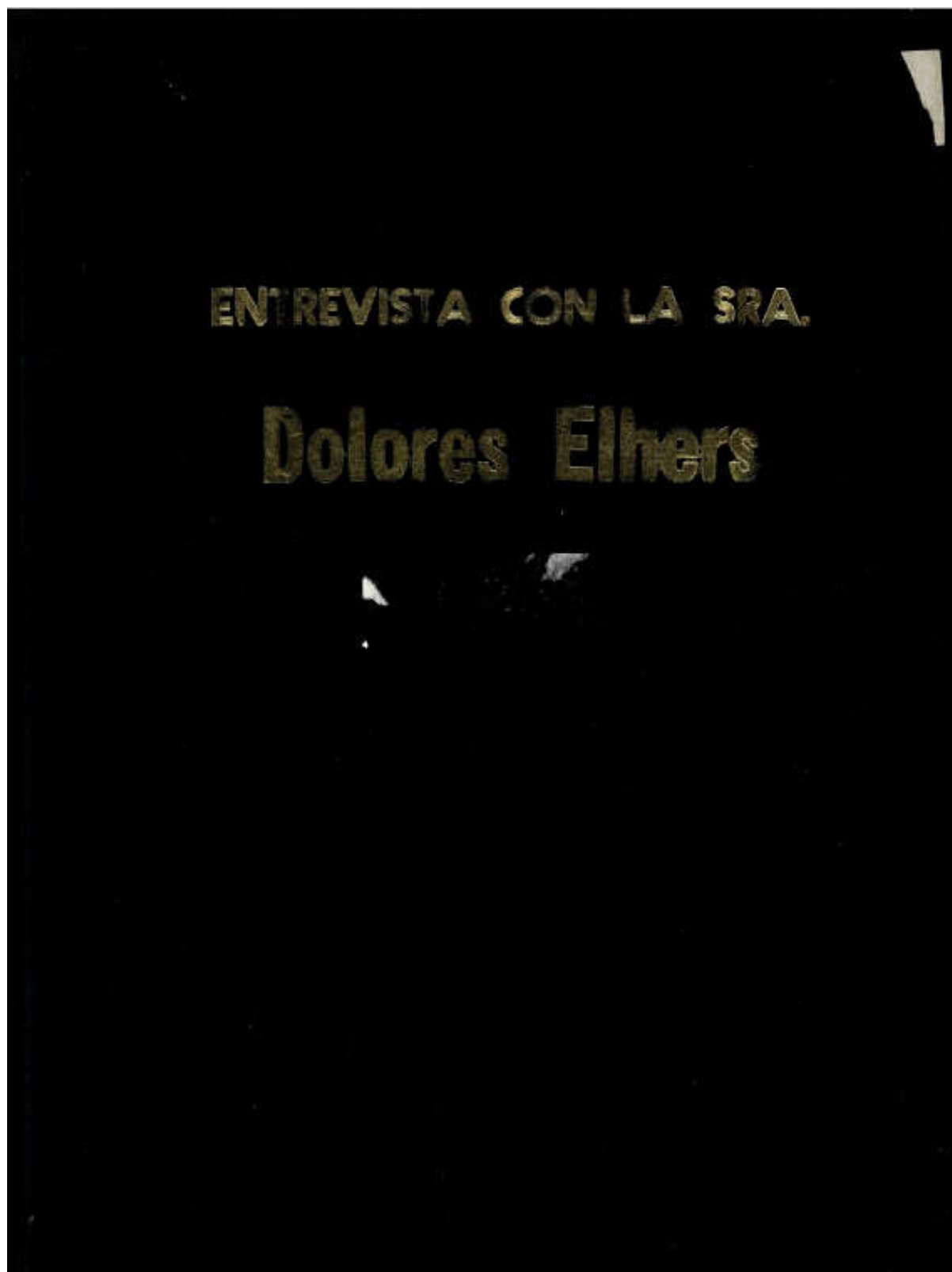
Adriana se casó con el Sr. Roberto Rocha y Dolores estuvo seriamente enferma, por lo que vendieron el laboratorio y se dedicaron a la "Casa Ehlers". Adriana murió en 1972 y Dolores pasó sus últimos días en Guadalajara, Jalisco. En esos años Dolores escribió poesía, grabó un disco, escribió varios libros como *Destellos*, dos novelas policíacas y tres o cuatro amorosas.

Los materiales filmados por las hermanas pasaron de la Secretaría de Gobernación al Archivo General de la Nación y de ahí a la Cineteca Nacional en donde seguramente ardieron en el incendio del año 1982.

Realicé siete entrevistas a Dolores Ehlers, en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, México, los días 26 y 29 de noviembre y 1, 3, 5, 8 y 10 de diciembre de 1977,² para el Archivo de la Palabra del INAH. Su clave es PHO/6/25.³

² Aquí se reproducen las 3 primeras sesiones, dejando para el número que viene las últimas cuatro.

³ El documento mecanografiado se reproduce aquí en forma íntegra. Se corrigieron errores de tipeo y se intercalaron fotografías, algunas de ellas incluidas en los anexos que acompañaban la entrevista.



Tapa del documento original mecanografiado. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México.

Entrevista con la señora Dolores Elhers, realizada por Julia Tuñón, en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, los días 26 y 29 de noviembre y 1, 3, 5, 8 y 10 de diciembre de 1977

Primera entrevista: 26 de noviembre

Julia Tuñón: Antes de empezar le voy hacer la siguiente pregunta, con que ¿cuál es su nombre completo señora?

Dolores Ehlers: Mi nombre completo es Dolores L. Ehlers, e- ache- ele-e- ere- ese.

JT. ¿Y su segundo apellido?

DE: Mi segundo apellido Jiménez, pero casi nunca lo uso.

JT: Casi nunca lo usa.

DE: Fíjese que mi mamá tenía la creencia, de que los nombres debían tener catorce letras.

JT: ¡Ah! qué chistoso.

DE: Y de ahí viene que yo tenga la ele en medio.

JT: ¿Ah sí?

DE: Que yo tenga la ele en medio, porque resulta que para que tuviera catorce letras.

JT. ¿La ele es inicial de otro nombre?

DE: Inicial del día que nací, de San Lucas Evangelista.

JT: Es "decir usted es ¿Dolores L. como...?

DE: O Lucas Ehlers, pero nunca me pongo el Lucas porque lo que se trata es que tenga catorce letras el nombre.

JT: ¡Ah!

DE: Dolores L. Ehlers, siempre me pongo, ahora cuando me identifico en alguna tarjeta o algo, pongo Dolores Lucas Ehlers Jiménez.

JT: Sí, permítame tantito.

DE: Sí.

JT: ¿Eh, dónde nació usted?

DE: Yo nací en Ver... mi hermano y yo nacimos en Veracruz.

JT: ¿En la ciudad de Veracruz?

DE: En la ciudad de Veracruz, yo en una calle que ya está ganada al mar que se llamaba la calle de la Playa y que ya no existe. Nosotros fuimos, somos de origen veracruzano; mi padre y mi madre, mi madre era doctora en obstetricia.

JT: ¿Su madre?

DE: Mi madre, era doctora en obstetricia. Y mi padre Teniente Coronel, del ejército.

JT: ¿Cuándo nació usted?

DE: Yo nací el año de 1896, el 17 de octubre de ese año, a la una de la mañana de un domingo.

JT: Un domingo.

DE: Bajo la, los astros de Venus y la luna, y con el signo de libra.

JT: ¡Ah! tiene buen signo.

DE: Y mi hermana tiene el mismo signo.

JT: ¿Su hermana Adriana?

DE: Mi hermana Adriana, había nacido dos años antes, ella nació en 1894, el 25 de septiembre, un martes a las seis de la tarde.

JT: ¿Cómo se llamaba su padre?

DE: Mi padre se llamaba Teodoro Néstor Ehlers.

JT: ¿Era mexicano?

DE: El era mexicano; su padre es el que era, el que era alemán, y su madre inglesa.

JT: ¿Y su madre cómo se llamaba?

DE: Mi mamá se llamaba Josefina Jiménez de Ehlers. Y sus padres eran españoles, ella era mexicana.

JT: ¿Así es que su padre era Teniente Coronel?

DE: Del ejército.

JT: ¿Y qué puesto? ¿Qué hacía en Veracruz?

DE: No, estaba en México.

JT: ¿Entonces?

DE: El estaba, porque sabe que en esa época, no se usaba que las señoras anduvieran con sus esposos de un lado para otro, menos los militares, ellos tenían siempre a las soldaderas con su ejército, pero nunca sus esposas, ellas se quedaban en lugar de residencia, y ellos se guían sus puestos.

JT: Ajá.

DE: Según... él estaba en México, y ella en Veracruz.

JT: Eh, ¿siempre estuvo en México?

DE: El sí, siempre estuvo en el destacamento en México, pero viajaba a Veracruz, pues la prueba está que mi madre tuvo cinco hijos.

JT: ¡Ah! ¿Ustedes eran la número qué?

DE: De las últimas.

JT: ¿Las dos últimas?

DE: Las dos últimas, sí. Mi madre se recibió de doctora habiendo estudiado en el Hospital de Veracruz

JT: ¿En el Hospital estudiaba para doctora?

DE: Sí, estando casada, conste.

JT: ¿Estaba casada?

DE: Estando casada sí, y su familia era aristócrata y la vieron con muy malos ojos.

JT: Ajá.

DE: Ve, porque en esa época usted se imagina; si ya lo nuestro lo vieron mal, pues lo de ella ¿cómo lo verían? Se enojó la familia porque ella se fue dos años al hospital y tuvo que traducir todos los textos que venían en francés, ella no sabía el francés, pero aprendió a traducir; bueno, ya teniendo siete meses de embarazo.

JT: ¿De quién?

DE: De mi hermana Adriana; porque ella era muy joven, tenía entonces dieciocho años cuando... Vino a México y pidió su examen a título de suficiencia. Desde luego la consideraron muy orgullosa y muy pretenciosa, por que ¿cómo se atrevía habiendo estudiado en un hospital, a venir a pedir a título de suficiencia, su título en la escuela de medicina? Le pusieron tiempo doble de técnica, tiempo doble de práctica y jurado doble; con la consigna de que la reprobaran. Pero mi madre traía muy bien aprendido lo que se iba a examinar y resulta que le hicieron muchas preguntas cruzadas para hacerla caer, pero no pudieron, entonces la, la aprobaron por unanimidad de votos; y el director de la escuela la llamó y le dijo: –Mira Josefina, tú traías muy bien aprendido lo que viniste a presentar, porque yo di la orden que te tronaran.

JT: (risa).

DE: Pero no pudieron, así que por ahí puede usted empezar por el carácter de la familia.

JT: ¿Es decir su madre era una mujer de mucho carácter?

DE: De mucho carácter y de mucho talento.

JT: Eh ¿usted hizo en Veracruz, recuerda que su padre fuera con frecuencia?

DE: Pues si ha de haber ido porque tuvo cinco hijos.

JT: (risa)

DE: (risa)

JT: ¿Pero usted no recuerda?

DE: No, yo, yo él se murió cuando yo tenía un año.

JT: ¡Ah! ¿Usted era la menor?

DE: La menor.

JT: La menor de los cinco hermanos.

DE: De los cinco hermanos.

JT: Eh, ¿me permite un momentito? quiero ver como va grabando.

DE: Sí.

JT: Entonces eh, entonces usted, su padre era Teniente Coronel, e iba a veces a Veracruz, pero a usted ya no le tocó.

DE: A ver a mi mamá.

JT: Entonces usted, la familia que usted recuerda, con la que usted se desarrolló en Veracruz ¿quién era?

DE: ¿Mi hermana?

JT: ¿Su hermana? ¿Su madre?

DE: Mi hermana, mi madre y mi madrina, porque mi mamá enviudó y mi madrina enviudó a la vez y eran muy amigas.

JT: ¿Entonces, se fue a vivir con ustedes?

DE: Con nosotros, con sus dos sobrinas; y entonces la casa se mantenía de lo que mi mamá, de su profesión y de que una de las sobrinas de mi madrina, encuadernaba libros muy bonitos, Clara.

JT: Ajá.

DE: Una mujer preciosa, como yo no he vuelto a ver otra, primorosa, pero ese era el trabajo que hacía, muy artístico, y con eso se sostenía la familia.

JT: Eh, la familia de su madre ¿le perdonó el hecho de que ella hubiera aprendido...?

DE: No, ella no, la sacó fuera, nomás a la única con quién ella se llevaba, era con un tío nuestro, que era guardia de la, era celador de la aduana, y mi abuela, porque nosotros, pues nosotros los ignorábamos por completo.

JT: Una...

DE: Yo no sé qué lío habrán llevado después, porque no me (ininteligible) con ellos.

JT: Y su madre en el hospital, ¿qué puesto tenía?

DE: Ninguno, estudiante. Y trabajaba pues yo creo que como, pues en el departamento de obstetricia, ¿verdad?

JT: ¿Pero ya había conseguido el título de México? ¿Verdad?

DE: No, allá estudió.

JT: A ver, a ver ya me confundí. Es decir, su madre, me explicaba usted, que cuando tenía siete meses de embarazo de su hermana Adriana.

DE: Fue cuando pidió su título, pero antes había estado dos años.

JT: Sí.

DE: En el hospital estudiando.

JT: Ahora, le dieron el título en México.

DE: Si, se lo dieron.

JT: Porque si aprobó, entonces ella vuelve a Veracruz.

DE: Vuelve a Veracruz.

JT: Con la familia.

DE: Con la familia a trabajar.

JT: La tiene a usted, muere su marido, se junta con la madrina.

DE: Si.

JT: Y, y ¿sigue trabajando en el hospital?

DE: No.

JT: ¡Ah! ¿En dónde trabaja?

DE: Por su cuenta, por su cuenta.

JT: ¿Pone consultorio?

DE: No, entonces no se usaba los consultorios, para la, para las, doctoras en obstetricia, sino les llamaban parteras y iban a los lugares a asistir a sus...

JT: Y las mujeres que estaban...

DE: En sus casas, no se usaba que fueran a sanatorios. Por cierto, que lo pagaban muy mal, porque daban quince pesos o veinticinco pesos por un parto.

JT: ¿Había atención prenatal?

DE: Así, de cuarenta días.

JT: Eh, no quiero decir antes de que naciera el niño ¿su madre iba...?

DE: Si.

JT: ¿Vigilando la madre?

DE: No, no muchas veces venían de un rancho en un caballo, lloviendo y se la llevaban varios (ininteligible)

JT: En el mero momento.

DE: En el momento, si.

JT: ¿No había, no había...?

DE: No había prenatal, entonces no había todas esas cosas que hay ahora.

JT: Si.

DE: Sino que ella, nada más que ella fue una mujer de mucho talento, porque le voy a decir, entonces no había los aparatos que hay ahora.

JT: Ajá.

DE: Si no usaban una cosa que se llamaba estetoscopio.

JT: ¿Estetoscopio?

DE: Era...

JT: ¿Estetodcopio?

DE: Creo que sí, estetoscopio se llamaba. Era una como corneta.

JT: Ajá.

DE: Con una entrada chiquita y una ancha, esa ancha la colocaba ella entre la mujer y el otro en su oído, y mi madre podía determinar la, o sea si iba a ser niño o niña.

JT: ¿Cómo le hacía?

DE: Porque tenía un oído perfecto, ¿Ve? Un día le pregunté: –Mamá, ¿y usted cómo puede decir eso? Dice: –Mira, el corazón del niño late más fuerte pero más tardío, y el de la niña eh, el latido es más leve, pero más seguido, por eso puedo determinar como va ser el nacimiento, de niño o niña.

JT: Qué interesante. Entonces dice que le pagaban de quince a veinte pesos.

DE: De quince a veinticinco.

JT: Por parto. ¿Ella daba el precio?

DE: No, se lo daban ellos, la clientela. ¿Ve?

JT: Es decir, ¿ella no fijaba su salario?

DE: No, entonces se usaba ¿Ve? Pagaban lo que buenamente cada quien podía o tenía, además a ella no le importaba eso, le importaba que la mujer quedara bien, porque ella fue muy conciente en su...

JT: ¿Cuánto, para cuánto le servía... ¿qué podía usted comprar con quince pesos?

DE: Pues, fíjese que costaba una casa veinticinco.

JT: ¿Una casa?

DE: Sí.

JT: ¿Veinticinco pesos?

DE: Era el alquiler del mes, sí.

JT: Bueno, no estaba tan mal el sueldo entonces.

DE: No, y aparte de eso no era comida corno es ahora, era mucho más barato, pero es que usted podía comprar cinco centavos de cada cosa: arroz, de fríjol, de café, de, de manteca, de cualquier cosa, cinco centavos o · diez centavos para una familia más grande, arroz, en fin, podíamos guisar ¿Ve?, podía comerse más o menos. Ahora le voy a decir, nosotros no fuimos ricos por esa circunstancia, usted comprenderá que éramos tres, seis, siete de familia. Seis, seis, de familia.

JT: Eran, ustedes cinco y las dos hijas de la madrina siete, y la madrina en la....

DE: No, eran tres con la madrina y tres con nosotros, éramos seis.

JT: Pero usted me explicaba que eran cinco hermanos ustedes.

DE: Pues sí pero no vivían, nomás yo, mi hermana y yo.

JT: A ver ¿su madre tuvo cinco hijos?

DE: Cinco, porque una hija primero rubia muy bonita que se llamó Emma, y de un año.

JT: ¿Murió?

DE: Y murió, por cierto, que ella siempre le lloró. Y yo le decía, porqué cómo nosotros fuimos, ella era muy blanca, y nosotros pues, yo era apiñonada y mi hermana era más morenita que yo, le decíamos el chancaste pudo más que...

JT: ¿El qué?

DE: El chancaste, porque el café deja un residuo que se llama chancaste.

JT: Chancaste.

DE: Sí, Y le decía yo: –El chancaste vale más que la belleza, porque Emma era muy hermosa y se murió. Mira tú, no te metas con mi hija, porque, yo la quise mucho: Pues yo me alegro que se haya muerto (le dije). Porque ¿se imagina?, ella era güera, de ojos azules, con pelo rubio, nosotras morenitas, iban a creer que cada quien tenía su padre.

JT: (risa).



Adriana y Dolores Ehlers. Fuente: Instituto Mexicano de Cinematografía.

DE: Y ella se enojaba, pero luego le daba risa porque decía: –Esta muchacha endemoniada ¿no?

JT: Ajá.

DE: Y ya le digo, pero después tuvo dos hijos que murieron también chiquitos.

JT: Ajá, sí.

DE: Quedaron dos, entonces nació mi hermana, que por cierto mi abuela la quería mucho, porque mi abuela, a pesar de ser inglesa nació en Jamaica, y siempre la gente de Jamaica, yo creo que por el sol, a pesar de ser de gente rubia y eso, salen un poco morenitos, un poco... es decir no era blanca, blanca como sus padres, ni rubia, si de ojos oscuros; así que él quería muchísimo a mi hermana porque decía que se parecía a su abuelo. Y él murió cuando yo tenía un año, así es que mi madre quedó. Entonces no les daban a las esposas de los militares pensión.

JT: ¿No?

DE: No. Mi abuela, también fue esposa de un Teniente Coronel, tenía que ganarse la vida, tenía que ganarse la vida, este, haciendo lo que llamaban entonces cardar, cerrando una sábanas, pagaban creo diez centavos por cada una.

JT: Y entonces...

DE: Todo, todo el día tenía que coser.

JT: Así es que su... ¿cuándo su padre muere, su, se juntan las dos familias...

DE: Ya estaban juntas.

JT: ¿Cuál situación económica tiene? ¿Qué recuerdos tiene usted de la situación económica de su familia?

DE: Mala, muy mala, porque pues, usted comprenderá, que con los libros que se encuadernaban entonces, que se cobraba, pues el más caro, que eran varios tornos, cobraban cuarenta y cinco, cincuenta pesos; y había que trabajar en ellos y poner los materiales, se forraban de piel, se doraban, en fin, era una cosa muy elaborada y muy bonita, pero trabajosa. Esta muchacha trabajaba de las nueve de la mañana hasta las nueve de la noche, y había veces que iban por los libros, a veces no iban. Hubo un día que nosotros, fue el mejor día para nosotros, porque usted sabe lo que son las muchachas, comimos por toda comida un plato de guindas, guindas, guindas, es la cereza, cimarrona.

JT: ¡Uh!

DE: Y para nosotros ese día fue encantador, pero mi gente no comió nada.

JT: ¿Por qué?

DE: ¿Eh? Porque nos regalaron ese plato y mi mamá, pues, nos prefirió a las chiquillas ¿no? Y nosotros, pues, encantadas, decíamos: ¿Cuándo nos vuelves a dar guindas? Y ella tenía el recuerdo de que había sido un día muy pobre para ellos ¿no? En fin, no vivíamos en la opulencia.

JT: Ajá.

DE: Bueno. Entonces mi hermana, a los ocho años siempre deseó ganar dinero, es que me senté en la tabla si no, no puedo.

JT: Haber, espéreme, eh ¿cómo veía usted, es decir, cómo veía la gente, la sociedad, a su madre por el hecho de ser madre que trabajara?

DE: Muy bien, porque siempre fue la pro, la doctora de las aristócratas de ahí en Veracruz.

JT: ¿Entonces estaba considerada?

DE: ¡Ah! si. Entre los médicos también tenía mucha consideración, porque a pesar de todo, era una mujer de mucho talento. Como le digo a usted, mi madre llegó al extremo de que usted le podría tratar cualquier materia ya fuera astrología, ya fuera: cualquier ciencia, cualquier cosa, y ella le podría dar a usted datos precisos porque siempre le gustó estudiar.

JT: Si.

DE: Leer mucho.

JT: ¿La, la madre no volvió a casarse nunca?

DE: No. Tuvo muchos enamorados, entre ellos un español dueño de una hacienda, (ininteligible) muy guapo, que yo lo recuerdo porque era guapísimo y nos quería mucho, pero yo no sabía porqué.

JT: (risa)

DE: Lo llegué a saber hasta ya de grande

JT: (risa)

DE: El estuvo muy enamorado de mi mamá, se quería casar con ella, pero ella dijo, que ella no le daría padrastrós a sus hijas. ¿Ve? Nunca quiso casarse, tuvo muchos enamorados, era muy bonita y una mujer muy graciosa en su conversación.

JT: ¿Los aceptaba a los enamorados?

DE: No, les decía desde el principio que no.

JT: ¿Así, que ni novios tuvo?

DE: No.

JT: ¿Pero debió ser una mujer joven?

DE: Muy joven, mi madre tuvo a mi hermana a los veintiocho años, y a mí me ha de haber tenido como a los treinta.

JT: Fíjese.

DE: Así es que a los treinta y uno enviudó, y era muy bonita, aparte de eso ¿ve? porque tenía color natural, cosa que, en Veracruz, eso es raro, y además tenía los ojos cafés como de avellana y el pelo muy hermoso, lástima que yo haya roto esos retratos.

JT: Lástima.

DE: Pero ya le digo, tenía el pelo muy bonito, como nosotras, rizado, muy bonito de color; y era una mujer blanca, pero eso sí nunca se vistió más que con cuello alto, y manga larga y el vestido hasta ahí.

JT: ¿Me permite? No. ¿Sabe que quisiera?, cerrar la cortina.

DE: Pues cierre.

JT: Porque está llegando mucho ruido de los trolebuses.

DE: ¡Ah! si no, mire, podemos ir allá, a la recámara, si quiere.

JT: Bueno, vamos.

DE: Espéreme, déjeme ver si hay luz y da más luz en la ventana también.

JT: Perfecto. Entonces eh ¿qué religión recibió usted?

DE: Católica.

JT: ¿Eran muy creyentes?

DE: No, mire en Veracruz, no había más que tres iglesias.

JT: ¿Nada más tres?

DE: Tres: El Cristo, La Parroquia y La Pastora. Los veracruzanos son gente que viven, si es posible, un poco las teorías del, de la religión, pero no van mucho a, no son como aquí; aquí hay hasta fanáticos, no solo personas que creen la religión; allá le enseñan a usted los preceptos de chicas, tan así, que mi madre me dijo: mira niña, tú debes de ser buena porque actúas siempre ante Dios. Él todo lo ve. Él todo lo sabe. Él todo lo oye. Entonces cuando llegué a los siete años me dijo que tenía que hacer la primera comunión. Y le dije: –Bueno y, ¿qué es eso? Porque yo no era muy iglesiera, porque en una ocasión me mandó a ofrecer flores, yo tenía muy bonito pelo hasta acá, y unas chiquillas me lo quisieron quemar.

JT: ¿Por qué?

DE: Pues, los muchachos.

JT: Ajá.

DE: Y me dijo: –¿Qué tal te fue ofreciendo flores? Muy bonita la ceremonia, pero las niñas se concretaron a quererme quemar el pelo, y la próxima vez les pego. Pero yo era media...

JT: Brava.

DE: Brava sí. Ya mejor, ya no voy a ir, porque ya saben que (ininteligible). Entonces me dijo:

–Tienes que hacer la primera comunión.

–¿Y qué es eso?

–Pues mira es la primera vez que tú vas a recibir a Dios en tu persona, por medio de una ostia (eso me sonó bien), pero tienes que confesarte con un sacerdote.

–¡Ándale! Yo no me confieso con un hombre.

–Pero un sacerdote no es un hombre, está investido...

–No, si Dios todo lo sabe, si Dios todo lo oye y si Dios todo lo ve, yo no voy a ver un hombre (ininteligible)

– ¿Así es que no vas a hacer la primera comunión?

–No, yo no la voy hacer porque no creo en ellos.

Estaba una, una de las aristócratas de allá muy católicas: –Tú no le has hecho la lucha a tu hija con eso, no, ándale. Sé llamaba Concha Elizechi.

JT: Elizechi.

DE: Elizechi.

JT: Elizechi ¿con zeta?

DE: No, con ce ache, Elizechi, también era un apellido español. Resulta que, bueno, me dijo: –Mira Lolita, yo te voy a encargar tu ajuar a París y te voy a dar un desayuno con mis hijos y sus amigos en Diligencias (que es el mejor hotel de Veracruz) y voy a ser tu madrina ¿qué dices, haces la primera comunión? Entonces le dije: –Pues yo le aviso con mi mamá. Fui a mi casa y dijo mi mamá: –Bueno, que le dijiste a Conchita. –Que yo le avisaba con usted, pero no la voy a hacer, porque me quiso comprar con un traje de Paris, el desayuno con sus hijos, pero yo no creo en la comunión. La vine hacer aquí a los sesenta y tres años.

JT: (risa), vaya.

DE: Yo era una chamaca de ideas muy firmes, y ella nunca nos contrarió, lo mejor que fuéramos personas de voluntad y que cada quién hiciera su camino. Mi hermana sí la

hizo, porque mi hermana era muy... En eso era diferente a mi, en todo lo demás nos llevábamos muy bien, pero ella, por ejemplo, en la escuela era muy estudiosa, yo era muy distraída, porque, felizmente, tenía yo muy buena memoria y si usted me daba una clase ahora y pasaban tres meses, la conservaba perfecta ¿Ve? No estudiaba, yo llegaba a jugar no a estudiar, mi hermana llegaba a estudiar siempre.

JT: ¿En qué escuela estudió usted?

DE: ¡Eh!

JT: ¿En que escuela estudió?

DE: En "La Pastora", cuatro años era lo que... todo lo que, todo lo que estudié fue la primaria.

JT: ¿Cuatro años de primaria?

DE: Cuatro años de primaria, que valen a los seis o ocho de ahora, porque nos enseñaban más que lo que enseñan ahora.

JT: ¿Por qué?

DE: Pues no sé, era un poco más estricta la enseñanza en la época ¿Ve?

JT: ¿Era colegio público o privado?

DE: Público, público, no ahí no había más que uno de monjas privado, los demás eran todos de... eran del gobierno: La Merced, La Superior, del Estado y La Pastora.

JT: ¿Eran mixtos o...?

DE: No, eran nada más niñas.

JT: Puras niñas.

DE: Puras niñas, los varones iban al Instituto.

JT: Ajá.

DE: Había un Instituto y ahí iban los varones, las niñas no entraban al Instituto, no se cree que la mujer debía tener cierta cultura. ¿Ve? Sino le enseñaban a usted, por ejemplo, en la Escuela Superior, dibujo, labores y ya pues álgebra y pues lo que entra en la Superior: pero más bien le dedicaban a usted más tiempo a lo del hogar que a lo de ciencias, porque creían que las mujeres no deberían saber demasiado, ¿no?

JT: Es decir usted...

DE: Esos tiempos no eran igual.

JT: ¿A usted en la escuela le enseñaban sobre todo labores?

DE: No, en esta primera no.

JT: ¿Qué le enseñaban?

DE: Nos enseñaban aritmética, gramática, historia, geografía; una cosa que me chocaba mucho era la, la eh... ¿Cómo se llama? Geometría, creo es donde se hacen figuras, ¿no? ¡Ay! me chocaba muchísimo y eso a mi no me gustaba lectura y... Pos a eso se concretaban, pero se lo enseñaban perfectamente bien. Otra cosa, un poco de astronomía, por ejemplo, a conocer los astros, ¿no? No científicamente, ni por ejemplo profundamente, pero sí le enseñaban a uno la diferencia que había entre un sol, una luna, una estrella, la, la vía láctea, esas cosas ¿no?, se las enseñaban ahí, pero bien enseñadas. Cuando usted salía de ahí, lo que usted había aprendido, lo sabía. Yo repetí un año; entré a los seis, me admitieron a los seis, y admitían a los siete años; a mi hermana la metieron a los siete y ella pasó su año, pero yo no lo pasé, porque éramos... ya le digo, era yo muy rara, distraída, nunca saqué... Nos hacían unas boletas diarias, de mañana y tarde, conducta y aplicación: en conducta lo más que yo me llegué a sacar fue regular.

JT: (risa)

DE: Me ponían insoportable, inaguantable, bueno, en cambio, en inteligencia me ponían notable, superior, porque eso sí, yo cuando una materia me gustaba, iba hasta el final, siempre estaba yo al pendiente; pero cuando se trataba de que llegaban

cosillas como (ininteligible), me ponía a conversar con las muchachas y eso era por lo que me ponían mala conducta.

JT: ¿Cuál era el método pedagógico que se seguía?

DE: ¿Eh?

JT: ¿Cuál era el método pedagógico?

DE: Pues no sé en esa época, pero creo que había un Rebramen (sic), un no se qué para la lectura y el otro no le sé decir, porque no era como ahora; ahora hay métodos; entonces las profesoras aprendían; yo estuve en esa escuela porque la directora fue compañera de mi mamá, eh, cuando eran jóvenes, en la misma escuela; y era una señora muy competente y muy amable, nos quería mucho, tanto que fíjese que yo llevaba primer lugar en lectura; yo no sabía leer, antes visual había aprendido el libro hasta las comas, los puntos, las exclamaciones, todo y un día me oyó leer mi mamá, en primer año, dijo: –Qué notable es esa niña, lee tan bien. Entonces me dijo:

–Léeme este periódico.

–Ah, ahí si no sé leer.

–¿Cómo que no sabes leer?

–No, yo sé leer en mi libro, yo le leo a usted en mi libro todo lo que quiera, pero ahí yo no sé.

JT: (risa)

DE: Entonces me llevó con la directora y le dijo:

–Mire, esta niña no sabe leer

–¿Cómo que no sabe leer, si lleva el primer lugar en clase?

–Sí, porque se sabe su libro de memoria

Por eso le digo que yo tenía una memoria muy bien para mi edad. Resulta que entonces me pusieron un libro diferente a los demás de la clase, entonces tuve que aprender a leer, no me quedó más remedio.

JT: (risa)

DE: (risa)

JT: ¿Ustedes siempre estuvieron en Veracruz?

DE: Sí, hasta 1914.

JT: Hasta 1914.

DE: (Inaudible)

JT: ¿Por qué?

DE: Porque en Veracruz, eh, yo no sé si usted ha oído de un telegrama que él mandó que decía: “Mátalos en caliente”. Eso se refirió a un complot que ahí en Veracruz, se encontró de él. Sacaron a nueve personas de las cámaras y las fusilaron en masa en un muro. ¿Ve? Y eso dejó una impresión muy fea en Veracruz, contra don Porfirio, al extremo que nunca se le quitó ni, ni se le olvidó al pueblo de Veracruz eso. Díaz Mirón, que era uno de los otros poetas, escribió un libro sobre eso, en contra. Fue, llegó a ser hasta me parece que senador o diputado y fue también el que hizo que la, que la deuda no se llevara a cabo, porque él mismo la combatió e hizo que los otros diputados no la aceptaran; bueno, hablando del asunto, llegaron, llegó al extremo de que Mier, me parece que era Mier y Pesado, no me acuerdo del segundo apellido, pero era el gobernador de Veracruz, se volvió loco, porque a diario, bajo el plato en que él comía, había un papel que decía: “Acuérdate del 25 de junio”; y el día que llegaba la fecha le mandaron un pastel con las nueve velas y los nueve nombres de los que había matado, llegó a ponerse loco.

JT: ¿Cómo?

DE: Sí, así que no éramos porfiristas; en mi casa, cuando yo tenía, pues era en 1910, yo llevaba también como diez años, era en 1906, '06 o sí '06, porque Clara murió en '07 y eso fue antes de que ella muriera, murió tuberculosa.

JT: ¿Quién era Clara?

DE: Clara, la que encuadernaba los libros, murió a los 33 años tuberculosa. Pero antes de eso, se estaba gestando un complot en mi casa.

JT: ¿En su casa?

DE: Mi mamá y mi madrina y muchas personas de Veracruz, contra don Porfirio Díaz, porque había puesto preso a Juan Sarabia y a don Manuel M. Dieguez, que eran revolucionarios y nosotros íbamos a sacarlos de la prisión de Ulúa.

JT: Eh, ¿cómo los iban a sacar?

DE: Había uno que era pailero.

JT: ¿Qué era un pailero?

DE: Una gente que se dedica a hacer cosas de cobre y de metal.

JT: Ajá.

DE: Ese es un pailero; él iba diariamente a la prisión de Ulúa, se hizo amigo de los de la crujía y sacó en cera las llaves, los moldes de las llaves en las crujías en que estaban; y el complot era para sacarlos de la prisión, pero como usted sabe que nunca falta un Judas en un apostolado, alguien dio la noticia, entonces cogieron al... (ininteligible) en el momento que acababa de salir de nuestra casa ya les llevó las llaves en grupo de la crujía. Don Porfirio no era de los que respetaba a nadie.

JT: Ajá.

DE: Sino él fusilaba a chicos, grandes o viejos o jóvenes, porque fue un hombre que, yo le, reconozco el dos de abril, porque él fue el héroe en esa época; pero después se casó con doña Carmen Romero Rubio, que era una aristócrata y se inició por completo, porque él era un indio Oaxaco, de esos que arrastran a la mujer con pelo, en fin, pero se fue cultivando, pero, cuando salió parecía un noble hombre, militante, y además duró treinta años porque de una forma u otra mataba a los candidatos, su suegro fue candidato.

JT: ¿A qué?

DE: Gutiérrez, Gutiérrez su suegro fue candidato de, a la presidencia y hizo que le inyectaran un barro en la cara.

JT: Mire. Y, ¿eso como lo saben ustedes?

DE: Pues mire, no es una cosa que lo haya contado a usted, el médico, ni nada, pero es esas cosas que cuando el río suena algo trae, en cuanto se decía, decía porque casi todos los que habían querido ser presidentes durante la época, habían muerto por alguna razón así, media rara ¿no? porque pues, podían haberle curado quizá eso, bueno, con antibióticos ¿no? y las infecciones de la cara son siempre muy peligrosas. Bueno, pues total, así era don Porfirio; era un hombre que no perdonaba, sobre todo por quedarse en el poder era capaz de matar a su mamá, no sé si la tuvo, pero, en fin. Le digo a usted (ininteligible) era un señor Sánchez.

JT: ¿Se acuerda su nombre?

DE: No.

JT: El pailero, ¿se acuerda su nombre?

DE: Juan. ¿Juan qué? No, no me acuerdo, me acuerdo que estaba tuerto.

JT: ¿Tuerto?

DE: Si, tenía un ojo, una rebaba le había caído en el ojo.

JT: ¿Una que?

DE: Una rebaba de metal.

JT: ¡Ah!

DE: Le había caído en un ojo y le habían tenido que sacar el ojo y era tuerto, era grandote, moreno, negro casi, pero ¡uy! pero muy bueno y muy fuerte, por eso era pailero; porque los paileros tienen que ser gente muy fuerte, bueno pues es como los herreros haga de cuenta. Entonces, él trajo todo, y este señor Sánchez (ininteligible) y

acababa de salir de la casa cuando lo aprehendieron, lo aprehendieron con una lista de todos los compatriotas; pero...

JT: ¿La traía en el pecho?

DE: La traía dentro de su...

JT: ¿Camisa?

DE: Eh... saco. Pero él se defendió diciendo que como él vendía libros, quiso ver a su clientela; entonces le dijeron que porqué venía con tanta frecuencia a nuestra casa, porque en la casa se llevaban a cabo reuniones en las noches.

JT: ¿A qué hora?

DE: En las noches, los compatriotas, como a las nueve de la noche en adelante, ¿no? Todos los compatriotas estaban ahí para poderse poner de acuerdo, nada más no se hacían ni proclamas, ni había armas. ¿Ve? Bueno, entonces, acababa de salir de la casa y a este señor lo fusilaron, pero no habló, por que ya le digo don Porfirio no se andaba por las ramas; entonces catearon todas las casas adonde había, la lista que le habían quitado a ese señor y entre ellas catearon la nuestra, pero los gendarmes, tan ignorantes, estaban sobre un buró, con una argolla de alambre, las llaves en bruto, las vieron, las aventaron (ininteligible).

JT: ¿Eran las llaves de...?

DE: De la crujía famosa, de donde podía sacarse ya a cada quien. Estos venían por proclamas y por armas. Como no había ninguna de esas dos cosas, entonces, don Teodoro Dehesa, que era el gobernador, mandó llamar al (inaudible) Josefina Jiménez y María Guerrero, porque mi madrina se llamaba María Guerrero:

– ¿Tienen que ver algo en política? porque tienen reuniones en la noche.

–Ah, es que nos ha dado por el espiritismo y tenemos reuniones espiritistas (dijo).

Pero se vino de Jalapa a Veracruz, dijo: –pero como se les ocurre a ustedes tener reunión de espiritistas, cuando como ya ven cómo son estas gentes de maliciosas?

JT: ¿Era amigo de su mamá?

DE: De mi mamá y de mi madrina. Cuando hacía versos siempre iba a leérselos para que viera mi mamá y dijera si estaba bien o estaba mal, porque mi mamá era una mujer muy culta y mi madrina también. Bueno, pues ahí tiene que mi madrina fue nada menos que directora de la cárcel de mujeres.

JT: ¡Ah! ¿Y eso?

DE: Y la noche que ella entró emborracharon a las presas, la saliente, pero mi mamá le dijo: –Pues si no entramos ahorita a las crujías, no, no (ininteligible), esto, así es que ahorita vamos a ir. Nomás que en la puerta le dijeron: –No señora, no faltaba más, si estas mujeres son muy bravas. Las soltaron a todas las que estaban en celdas especiales ¿no?, pero les dijeron ellas no...

JT: ¿En qué año?

DE: ¡Ah!, eso si no sé.

JT: ¿Era usted niña o...?

DE: Era yo muy niña, era yo chiquita, no era yo grande, porque una de las presas, era la nana de mi hermana, fue la nana a la que quiso con adoración ¡Era una mujer que tenía (ininteligible) que por haber matado a otra y sin embargo era muy buena y quiso a mi hermana con adoración tanto que mi hermana era una niña nerviosa desde chiquita, desde las cuatro de la mañana ya estaba despierta y querían que la sacara y ella la llevaba a donde quería. En una ocasión pasó un, ¿cómo se llama?, un silloncito y se sentó la niña y no quiso pararse y pidió permiso de llevarse el silloncito, en fin, la quería mucho, pero debe haber sido antes que yo naciera.

JT: Sí, ¿y la, la y qué pasó con su, con su...?

DE: Pues que entraron y sometieron al...

JT: ¿Las reunieron?

DE: Sí, les dijeron: A ver, usted a su celda, usted a su celda, usted a su celda. Y las fueron metiendo a su celda a cada una y eso les dio el prestigio de las mismas presas,

que ella era de mucho valor, porque estaban todas armadas y en fin. Yo le voy a decir, mi madre era una mujer muy valiente, una vez que la enfrentó un marihuana, traía un cuchillo y quería matar a su mujer, vivía en nuestra casa, en el fondo había alquilado un cuarto y llegó (ininteligible), tenía tres hijos y la señora estaba en estado; mi mamá vio aquello fue y le dijo:

–Usted me da ese cuchillo.

–No le doy nada (ya ve, los marihuanas como son).

–Usted me da ese cuchillo y no va a matar a su mujer.

Y bueno, por fin lo convenció y le dijo, al día siguiente llegó este hombre ya sano y le dijo: –¡Ay! señora no sabe cuánto le agradezco que ud. haya intervenido, porque yo hubiera matado a mi mujer. Y le dijo mi mamá: –Pues usted se muda, junto con su mujer y sus hijos, porque espectáculos yo no los quiero para mis hijas. ¿Ve?, por eso le digo que era una mujer de carácter.

JT: Nos estaba usted platicando del complot, ¿en qué año era ese complot?

DE: Ha de haber sido en 1906.

JT: Pero dice que usted ya era una muchachita de diez años.

DE: Sí.

JT: Usted, ¿estaba presente durante las reuniones?

DE: En las reuniones, pues sí, sabía yo de que se trataba aquello.

JT: Pero, ¿estaba usted acostada durmiendo o estaba ahí?

DE: Pues a veces estaba ahí, a veces estaba durmiendo, pero yo sabía de qué se trataba, porque todos los días hablaban en la cama del asunto.

JT: ¿Qué es lo que querían hacer?

DE: Querían sacar de la prisión a estos dos personajes ¿no? y mandarlos al cerro. Para ello necesitaban un conjunto de gentes, para poder ir a la prisión, sacarlos, en combinación desde luego con los celadores porque si no, no lo hubieran podido hacer,

sacarlos {ininteligible}), porque, por ejemplo, Sarabia salió tuberculoso de ahí, porque lo pusieron en una prisión, es decir, en una celda que estaba húmeda constantemente, sale de ahí y murió tuberculoso.

JT: ¿Qué visión tenían, recuerda usted, que visión tenían de Diéguez?

DE: De Diéguez, pues que era el primero que se había puesto en contra de don Porfirio, ya le digo que en Veracruz nunca fue Porfirista.

JT: ¿Y de Sarabia?

DE: De Sarabia también (ininteligible) que se habían puesto en contra de don Porfirio, habían escrito en contra de él; Diéguez llegó a ser general, Sarabia murió, era periodista y habló en su periódico y el otro, lo secundó como militar, porque llegó a ser general del ejército militar, creo que entonces era capitán o yo no le se decir que grado tenía, pero sí era del ejército, y el ejército junto con este otro, podían haber dicho algo en contra de don Porfirio, entonces él los mandó encarcelar, los mandó a la prisión de Ulúa. En Ulúa, los presos, ya ahorita Ulúa no es como era, yo lo pude ver como era porque a los once años me invitaron, el mayor Bringas que era, su esposa, era clienta de mi mamá, no tenían hijos, iban a celebrar la navidad.

JT: ¿Y cómo era clienta de su mamá entonces?

DE: ¿Eh?

JT: Si no tenían hijos, ¿por qué era clienta de su mamá?

DE: ¿Si no tenían qué?

JT: Hijos.

DE: Porque querían tener hijos.

JT: ¡Ah! y su mamá le hacía tratamiento.

DE: Le hacía tratamiento (ininteligible) y la quería mucho, y entonces le dijo: –¿Porqué no me presta a su hijita, la más chica? porque vamos hacer una navidad y aquí no hay

niños y yo quisiera tenerla a ella para que gozara con juguetes en la fiesta, ¿no? Mi mamá no nos dejaba ir a ningún lado, porque siempre fue muy celosa con nosotras en ese sentido (ininteligible), ¿ve? Una niña está expuesta a muchas cosas y le dijo:

–Mire usted, yo a mis hijas no las dejo ir a ningún lado.

–¡Ay! Señora, pero usted cree que nosotros, mi esposo y yo no...

–Bueno (dijo), se las voy a permitir, pero nada más durante los días estos que usted va a celebrar las posadas: Creo que son diez o dieciséis ¿no? Del dieciséis al veinticuatro, son creo ocho, ¿no?

JT: Las posadas.

DE: Sí. Nada más durante las posadas porque mi hija no se separa de mi lado. Bueno, así yo conocí Ulúa cuan era prisión y era tremenda.

JT: ¿Cómo era?

DE: Pues era una cosa que las crujías eran cerradas, ahora están abiertas, eran cerradas y húmedas, tenían que sacar a los presos al patio diario a asolear, porque si no se habrían muerto; además el régimen era muy... Le voy a contar una cosa, cuando yo llegué ahí, dijo el... –No te subas a la azotea. Porque de la azotea se veían los presos y los presos subían hasta la azotea, pero los muchachos, no entendí y yo me subí a la azotea; en eso venían dos presos cargando un barril de agua potable, porque ahí no había agua dulce, era todo de mar. Porque yo no sé si usted sabe que Ulúa fue hecho en una roca, es una roca y ahí hicieron la prisión y resulta que pues está dentro del mar, después hicieron un malecón que comunicaba con Ulúa, pero primero era una roca, bueno, luego uno no podía ir a Ulúa mas que por mar, todo lo que llegaba era por mar, y venían ellos cargando un barril y me dijeron:

–Niña bájate.

–No, bájense ustedes que vienen cargados, yo voy detrás de ustedes.

Este señor Bringas, siempre traía un fute en las manos, cuando ya me vio a mí pensó que me habían hecho algo y les dijo:

–¿Qué le hicieron a esta niña?

–Nada.

Pero mire, ya cuando dijeron nada, estaban pálidos y temblando porque los futeaban, ¿no? Los trataban en una forma muy brutal. Bueno, entonces dijo:

–¿Qué te hicieron niña?

–A mi, nada.

–Bueno, ¿por qué vienes detrás de ellos?

–Porque yo los vi que venían cargados y los dejé que pasaran primero.

–Y ustedes ¿por qué lo permitieron? Ella debía haber venido por delante.

Ellos pensaron que algo me habían hecho ¿no?, y le digo:

–No me hicieron nada, ellos no me han hecho absolutamente nada, yo fui la que les dije que pasaran primero.

Pero aquellos hombres estaban lívidos, ¿no?, pálidos y temblando, porque sabían que los iban a fuetear; bueno, porque el mayor Bringas los golpeaba, no era cuestión de... en fin, era una prisión muy fea, yo me di cuenta ahí, ignoraba, yo no vi golpear a un preso, porque no lo hacían delante de mi, para que engañar, ¿no?, allá, pero, de todas maneras, yo sabía que era muy ruda la forma de tratarlos.

JT: Ajá.

DE: Bueno, esa era Ulúa. Además, en medio de Ulúa, había como un tanque grande lleno de tiburones.

JT: ¿Le tocó verlos?

DE: Me tocó ver los animales, sí.

JT: ¿A los tiburones?

DE: Sí, me tocó verlos.

JT: ¿Y para qué los tenían?

DE: Para que los presos no trataran de ninguna forma de... ¡Ay! también conocí la celda de “Chucho el Roto”.

JT: ¡Ah!, ¿sí?

DE: Sí, ¡“Chucho el Roto”, tenía una cama de este ancho.

JT: ¿Así como un metro?

DE: De mampostería, así dormía; y abajo había un pollito como, haga de cuenta este banquito, también de mampostería y una reja.

JT: Ajá.

DE: Una reja abierta y es que estaba al aire, y así dormía encogido, no podía dormir de otro modo; porque usted comprenderá que una persona adulta no cabe en un metro.

JT: En un metro. Entonces eh, volviendo al complot, ¿se acuerda usted qué gentes participaron...?

DE: ¡ Uh! no.

JT: ¿En el complot?

DE: No.

JT: ¿Eran gentes de Veracruz?

DE: De Veracruz.

JT: ¿Eran hombres o mujeres?

DE: Mujeres y hombres.

JT: ¡Eh! ¿Qué eran? Las mujeres que iban, ¿qué eran? ¿Las esposas de los hombres o ...?

DE: No, algunas mujeres como mi mamá y mi madrina que soñaban en la libertad de nuestro país, ¿ve? Porque siempre ha habido de los dos bandos, nosotros no podíamos ver, ninguno, ni mujeres, ni hombre, ni niños, a don Porfirio Díaz, por eso que le digo, porque fueron las nueve familias a las que dejaron en la....

JT: Ajá.

DE: Eh, completamente mal, y aparte de eso ¿usted se imagina lo que es que a usted la saquen de la cama y vayan y la fusilen? Nada más porque saben que usted está, y si es posible, no está usted en el complot sino es amigo de los del complot.

JT: Ajá.

DE: ¿Verdad?

JT: Me parece que tocan la... Entonces mire...

DE: No nos molesta el ruido.

JT: ¿Qué pasó cuando le encontraron las llaves?

DE: Los gendarmes las agarraron y las aventaron otra vez.

JT: No le dieron importancia.

DE: No le dieron importancia.

JT: ¿Y entonces qué pasó con el complot?

DE: Nadie volvió a hacer reuniones, ni nada, porque estábamos a punto que nos fusilaran a todos. Don Porfirio no hubiera tenido, por ejemplo, clemencia ni con nosotros.

JT: Ajá.

DE: Nos hubiera fusilado a toda la familia, porque así, así era él, no dejaba semilla ¿eh? Bueno, eso le probará a usted que nunca lo quisimos y que siempre fuimos de idea revolucionaria, cuando Madero, llegó a hacer su propaganda en Veracruz con Pino Suárez.

JT: Sí.

DE: Yo ya estaba en edad, pues era en 1910.

JT: Catorce años.

DE: Catorce años, yo ya estaba en edad y entonces fui del comité de recepción de ellos.

JT: ¿Cómo entró usted ahí, a aquel comité?

DE: Pues, en Veracruz sabían nuestras ideas, los que organizaban eh, buscaron algunas muchachas que fueran revolucionarias y que estuvieran de acuerdo con la propaganda.

JT: ¿Se acuerda usted qué persona la llamó a usted?

DE: No, porque eso era cuestión de que... voluntario ¿no?, que se formara un comité para la recepción ; y entonces hubo varias personas inscritas, éramos como cerca de veinte personas las que recibimos a Madero; él dijo unos discursos, estuvimos con él, cuando estaba apenas haciéndose propaganda para presidente, cuando pasó de paso a Veracruz; y nosotros después, cuando lo mataron, él se fue a México, hizo su propaganda, llegó a Presidente; cuando lo mataron, nosotros hicimos una velada luctuosa.

JT: ¿Y antes de eso, antes de que lo mataran, cuando usted hizo la propaganda a Veracruz, usted es del comité de recepción?

DE: Sí.

JT: Una muchachita, ¿qué, qué impresión le dio a usted?

DE: A mí, pues reaccioné muy bien. Madero era un hombre muy bueno, y sobre todo muy cándido para la clase de gente que somos los mexicanos; el creyó que al aceptar al ejército, el ejército lo aceptaría a él, pero el no lo aceptó, sobre todo los que mandaban como Blanquet, Huerta y otros tantos ¿no? A Blanquet le regaló hasta una espada.

JT: ¿Por eso a usted no le tocó verlo?

DE: No, eso lo hicieron en México, yo seguí en Veracruz.

JT: Usted estaba en Veracruz. ¿Qué, qué opinión, qué esperaban de Madero ustedes?

DE: ¿Eh?, nada.

JT: No, no ¿usted qué esperaba de Madero?

DE: Le voy a decir, cuando yo cumplí once años, o doce años me sacaron de la escuela, porque mi mamá ya no podía sostenernos en la escuela, mi hermana había cursado dos años de la preparatoria, o sea, en la secundaria.

JT: Sí.

DE: Entonces había aprendido dibujo.

JT: ¿Quién?

DE: Mi hermana, dibujaba muy bonito, porque ahí es el origen de nuestro...

JT: Ajá.

DE: Trabajo. Entonces nosotros nunca pensamos sacarle provecho a lo de Madero.

JT: Ajá.

DE: Sino lo hicimos porque, porque no queríamos a don Porfirio, porque queríamos que se librara México de una de una dictadura, ¿no? Bueno. No nos volvimos a ocupar de eso, pero seguimos tratándonos con gente de la Revolución, generales que llegaban o algo así.

JT: ¿Cuándo era presidente Madero?

DE: Cuando era presidente Madero, nosotras éramos chiquillas, pero ya en ese tiempo nosotras ya teníamos que ganarnos la vida. Mi mamá tuvo una dificultad muy grande en su profesión: la esposa del cónsul inglés iba a tener un niño y empezó a, a ahí a la evolución del nacimiento, cuando se le presentó un ataque de uremia, entonces hubo una junta de cuatro doctores y mi mamá, ellos opinaron que a la hora que la señora tuviera el niño saldría del ataque de uremia, mi mamá opinó que debía operársele en ese momento con el fin de evitar la muerte del producto y quizás de ella, pero fue la única que opinó eso, los doctores dijeron que no, que ella saldría de eso. A

las seis de la tarde murió la señora, pero mi mamá se retiró de eso y le dijo al esposo: –Mire, este es un herradero como los toros, estos señores no están en lo justo y yo no me quedo, yo me voy. Entonces dijo: –Mire Josefina, yo sé que usted es una mujer muy competente, pero son cuatro médicos en contra de usted, así es que pues, yo tengo que atender a ellos. –Me parece muy bien, le dijo: Entonces los médicos, como Veracruz es chico, se supo que la única que había estado en lo justo había sido mi mamá; entonces los médicos: –No volvemos a trabajar con Josefina. Dijo mi mamá: –La que no va a a trabajar con ustedes soy yo. Entonces se puso a vender dulces, por eso nos quitó de la escuela a mi hermana y a mí.

JT: Ajá.

DE: Por que teníamos que pintar pues, duraznos, peras, todo; porque hacíamos latas, entonces se llamaban de petróleo, no sé, ahora de alcohol; unas latas alcoholeras grandotas de frutas y con mucha suerte, tuvo mucha clientela, porque ella era, hacia dulces muy sabrosos, hacía muchas cosas. Inclusive puso un puesto en la plaza para vender dulces y en la casa se vendían, el 24 de diciembre y el último del año, hacía unos buñuelos de viento que, bueno, trabajaba desde las cuatro de la mañana hasta las cuatro del día siguiente vendiendo dulces. Así nos sostuvimos cerca de año y medio o dos. Pero mi hermana, de chica, cuando tenía ocho años ya tenía ilusiones de ganar dinero para ayudar a mi mamá y entonces ponía debajo de una mesa así, una, estiraba una, una sábana y hacia un cuadrilátero y todas las estampas que conocía de periódicos, de revistas, las recortaba, al tamaño aquél, compraba una vela y se las ponía detrás, pasaba por delante, como si fuera un cine, haga de cuenta; bueno, ya le llamaba desde entonces ¿no? y les cobraba un centavo a cada muchacho que eran de la vecindad, que iban a ver el programa.

JT: Ponía las sábanas ¿cómo?

DE: Así.

JT: ¿Cómo, acostadas?

DE: Al lado así del, del, del...

JT: ¡Ah!, es decir, las ponía sobre una mesa pero...

DE: Es decir, acostada, abajo de la mesa

JT: Amarraba las patas.

DE: Amarraba las patas.

JT: Estiradas.

DE: Estiradas, como un cuadrilongo por donde pasaban los muñequitos y atrás ponía la vela.

JT: Que eran las estampas.

DE: Sí, eran...

JT: Iba pegando...

DE: No.

JT: Las estampas.

DE: No, no, las tenía en una caja.

JT: Y ponía una y quitaba y ponía otra.

DE: Sí, sí.

JT: En esa forma.

DE: Y sí, era primitiva la cosa completamente y con una vela atrás; bueno, entonces se les cobraba un centavo a los muchachos y si querían volverla a ver cuando se terminaba, pagaban otro centavo.

JT: Y ella de esas estampas eh, ¿hacía alguna historia o...?

DE: No, no.

JT: Nada más las pasaba.

DE: Nada más las pasaba, estaba muy chiquilla con ocho años ¿ve?, hacía bastante para su edad. Bueno, pues llegó al...

JT: ¿Y usted qué hacía?

DE: Yo, ver, ayudarle a cortar los papeles y esas cosas.

JT: Sí.

DE: Porque yo era muy traviesa. ¡Uf! Yo era traviesísima; yo empecé a hablar a los cinco años. Dice mi mamá: –Eres tan habladora, que hasta ahora te has puesto al corriente.

JT: (risa)

DE: Porque entonces era yo una niña como inocente de cabeza; me metía detrás de una puerta y le tenía miedo a los muchachos; me ponía a cortar papel, a mi nadie me enseñó a cortar papel y hacía unos dibujos en papel de periódico cortándolos, cortándolos.

JT: Ajá.

DE: Tenía unos calados grandes, bonitos; pero jalaba la puerta y me asomaba, los muchachos como que me daban miedo, ¿no? Hasta los cinco años empecé a hablar y me desperadí, pero me desperadí siendo tremenda. Ya le digo que en la escuela no me pudieron poner más que regular (ininteligible) tremenda...

JT: (risa)

DE: Con las muchachas, bueno, en fin. Entonces, mi hermana se metió, a los doce años, a aprender a retocar en una fotografía.

JT: Es decir, su hermana está haciendo este tipo de cosas con las estampas del cine, desde los ocho años.

DE: Sí.

JT: ¿Y dura tiempo haciéndolos?

DE: No, por un tiempo nada más, porque, pues esas cosas pasan. Además, como le digo (ininteligible), necesitábamos ayudar a mi mamá. Ella se iba la escuela a diario, así es que no podía sino en las tardes hacer eso, como en la nohecita, ¿no? A eso de las seis y media empezaba a hacer su... a eso de las siete, al fin se iban a acostar los chicos a las ocho, porque tenían que levantarse al día siguiente para ir a la escuela, así que ella hacía su teatro de seis a ocho. Pero mientras estudiaba, porque ella estaba en la escuela, era muy estudiosa, además dibujaba muy bonito en crayón, hizo una escena en que estaba Washington despidiéndose de su madre, otra de Fausto, otra de Rigoletto y además una bacarola de una mujer parada junto al mar, junto a un bote y unos dibujos de brazos, manos, en fin, tenía mucha disposición para el dibujo. Entonces como a eso de los doce años, sí a los doce años, cuando yo salí, como a los doce o trece, fue a una fotografía, de fotografía, entonces, retoque sobre todo, porque ella dibujaba muy bien y retocaba muy bonito, porque sin quitarle a la persona su personalidad, le levantaba un poquito los ojos, les pintaba la boca, en fin, era una retocadora maravillosa; el dueño del estudio era un español, la quería mucho porque era muy estudiosa y además le servía mucho, le retocaba todas las placas y eso.

JT: ¿Se acuerda cómo se llamaba?

DE: No, no me acuerdo cómo se llamaba, creo que Montaña, pero, no le se decir como se llamaba, yo era muy chica y no me ocupaba en esas cosas, nomás a veces me (ininteligible); y había unos detalles, que él estaba muy enamorado y todas las tardes se iba con la novia, dejaba a mi hermana en la fotografía, le decía: –Mira, tú actúa como que fotografías, pones la palea y todo pero no retrates, pero le dices a las personas que vengan al día siguiente, que no salió bien, que vengan al día siguiente para que vean cómo salió, entonces yo los retrato. Porque él en la mañana si trabajaba.

JT: (risa)

DE: Pero en las tardes se iba con la novia. Bueno, un día mi hermana (ininteligible), retrató un grupo y quedó muy bien, entonces le dijo: –Mira, de hoy en adelante tú retrata. Entonces ella practicó. Le dijo: –Te voy a enseñar a revelar. Le enseñó el

revelado con la preparación de baños, como se revelaba, como se hacía después de la negativa al positivo, los papeles que hay que escoger para saber cómo estaba el negativo, si era muy oscuro o era muy claro, en fin, lo que necesitaba saber en técnica, todo lo de técnica se lo enseñó, con tal de no hacerlo él para irse con la novia, a montar los retratos, a cobrarlos, a entregarlos, en fin, todo; total ella era la fotógrafa, porque él, con el amor, andaba volando.

JT: (risa)

DE: Bueno, entonces (ininteligible), cuando mi hermana ya sintió segura, nos dijo a mi mamá y a mi, a los dos años de estar trabajando ahí, que por qué no abríamos una fotografía en el patio de nuestra casa, que ella pintaría los fondos, que podíamos hacerlo. Entonces un amigo nos prestó una cámara y pusimos un estudio fotográfico eh nuestra casa.

JT: ¿Cuanto le pagaba el señor este a su hermana?

DE: Diez pesos al mes.

JT: ¿Les servían para mucho?

DE: No, era muy poco el sueldo para lo que ella hacía, porque ella llevaba la fotografía y él cobraba cuando menos, pues sus seis pesos o siete por cada fotografía ¿no? Así es que ella retocaba, que era lo más difícil y entonces se pagaba por placa, lo menos uno cincuenta o dos pesos por cada placa, y ella retocaba todo el trabajo del estudio, además hacía la impresión de la, revelaba los negativos, después hacía la impresión en el papel, revelaba el papel, montaba la fotografía hasta entregarla; así que era muy poco, diez pesos era muy poco, entonces fue cuando ella nos propuso eso. Un amigo nos prestó la cámara y entonces pusimos un negocio muy lucrativo en nuestra casa.

JT: Eh... ¿qué cámara?

DE: Una cámara Kodak, de fuelle.

JT: ¿De qué? ¿De fuelle?

DE: De fuelle. Porque había que tomar grupos largos, pero con un solo lente, no teníamos torrecita ni nada de eso, un solo lente.

JT: Para entonces ¿su hermana tendría unos dieciséis años?

DE: No, menos, tenía unos trece o catorce. Salió de once años, de doce al ese y dos años y medio estuvo trabajando ahí.

JT: ¿Y usted tenía doce?

DE: Yo tenía doce años. Entonces abrimos el estudio, el estudio fue mucho éxito, porque nosotros desnudábamos a las muchachas, les poníamos gafas, flores, las peinábamos, en fin; cosa que en otros estudios de varones no podían hacerlo.

JT: Claro.

DE: Y tuvimos muchísima clientela.

JT: ¿Y clientela femenina o masculina?

DE: No, femenina. ¡Uf! una barbaridad, hacían cola las muchachas por irse a retratar ahí, porque se hacían unos retratos muy bonitos y quedaban preciosas y, en fin, encantadas. Mi hermana me enseñó a mí todo lo que ella sabía; por eso decía que mi hermana y yo estábamos muy ligadas, porque fuimos dos hermanas que nunca tuvimos diferencias de ninguna clase, ni por dinero, ni por trabajo; si ella no podía hacer una cosa y yo sabía ... Lo único que yo nunca aprendí fue retocar retrato.

JT: Ajá.

DE: Eso fue lo que nunca aprendí; pero cuando estaba retocando retratos yo hacía lo mío, ya sea fotografiar, ya sea revelar, ya sea imprimir, hasta iluminar, yo iluminaba los retratos.

JT: ¿Cómo?

DE: Este, total, eso se hacía con un álbum que hay de colores en la Kodak.

JT: Ajá.

DE: Y son que, se moja un pincelito y se...

JT: Ajá.

DE: Primero, hay una cosa muy curiosa, cuando uno hacía fotografías en color, había que lamerlas.

JT: ¿Cómo lamerlas?

DE: Con la lengua.

JT: Con la lengua, ¿cómo? ¿Por qué?

DE: Si no, no cogía la pintura.

JT: ¡Ah! ¿Y no podía ser con agüita? ¿Tenía que ser con saliva?

DE: No, tenía que ser con saliva, fíjese que cosa tan curiosa.

JT: A ver a ver, platíqueme aquí, nada más para acá, que quede bien claro, platíqueme cómo era, digamos, un día de trabajo, ¿cómo empezaba usted el día?

DE: Con el trabajo...

JT: ES decir, ¿usted abría el, su...? ¿Cómo tenía instalado su...?

DE: No, era nuestra casa particular.

JT: ¿Y entonces dónde sacaba las fotos?

DE: En el patio.

JT: En el patio, eh, al...

DE: Al aire libre, al aire libre porque nosotros no teníamos alumbrado.

JT: ¿No tenían iluminación?

DE: No, no teníamos iluminación.

JT: Entonces tenían ustedes que retratar durante el día.

DE: Durante el día, sí.

JT: ¿Y cómo era? es decir, ¿ponían la gente en...?

DE: Poníamos por ejemplo un fondo.

JT: ¿Un fondo decorado?

DE: Un fondo decorado, que había pintado ella, tenía diferentes fondos.

JT: ¿Por su hermana?

DE: Por ella, sí. Pintados desde luego con pinturas como las que usan ahora, ¿cómo se llaman esos grandotes que hace?

JT: ¿Como mamparas?

DE: No, esos como anuncios de retratos que están hechos con una cosa (ininteligible) entonces no usaban (ininteligible), entonces usaban (ininteligible) se usaba pintura de, de diferentes ¿no? Y las pinturas sobre tela, los pintó sobre tela y se movían así que podíamos poner diferentes fondos: cielos o columnas o con lo que fuera necesario. Bueno, entonces empezaba el día con que nosotras poníamos nuestras cámaras, el asiento en que se iba a sentar la persona en el fondo.

JT: ¿A qué hora empezaban?

DE: Pues empezábamos, pues ahí total, yo creo que como a las ocho o nueve ¿no? (ininteligible) a retratar. La gente del puerto es muy trabajadora y tenían que hacer sus cosas casi después ya (ininteligible). Entonces llegaban, mientras podíamos revelar y ella podía retocar, porque nos levantábamos a las ocho, a trabajar. Mi madre se había después de lo de (ininteligible) se fue como doctora a Misantla, es un lugar del estado de Veracruz, que para llegar ahí se iba a lomo de indio o de mula, porque no había manera ...

JT: ¿A lomo de indios?

DE: Sí, es decir, llevaban una silla atrás los indios y ahí iba sentada la persona, que a cada rato veía usted crucecitas que decían: “Fue uno que se cayó”. Porque tenían que atravesar la Sierra Madre, y hay un lugar en que las nubes cubren la Sierra Madre, entonces se siente como si estuviera lloviendo; y mi madre, que por eso le digo que mi madre era muy valiente, le daban cien pesos por año por ser doctora.

JT: ¿Partera o doctora?

DE: No, no doctora de todo, de todo, ella era muy competente, muy competente en su profesión.

JT: ¿Y entonces iba cada cuánto a Misantla?

DE: No, se iba y se estaba allá un año.

JT: ¿Así que ustedes quedaban solitos?

DE: Con mi madrina.

JT: Con su madrina.

DE: Con mi madrina. Ella se iba y venía, dos años duró por allá; duró primero uno ahí y después duró otro y ya no quiso seguir sino ya tenía clientela y dijo: –De hoy en adelante el que no me pague cien pesos no lo asisto. Y como su clientela iba a tener niños y no podían prescindir de ella, pues le pagaban; y llegó a cobrar hasta mil pesos en esa época.

JT: Cuando ustedes empiezan en su taller de fotografía, ¿su madre está ausente?

DE: Mi madre está ausente. Bueno, entonces este... seguimos trabajando y...

JT: Ya tenían digamos... Me estaba describiendo usted, un día, ya tenían su cámara puesta, todo...

DE: Tratábamos, y se cobraba, pues una cantidad mínima.

JT: ¿Qué cobraban?

DE: No me acuerdo, porque fíjese que se hacían tarjetas postales, se regalaba un retrato grande iluminado; pero después de esas cosas que pues... después sí, me acuerdo que cobrábamos, después cobrábamos seis pesos.

JT: ¿Cuánto?

DE: Ya cuando empezamos, ya cuando empezamos a trabajar.

JT: ¡Ah! ya después, ahorita por lo pronto...

DE: Han de haber sido como cuatro pesos, tres pesos o algo así porque la cosa era muy barata, el material era muy barato, ¿ve?

JT: ¿El material era muy barato?

DE: Y el trabajo también, de modo...

JT: ¿La cámara la pagaron ustedes?

DE: No.

JT: ¿Era prestada?

DE: Era prestada, pero se la devolvimos cuando nosotros nos fuimos porque (ininteligible). Entonces resulta que tuvimos otra cámara, compramos otra cámara.

JT: ¿De qué marca?

DE: De la misma, Kodak. Porque resulta que necesitábamos muchas veces retratar grupos o alguien... o retratar a alguna otra forma con otro lente, ¿ve? Eso era lo que buscábamos, otro lente para más acercamientos o algo así, porque nosotros, pues no nos había enseñado nadie nada, nosotras lo habíamos, como quien dice, aprendido a fuerza de hacerlo; entonces ya teníamos dos cámaras, pero no usábamos más que una, ya fuera una o otra, por el lente.

JT: Ajá.

DE: Entonces, este, resulta que llega don Venustiano a Veracruz.

JT: Espéreme, vamos a acabar, porque hay una serie de datos que faltan todavía antes de que llegue don Venustiano. ¿De que año a que año tienen ustedes su estudio fotográfico?

DE: Mire, lo tuvimos hasta 1914.

JT: ¿Y desde que año?

DE: Desde pues, cuatro años antes yo creo, porque mi hermana tenía doce años, espéreme, déjeme ver; tenía trece años cuando empezamos con la fotografía.

JT: Ajá.

DE: Y en 1914, tenía ya 18.

JT: Ajá, es decir entonces, si, cuatro años, ha de haber sido...

DE: Mas o menos cuatro años.

JT: Y entonces, como de '13 a '14 tienen su estudio.

DE: Sí.

JT: ¿Cómo se llamaba su estudio?

DE: No tenía...

JT: No tenía nombre.

DE: No, no tenía nombre.

JT: Y entonces llegaba la gente y durante todo el día estaban llegando gentes a fotografiarse.

DE: A fotografiarse sí.

JT: ¿Y ustedes a qué ratos, en qué ratos digamos, procesaban la fotografía?

DE: Pues en los ratos libre, porque resulta o bien, mi hermana se dedicaba a retratar y yo a procesar.

JT: ¿Cómo cuantos clientes tenían cada día?

DE: Pues, unos seis.

JT: ¡Ah! bastantes.

DE: No, sí era bastante, el trabajo era bastante. Bueno, en eso entraron los americanos.

JT: Sí, esto, entonces, quiero acabar de redondear esto, entonces ustedes ¿cómo cuanto dinero sacaban al mes?

DE: ¡Ah! no, eso sí yo no le sé decir.

JT: ¿No se acuerda?

DE: No, no, porque, sabe que, en esa época, el dinero no contaba con nosotros ¿ve?

JT: Ajá.

DE: Nosotros se lo entregábamos a mi mamá y ellas hacían lo que...

JT: Ustedes...

DE: Que era necesario.

JT: ¿Y qué tipo de materiales necesitaban? Por ejemplo, el laboratorio, ¿cómo, ¿dónde lo tenían instalado?

DE: Teníamos unas bandejas que se llaman *trails* en inglés ¿cómo se llaman en español? ¡Ay!

JT: ¿Charolas?

DE: Charolas, unas charolas, pero tienen un nombre especial en fotografía, en esas se hacían, siempre se ha hecho hasta ahora, y aún puedes que tengan *trails*, en esas, había una para negativos y otra para los positivos.

JT: ¿De qué eran?

DE: Eran de porcelana, es decir, de ¿cómo se llaman? de peltre.

JT: ¡Ah!

DE: Eran de peltre, las charolas; y teníamos otras, otra, una grande dentro de un lavadero, para lavar las películas, porque la ciencia de la... que no se echa a perder una fotografía es lavarla bien.

JT: Lavarla ¿En qué la tienen que lavar?

DE: En agua, agua común y corriente, nada más que tenga muchas lavadas, porque los baños en el que se meten el negativo y positivo tienden a quedarse en la superficie del papel, y hay que quitarlos ¿no? porque de lo contrario, usted ha de haber visto muchas fotografías antiguas, manchadas, y eso es el motivo que no...

JT: Que no lo bañaron bien.

DE: Que no lo lavaron bien.

JT: ¿Ustedes necesitaban sustancias químicas?

DE: Sí.

JT: ¿Y dónde las conseguían?

DE: En Kodak.

JT: ¿En la tienda Kodak?

DE: En la Kodak, siempre había las cosas en la Kodak, porque ahí había una tienda que vendían cosas de la Kodak.

JT: ¿Eran baratas?

DE: Pues relativamente para entonces, sí.

JT: ¿Cuánto costarían?

DE: Pues no sé lo que costaban (ininteligible). Había muchas cosas para hacer un baño primario del negativo y el de positivo, ¿ve? Pero eran sustancias que no se usaban en cantidades grandes, sino en pequeñas, por ejemplo, gramos o algo así ¿no?

JT: ¿Y qué (ininteligible)?

DE: Pues, frascos o botes, según como venían, porque a veces venían en botes de cartón o a veces venían en frascos (ininteligible) ácido acético y esas cosas venían en frasco, pero venían (ininteligible) en cartón.

JT: Sí.

DE: Y no creo que hayan valido mucho, porque pues nosotros cobrábamos poco por las fotografías y nos quedaba.

JT: Y les quedaba.

DE: Así es que yo creo que deben haber valido... De esas cosas que usted nunca se acuerda porque, pues, no son importantes, ¿verdad?

JT: ¿Tenían cuarto oscuro?

DE: Sí, uno, un cuarto oscuro en una de las recámaras que habíamos adaptado para eso; era más bien como un... haga de cuenta como un inodoro, yo creo ha de haber sido entonces, porque tenía lavabo y los lavabos entonces estaban nomás en los baños. Ahí era una cocina, yo no le sé, no me acuerdo así de exacto, más bien era cocina yo creo, porque tenía mostrador, yo creo que lo cubrimos, ¿ve? Y ahí fue donde usábamos el tanque para lavado.

JT: ¿Y el papel?

DE: ¿Eh?

JT: ¿El papel de fotografía?

DE: También lo comprábamos.

JT: Compraban...

DE: Comprábamos todo en la Kodak, la Kodak tenía de todo.

JT: Todo para las...

DE: Papel, los cuadros para montarlos, es decir, lo que se llamaba ¡ay! ¿cómo se llamaba? Vaya, pos ya se me fue; lo que se usaba para montar la fotografía que era especial, era como tapas de, ¿cómo se llama? ¡ay! cómo se le puede ir a uno una cosa, ¿verdad?

JT: Sí.

DE: Como el otro día que no me acordaba que se azufraron las...

JT: Azufraron.

DE: Azufraron, no me acordaba por nada. Bueno, pues, las monturas, para montarlas, también las vendían ellos. Había muchos precios, de muchas categorías, hasta con oro alrededor.

JT: Marcos.

DE: Como marcos, pero con cubierta, bastante bonitos, pero nosotros las escogíamos donde nos dieran más... No han de haber costado mucho, puesto que nosotros de eso vivíamos; y, a parte, en mi casa se tostaba café, mi mamá, María y su sobrina tostaban café.

JT: ¿Para venderse?

DE: Para venderse.

JT: Y esto, ¿no tuvieron ustedes problemas de abastecimiento de todo el material que necesitaban para la fotografía por ser la época de la Revolución?

DE: No, no habíamos pasado la revolución.

JT: Bueno, fue de 1910 a 1914, si usted se acuerda...

DE: Si, pero en Veracruz.

JT: Ajá.

DE: No nos afectó eso ¿ve?

JT: ¡Ah!

DE: Afectó por acá México y esas. Fíjese que en Veracruz nomás hubo la revolución de... nomás hubo lo de Félix Díaz, y nomás hubo lo de los americanos.

JT: ¿Se acuerda usted de lo de Félix Díaz?

DE: Pues si, porque vivíamos al frente del Baluarte de Santiago.

JT: Sí.

DE: Cuando yo tenía como doce años creo, doce años ha de haber sido, o trece, trece años porque fue... después nos fuimos a alojar al hospital de San Sebastián, ya se lo he platicado.

JT: No, no, no.

DE: Y al hospital de San Sebastián, porque hubo tiroteos y cosas y tenían que salir las familias de cerca de ahí del Baluarte, que, pues tenían un cuartel de artillería, dentro del hospital, en los baños del hospital nos alojaron a toda la familia.

JT: Sí.

DE: Me acuerdo de eso porque entonces conocí un vidrito que se llama cuenta hilos, que usan en las aduanas.

JT: Sí.

DE: Que son cuadritos por donde meten entremedio para ver las telas, no... una persona que estaba ahí nos enseñó a ver flores.

JT: Voy a cerrar para oír las voces, entonces me explicaba usted.

DE: Si quiere luz aquí hay.

JT: No, yo creo que cerrando la ventana ya no se filtra el ruido; entonces la...

DE: Me acuerdo de esas cosas como...; usted se imagina cuando está uno chico y te hacen vivir una vida tan intensa, con tantas cosas, que es difícil que usted precise las fechas, ¿ve? Después ya nos regresamos a nuestra casa, pero en realidad, después de ver eso, vinieron los americanos, porque Huerta, aquí en México, hizo que la estatua de Washington la arrastraran por toda la calle, las calles ¿ve? las calles ¿no? y la bandera americana la pisotearon.

JT: ¿Usted cómo supo de eso?

DE: Conozco la historia.

JT: Digo, pero en ese momento ¿supieron de eso ustedes?

DE: Supimos y entonces el 21 de abril empezó un tiroteo en Veracruz; eso fue en 1900 ¡ay! Dios en 1900 y qué? creo que '14, o principios de '14; no, ha de ser '13, porque estuvieron un año los americanos ahí, como en 1913 fue eso; entonces resulta que entraron y nuestros hombres soltaron a todo el, los que estaban en Ulúa, soltaron a todo el presidio; el presidio se fue a las orillas a hacer horror y medio con las mujeres y pues, estaban hombres encerrados, así es que salieron como fieras, (ininteligible), además vaciaron todas las tiendas de comestibles.

JT: ¿Para qué soltaron a los hombres?

DE: Pues los, aquellos que los custodiaban no iban a quedarse ahí con los americanos, todo el mundo se fue a Tembladeras a pelear; nuestros mexicanos se fueron a Tembladeras ; que dizque pelearon, mentiras, no salieron más que dos personas; uno fue José Azueta, que no pensó y se puso en medio de la calle a tirarles con unas ametralladoras a los americanos, venían con un barco y con cantidad de soldados tremenda; entraban con tres ametralladoras y doscientos hombres desplegados, así es que usted se imagina la cantidad de gentes que traían, además traían lo que se llama

policía de marina, traían marineros; bueno, total, para el 21, mi mamá, mi madrina, había ido, teníamos un muchacho que se había criado en la casa y que estaba en el Colegio Militar, cuando llegó a la casa tenía asma, pero era por debilidad, y entonces un médico lo mandó a que le dieran dos huevos diarios y cierta alimentación, y ella, cuando el muchacho entró a la naval como cadete, le llevaba diario los blanquillos, la leche, se fue a llevárselos y mi mamá, salió a ver a una enferma, así es que nos cogió nomás con Elvira, ya mi madrina andaba afuera y mi mamá, así es que nomás con Elvira, una de sus sobrinas, porque ya Clara, en 1907, se había muerto tuberculosa a los 33 años. Bueno, resulta que empezó el tiroteo y nosotros cerramos la puerta y dijimos: –Quién sabe que será. Nomás oíamos decir: “¡Los americanos, los americanos!” Pero no sabíamos nada. Bueno, total los únicos dos héroes fueron, un muchacho Mendoza, que se puso de parte (ininteligible) Toval, con un cañón y de tercera. Lo mataron los americanos porque, eh, usted comprenderá, les tiraba y no les conviene.

JT: ¿Al otro muchacho Mendoza, lo mataron?

DE: A los dos. Ya Uribe, no fue héroe, sino tenía... en la escuela naval habían puesto colchones en las dos ventanas para que no les entraran las balas y éste sacó la cabeza y le dieron un balazo en la frente y lo consideraron héroe, pero en realidad ese muchacho no hizo nada, cometió la imprudencia de sacar la cabeza, pero, en fin. Esos son los tres héroes (ininteligible). Pero los otros hombres se fueron a Tembladeras y dejaron a la familia; nosotras nunca fuimos a (ininteligible) no nos importó; pero, ¡ay! serían las seis de la tarde, nosotras íbamos a salir a buscar a mi mamá y a mi madrina porque dijimos, a lo mejor las mataron, cuando llegaron, se habían refugiado en casa de unas amigas y llegaron, porque una andaba cerca de la artillería y es que era una cosa muy peligrosa, porque era en la Escuela Naval donde había ido y de regreso, pues tenía que pasar por la artillería; mi mamá también andaba por allá con Cipriano Vázquez, bueno pues ya llegaron y nos quedamos en la casa y Elvira se puso muy nerviosa, no comimos porque caía la tierra de las balas que tiraban y ella se puso muy nerviosa, teníamos una perrita que se puso a aullar en la esquina, en fin, de esas cosas enfadosas; en esto ya llegaron mi mamá y María. Los americanos entraron a la población al día siguiente, no había hombres ya en

Veracruz, ya se habían ido todos a Tembladeras. Tembladeras es un lugar cercano a Veracruz; bueno pues desembarcaron tomaron posesión de las (ininteligible) nomás que los mexicanos, uno que otro venía en las noches a tirotear, cosa que les hacía mucho mal a las familias, sacaron a todas las familias de sus casas.

JT: ¿Los americanos?

DE: Los americanos, con el fin de no tener ningún motivo de que los pudieran tirotear desde las diferentes casas ¿no? De ahí enfrente de nosotros estaba el hospicio Zamora, y pusieron, él pidió que lo abriéramos, y era como... el hospicio Zamora era toda una cuadra y parecía un cuartel, porque tenía sus ventanas ¿no? pero altas y pues quería abrirlas ¿no? y este, entonces el director no quería abrir.

JT: ¿Quién le pedía que abriera?

DE: El americano, estaba en la puerta con tres ametralladoras con los hombres.

JT: ¿Usted le tocó ver eso, verlos?

DE: Sí.

JT: ¿Y el americano en qué le hablaba en español o en inglés?

DE: En inglés. Pero mi mamá, le digo que era una mujer muy inteligente, sabía algo de inglés y era muy valiente, se salió de la casa y se fue junto al comandante y le dijo: “*children orphanome*”, qué quiere decir, niños orfanatorio ¿no?, entonces él mandó suspender la orden.

JT: ¿Y lo hizo? Se creía que era un cuartel (risa).

DE: Creía que era un cuartel, porque por las ventanas y además era toda una manzana ¿no?, él creyó que era un cuartel; entonces mi mamá le habló al director le dijo: –No sea usted tonto, señor, abra usted esta puerta porque las van a tirotear y van a matar a los niños y no es justo que usted por miedo no abra. Entonces abrió la puerta, entraron los americanos y vieron que eran niños. No había que comer en Veracruz, nos dejaron sin comida.

JT: ¿Por qué? ¿Quién?

DE: Le digo que saquearon la, las...

JT: ¡Ah!, los presos.

DE: No, antes de irse los veracruzanos asaltaron las tiendas, se llevaron todos los comestibles, no había ni escobas para barrer, nada, nada.

JT: ¿Durante cuánto tiempo?

DE: ¿Eh?

JT: ¿Durante cuánto tiempo?

DE: Durante el tiempo que estuvieron los americanos ahí.

JT: ¿Y cómo se abastecían ustedes?

DE: Fíjese, entonces, en el Hospicio Zamora...

JT: Ajá...

DE: Hicieron un cuartel ellos.

JT: ¿Y los niños dónde quedaron?

DE: En el dormitorio, los dormitorios, en el comedor quedaron los niños, y en las piezas, que eran de clases, quitaron todas las sillas, nomás dejaron pocas y fueron poniendo (ininteligible) y ellos nos daban de comer, pues ellos sí traían comida.

JT: ¿A quién le daban?

DE: Les daban de comer a todos los de la familia que estaba ahí. Y a los niños.

JT: ¿A ustedes les daban también?

DE: A todos, a todos.

JT: ¿Y a cambio de qué?

DE: De nada.

JT: ¿Por qué les daban?

DE: Porque pues ellos nos habían sacado de nuestras casas, nos habían metido ahí en cada lugar, con el fin de defendernos de cualquier tiroteo o cualquier cosa.

JT: ¿A ustedes, a la familia de ustedes la sacaron de su casa?

DE: Si, a todas, a todas las familias de esa cuadra, las sacaron de su casa, porque creyeron que eso era cuartel ¿ve? y como las sacaron de las casas...

JT: ¿Y a dónde las llevaron?

DE: Al Hospicio Zamora.

JT: ¿Y en las casas de ustedes (ininteligible)?

DE: No quedaban, nos quedaban más que (ininteligible). Pero una noche desde nuestra casa nos tirotearon, entonces se echaron sobre la casa, se robaron el lente de la cámara, lo hicieron, lo pisotearon; por cierto, que yo me acuerdo que teníamos unos vestidos de lujo y llegaron y estaban todos pisoteados en el suelo, porque le voy a decir, teníamos que ir a ver donde era el tiroteo, porque mataron a uno, el centinela, se paseaba en la puerta del Hospicio ¿no?, con su fusil para cuidar; los niños no sufrieron absolutamente nada.

JT: ¿En dónde los tenían?

DE: En un cuarto así, haga de cuenta.

JT: Digamos un cuarto de tres y medio por tres y medio. ¿Cuánta gente estaba ahí?

DE: Pues nada más mi mamá, María, Elvira, Adriana y yo, éramos cinco gentes.

JT: ¿Y ahí dormían todos?

DE: No, pues eh, pasamos una... ya después pusieron camas y cosas para cada gente ¿no?, colchones, mejor dicho, porque era lo que podían poner para que durmiéramos.

Y nos daban comida; mi mamá se hizo muy amiga del comandante, al extremo de que trajeron dos o tres presos, de esos que se habían quedado en su casa, pero entonces la llamaba, decía: –Hombre bueno, hombre malo, ¿no? Entonces mi mamá, pues era mexicana, le decía que eran buenos y nos regañaba, nos decía: –Ustedes no se opongan porque nos va muy mal a todos los que nos hemos quedado aquí, no hay más..., no han quedado hombres, se han quedado mujeres y hay muchos niños. Las lavanderas todas se quedaron con sus hijos y la gente pobre con sus hijos, los otros se largaron solos, no se ocuparon de ellas, no se llevaron la familia, se fueron ellos solos. Bueno, el caso que a los días enterraron a Azueta y a Mendoza, ya los cinco mil hombres, a llevarlos al cementerio, entonces dijo el preboste americano: –¿Y estos hombres dónde estaban cuando nosotros llegamos? Pues, muy justo porque si hubiera agarrado cada uno un fusil, tal vez hubieran combatido ¿verdad?, pero no hubo quien les (ininteligible) se fueron de collones por allá. Bueno, le echaron en cara a Ruiz Cortines, que se quedó en la aduana, él hizo muy bien, porque la aduana era mexicana, y pues si intervenían estos señores, pues no era posible que de hicieran recaudaciones para el país, ¿no?, además pues no podían dejar el archivo y todas las cosas que había ahí. Bueno, pues, total a fuerza estuvimos ahí un tiempo.

JT: ¿Cuánto tiempo estuvieron ustedes ahí más o menos?

DE: Pues no le puedo precisar así porque fue una cosa... ¿cómo le diré?, como algo que le pasa a usted por la mente, así como...

JT: ¿Rápido?

DE: Rápido.

JT: ¿Pero fueron varios días?

DE: Sí, fueron varios.

JT: ¿Varias semanas?

DE: No, varios días.

JT: ¿Y qué se los llevaron a ustedes? ¿Porque estaban cerca de ese, de ese lugar?

DE: Enfrente, enfrente de la puerta del...

JT: ¿Y a todas las gentes que estaban cerca?

DE: A toda la cerca se la llevaron ahí.

JT: ¿Pero luego las devolvieron a su casa?

DE: Después nos devolvieron a todos a nuestra casa.

JT: ¿Cómo se comportaban los soldados americanos cuando estaban en el cuartel?

DE: Muy bien, pusieron comedores para la gente, porque no había comida y todos los días iban las familias con sus... con lo que llevaran para la cantidad de personas, les llenaban de comida y salían; los americanos se hicieron cargo de las mujeres y yendo con ellas, desde luego, pero les pusieron a los niños camas, les compraron zapatos, les compraron ropa a la mujeres, los vestían y les pasaban cine los jueves, en el malecón, pues veía usted pasar al gringo con una rabieta de chiquillos como si fueran suyos, pues ya vestidos como Dios manda.

JT: Es decir...

DE: Y al más chiquillo cargándolo.

JT: Pero eso en casos de que digamos de que él se hubiera...

DE: Un año, estuvieron un año.

JT: Es decir, eran así, por ejemplo, iban con las señoras y con los niños de las señoras, al cine, pero en caso de que tenían romance con las señoras.

DE: Sí, si tenían que ver con ellas, pues eran las lavanderas, la gente pobre de Veracruz que no tenía qué comer, mi hija, sus maridos las habían abandonado con esa parte de criaturas ¿qué hacían?, meterse con los gringos, ellos las admitían, les compraban camas a todas las muchachas, en fin, haga de cuenta que era una familia, los consideraba su familia y los trataban muy bien. Bueno, les daban de comer, en fin, tenían todo; había veces que algunas lavanderas que no querían tener nada con ellos,

las invitaban a beber cerveza para que cogieran la cerveza y ya que, ya que iban, ya no les convenían decían: –Lumbre, lumbre, lumbre. Que ya venían y los otros salían destapados ¿no?, que ya los habían explotado, porque de todo hay en la viña del Señor. Bueno, pues, duraron allí todos, ya volvimos a nuestras casas y volvimos a abrir la fotografía, entonces retocábamos a los americanos, bueno, usted comprenderá que nosotros teníamos que vivir de algo.

JT: No, sí (ininteligible).

DE: Llegaban marineros montados en burro, porque ¡ay! les encantaba que los retrataran, llegaban oficiales de menor categoría, no los de alta categoría (inaudible), el comandante, como era muy amigo de mi mamá. Mi mamá entraba y salía del cuartel y se sacaba todo lo que le daba la gana, porque nosotros no teníamos ni escoba con que barrer.

JT: Había, no, durante todo ese año (ininteligible).

DE: Todo ese año no, no hubo nada nuestro, todo lo dieron los americanos; pusieron, con lo que recaudaron en la aduana hicieron un mercado modelo, con vitrinas, con éstas ¿cómo se llaman? puertas de alambre, en fin, una cosa preciosa con un suelo, una forma para limpiarlo, bueno, con el dinero que recaudaron, era nuestro. Bueno, pues cuando se fueron, los mexicanos rompimos todo lo que había en el mercado, no querían, no queríamos lo que habían hecho los gringos, sin pensar que lo habían hecho con dinero nuestro, que por qué razón habían de romperlo, dejaron los comedores eso sí, porque eran unos grandes galерones que había cerca de la aduana, donde la gente iba a buscar su comida, pero lo demás lo destruyeron, todo lo que habían hecho los americanos. Ahora le voy a decir la, los ¿cómo se llaman?, bueno, la policía de abordó era tremenda con ellos, con los americanos; por ejemplo, en las cantinas ya llegaban los hombres a emborracharse con los americanos, pero los mexicanos (ininteligible) empezaban a gritar (ininteligible), entonces ya llegaba la policía de marina, con los mexicanos no se metían, pero trataban a los gringos en una forma ¡ay!

JT: ¿Con los mexicanos no se metían?

DE: No, había un pleito y agarraban a los americanos; y yo vi a uno de los de infantería de marina romperle un fusil a uno de los americanos en la cabeza.

JT: Ave María.

DE: No, no, eran brutos; llegaba un borracho de esos intolerables, lo pasaban a una botica y le metían una máscara con amoníaco para que volviera en sí y preso para los barcos, no los dejaban que cometieran ninguna clase de majaderías.

JT: Entonces ¿con los mexicanos cómo se comportaban, con los hombres mexicanos?

DE: Sí, los dejaban en paz.

JT: ¿Volvieron (ininteligible)?

DE: A las cantinas, ya sabe usted lo que son los mexicanos, borrachines, venían a las cantinas; eso sí, cantinas sí había.

JT: Pero digamos ¿la vida normal funcionaba?

DE: No, no, sí había obreros y esas cosas que empleaban ellos si querían trabajar los mexicanos les daban trabajo; pero por ejemplo nosotros tuvimos una amiga, le decíamos: ¿Por qué no vas a trabajar a la aduana? –No porque hay sirenas. ¿Cómo que hay sirenas? –Sí, (dice) (ininteligible), mira la sirena tiene dos partes: la mitad para arriba está hecha por los americanos y la cola, que es donde se trabaja, somos los mexicanos, por eso no voy. Y no fue a trabajar (ininteligible) porque así somos los mexicanos, muy especiales; hubiera trabajado, le hubiera llevado dinero a su familia, porque pagaban muy bien los americanos, pero los puestos buenos los tenían los americanos y abajo los mexicanos, pues eso era natural ¿no? y sobre todo en el muelle, los cargadores no lo hacían los americanos, sino tenían que ser los mexicanos, les pagaban bien, a descargar barcos y las cosas que llegaban. Bueno, pues total, duraron ahí un año, al año se fueron.

JT: Me, me interesa mucho esto de que entraron los americanos a Veracruz, digamos los mexicanos, es decir, primero se fueron todos a Tembladeras.

DE: A Tembladeras.

JT: ¿Y luego volvieron?

DE: Volvieron, volvieron los que querían trabajar, cuando vieron que sus familias estaban auxiliadas por los americanos, volvieron ahí, entonces los americanos les dieron trabajo.

JT: ¿Pero no volvieron todos?

DE: No, no volvieron todos.

JT: Vamos a suponer, ustedes como gente que llevaban una casa, ¿para conseguir comida?

DE: Ya después, ellos trajeron y surtieron bien la población, los americanos.

JT: Es decir, ¿sí podían ustedes ir a la tienda a comprar?

DE: Ya, a comprar ya, después sí.

JT: Qué...

DE: Como duraron un año, usted comprenderá que ya hubo necesidad de que los dueños de las tiendas también regresaran ¿no? y entonces ellos les surtían lo que querían.

JT: ¿Entonces ustedes ya podían ir a comprar a las tiendas?

DE: Sí.

JT: Ustedes, por ejemplo, vamos a suponer, se les estropeaban una tubería, ¿podrían llamar al plomero, había servicio?

DE: No, de esas cosas pues ni se ocupaba uno, usted comprenderá, se le estropeaba... en esa época ni quién se ocupara de esas cosas, porque no había trabajadores que lo hicieran, pero si acaso había una rotura de una cosa importante, un americano venía, los mismos americanos lo arreglaban.

JT: ¿A dónde le hablaban?

DE: No, no le hablaban uno, ellos se enteraban, porque lo veían, venían y lo arreglaban...

JT: Por ejemplo, vamos a suponer en la calle.

DE: En la calle se descomponía algo, inmediatamente venía una cantidad, como cuadrilla y la componía enseguida.

JT: ¿En qué compraba usted? Digamos en la tienda ¿qué tipo de moneda utilizaban durante ese año?

DE: Mexicana sí, nosotros no usábamos moneda americana.

JT: ¿Y los americanos que moneda...?

DE: Nos pagaban con americanos a nosotros.

JT: ¿Con qué?

DE: A nosotros nos pagaban con dólar, un dólar, dos dólares.

JT: ¿Y qué hacía usted con esos dólares?

DE: Los cambiaba.

JT: ¿En los bancos?

DE: En el banco.

JT: Las autoridades de Veracruz, ¿estaban ahí? (ininteligible)

DE: No, se habían ido, pero si no alguna tienda le cambiaban a uno, al dos por uno, entonces daban dos por uno la moneda americana.

JT: Entonces las autoridades, la autoridad de la ciudad, ¿quién era?

DE: Los mismos...

JT: Los americanos.

DE: Los americanos.

JT: Las banderas que había digamos...

DE: Mexicanas.

JT: ¿Mexicanas?

DE: Mexicanas.

JT: ¿No americanas?

DE: No, la americana estaba en su, en su barco ¿ve? y cuando ellos entraban, entraban con su bandera porque pues ya sabe que en la guerra cada quien lleva su bandera, pero no, no nos impusieron su bandera. No, no, si nos trataron en una forma verdaderamente noble y buena ¿ve? y estuvieron allá hasta que don Venustiano hizo que se fueran.

JT: Y, por ejemplo, si un americano se enfermaba ¿tenían médicos ellos?

DE: No, ellos tenían en los barcos, tenían creo enfermería, medicinas, si un mexicano se enfermaba ellos los atendían. Nosotras no estuvimos desprovistas de nada con los americanos, porque en ese tiempo ellos se ocupaban, como haga de cuenta que era una población en la cual ellos estaban como en Puerto Rico, a cargo de ella ¿ve? así nos trataron en Veracruz.

JT: ¿Había grupos de mexicanos que hicieran complot?

DE: ¿Que hicieran qué?

JT: ¿Complot?

DE: No, no, no, únicamente había borrachines que venían a las cantinas a hacer, ¿cómo le diré?, vida con ella y mexicanos que vivían con su familia, ya con su familia pues vivían tranquilamente en caso...

JT: ¿Se dio el caso de que, digamos, algún grupo de americanos cometiera agresiones?

DE: ¿No le digo como los trataba la policía, la infantería de marina? Siempre estaban vigilando la población y si algún americano se propasaba en alguna forma, ya le digo como los trataban; mire yo vi romperle un fusil aquí en la cabeza a uno y meterle una máscara de amoníaco a otro; así es que no, no los trataban con nada de cariño, al contrario, los consignaban a un calabozo allá en el barco.

JT: ¿Usted en esa época tenía como trece años?

DE: Sí.

JT: Es decir, ya estaba usted en edad de los muchachos y esas cosas, eh, ¿cómo veía usted a los americanos?

DE: Algunos muy bonitos, muy amables, pero...

JT: ¿Así cómo decir, me gusta ese?

DE: Por ejemplo, había enfrente un oficial muy guapo que me gustaba, pero pues yo nunca le coqueteé al oficial porque él era gringo y mi hermana nos podía ver; cuando nosotras llegamos al cuartel, había una cantidad de fusiles así enfrente del corredor, mi hermana estaba espiando en el corredor para matar a un americano y mi mamá: –Niña, estate quieta, niña no estés haciendo barbaridades; niña no (ininteligible) a todas ¿cómo se te ocurre, cuando esta gente...? En eso pasaba un muchacho como de 19 años y nos regalaba galletas, pasaba y nos regalaba chocolates), ¿todavía tienes ganas de hacerle una maldad a ese muchacho? –No a ese no, pero al otro sí. Ella quería matar a fuerzas a un americano...

JT: ¿Entonces, como que sí había odio hacia el invasor?

DE: Odio, si nosotros siempre hemos sido muy peleoneros los mexicanos; y como decía mi mamá: –Los españoles se vinieron aquí de las cárceles de allá; y nuestros indios eran tan peleoneros; se juntó la raza y se volvió delocol.

JT: (risa). Y esto, los romances entre las muchachas de Veracruz y los americanos ¿eran frecuentes?

DE: No, no eran. Ellos hacían visitas hasta muy (ininteligible), para aprender español ¿ve? pero desde entonces sin romance.

JT: ¿Sin romances?

DE: Sin romance.

JT: ¿Y no buscaban mujeres?

DE: Pues sí, deben haberlas buscado, pero eso sí, nosotros no nos enterábamos.

JT: ¿De qué clase social han de haber sido?

DE: Pues según los americanos; por ejemplo, los marinos americanos son de la aristocracia de Estados Unidos, ¿ve?, son gente rica, así es que debían de haber buscado mujeres... había una zona...

JT: ¿Roja?

DE: Roja, que siempre la hubo en Veracruz, cuando vino no se qué presidente la quitó, que hizo muy mal, porque ahora las mujeres, mire entonces las mujeres pasaban una revista mensual con... es decir, diaria, con un médico y cuando no estaban en condiciones, las mandaban a un hospital especial, ahora las distribuyeron todas en la ciudad y nadie les pasa visita, así, a veces, son un lugar de contagio que no puede usted eliminar.

JT: Sí.

DE: Pero pues ¿que quiere?, en esa época había zona roja así es que...

JT: Así que los marineros se iban allá, a ese lugar. ¿No se metían con la otra población?

DE: No, pobres de ellos, los mataban; sí los americanos tenían unas leyes muy estrictas en Veracruz, muy estrictas; el que se propasaba ¡uh!, no le digo de la rota del fusil en la cabeza nomás...

JT: ¿Y eso usted, usted, por ejemplo, sabía cuáles eran esas leyes?

DE: Pues no, yo no conocía mucho a los americanos, pero los marinos tenían un código muy especial, porque la marina es muy estricta; ¿no le digo que la infantería que es una policía que viaja en sus barcos, que es la policía de la marina?, esa es muy estricta.

JT: Si. Y las autoridades civiles mexicanas ¿qué hicieron?

DE: Se fueron, ya no estaban ahí.

JT: ¿Y, y el ejército donde estaban las autoridades de...?

DE: Lo ocupaban los americanos.

JT: El ayuntamiento. ¿Cómo...?

DE: Ellos hacían todo: si llevaban a registrar a un niño, lo registraban. Tenían empleados mexicanos, esos eran los empleos que decía aquel que era como de la sirena, este, porque los jefes eran americanos y pues los empleados eran mexicanos.

JT: ¿Qué opinión tendría así, como la generalidad del pueblo de Veracruz sobre los americanos?

DE: Pues a mi me da vergüenza, yo le voy a decir, porque eso de haberse ido a Tembladeras los hombres y dejaron las mujeres solas, es el colmo; yo no tenía hombre en mi casa, gracias a Dios, pero las que lo han de haber tenido se han de haber sentido re mal, quizá de no tener el apoyo de la cabeza de una casa.

JT: ¿Ustedes estuvieron conscientes, estando en Veracruz, de toda la lucha que se entabló?

DE: Ah, no.

JT: ¿En México, contra la intervención americana?

DE: Ajá.

JT: ¿Sí? ¿Cómo sabían?

DE: Porque lo publicaban los periódicos de Tembladera y de esos lugares que llegaban a Veracruz.

JT: Es decir, los periódicos se...

DE: Sí, también los periódicos no se metían con los americanos, publicando...

JT: ¿Había prensa en contra de los americanos?

DE: Pues, no se atrevían, pero sí contaban lo que pasaba en México, por ejemplo, la llegada de lo que le pasó a Madero, lo que... en fin, todas esas cosas las publicaba la prensa de Veracruz. Porque pues Madero, ya ve, que lo mataron los (ininteligible) cuando lo llevaban dizque para no sé dónde y lo hicieron a fuerzas y dizque no lo firmó él, que es mentira, que está falsificada la firma, que él dijo: –Yo no les firmo nada. Su renuncia y la de...

JT: Pino Suárez.

DE: Pino Suárez.

JT: Sí.

DE: Lo mataron por la espalda.

JT: ¿Y cuando usted, ustedes, ya oyeron hablar de Huerta, qué opinión tenían de él?

DE: ¡Ay!, la peor, porque no tan solo era un borracho, sino era un drogadicto; así es que ese hombre cuando estaba... ¿no vio lo que hizo con Don Belisario Domínguez? (ininteligible) lo mataron.

JT: Sí.

DE: Mandó a Urrutia que le cortara la lengua porque había dicho un discurso, era senador, y había dicho un discurso en contra de Huerta.

JT: Sí.

DE: Entonces mandó a que le cortaran la lengua, todavía así y cuando estaba volviendo, con una hemorragia brutal.

JT: Sí.

DE: Mandó a que diera un discurso otra vez en la (ininteligible) con la hemorragia; tanto que Urrutia tuvo que salir del país y no ha podido volver; el sanatorio de Urrutia lo volvieron orfanatorio.

JT: ¿Cómo se enteraban ustedes de que ya se había gestionado que se fueran los americanos?

DE: Pues porque don Venustiano entró a Veracruz.

JT: ¿Pero, se fueron primero los americanos?

DE: Salieron los americanos (ininteligible)

JT: Es decir, ustedes como población civil... hubo algún medio en el que le...

DE: No, nomás vimos que empacaron y se fueron. Van pa' fuera.

JT: Y ya.

DE: Y ya.

JT: ¿Y qué opinaron al respecto?

DE: Pues nada, que nos dio mucho gusto que viniera don Venustiano y que estaba al frente de la Revolución.

JT: Ajá.

DE: Y como nosotras nunca fuimos porfiristas, éramos revolucionarias.

JT: ¡Claro!

DE: Y que nos dio mucho gusto. Entró Don Venustiano en 1914, y el 29 de diciembre, es su santo, yo fui a verlo.

JT: Ajá.

DE: Con una señorita, Encisa Malvaez, que era revolucionaria, que la habían metido a la penitenciaría...

JT: Sí.

DE: A ella y a María Arias, las metieron a la penitenciaría.

JT: Así es que se van los americanos y ustedes qué dijeron: ¡ah! ya se fueron o...?

DE: No, pues... sentimos hasta cierto punto, porque algunos fueron buenas gentes con uno, ¿no?, porque le voy a decir a usted una cosa: eso de que usted llegue como invadiendo un país, trata a las familias como trataron a todos nosotros, habiendo jóvenes y bonitas, nunca se atrevieron a hacer nada, eso es mucho como una (ininteligible) en conquista ¿verdad? Así es que, al contrario, nos daban a uno su lugar, nos trataban muy finamente, el comandante nos traía a paso de marcha ¿no? Y le digo que había un oficial que era muy guapo, que se ponía a contemplarme y yo a él, este, yo desde la ventana de mi casa y él desde su balcón, pero nada más era eso, no había más, porque él no se atrevía a venir a mi casa a decirme me gustas o algo, nomás allá me veía y yo lo veía siempre guapo y yo decía: –Ahí está ese condenado.

JT: (risa)

DE: Y eso era todo ¿ve?

JT: Se deleitaba la pupila.

DE: Sí, nomás nos veíamos, era amor platónico de lejos. Pero no, nunca tuvimos nadie que se atreviera... Había un viejo, que Elvira se sentaba en la puerta de la casa, en las noches, le traía una cuchara de plata o alguna cosa que conseguía por ahí, se la traía de regalo y ella ni sabía inglés ni él sabía español, así es que nomás venía y se la daba y se iba ¿eh?

JT: Ajá.

DE: Pero eso era todo, no, nunca hubo abusos, si ellas daban lugar, no le sé decir, allá ellas; tal vez hubo...

JT: Pero no era una cosa...

DE: Yo tuve una amiga que recibió a un oficial del ejército, que era graduado de West Point.

JT: Sí.

DE: Y ella me contaba que este Weist, se apellidaba Weist (dobleú, e, i, ese, te), iba y tomaba clases de español con ella y ella de inglés con él, pero eso era todo, decentemente, no hubo nada de enamoramientos, no, no, no.

JT: Ni nada por el estilo.

DE: No, era únicamente intercambio de idiomas.

JT: Ajá. Eh, ¿le parece bien que lo dejemos por hoy?

DE: ¿Eh?

JT: ¿Le parece bien que lo dejemos por hoy?

DE: Pues, como usted guste. Bueno.

Segunda entrevista: 29 de noviembre



Dolores Ehlers, ca 1977. Fotografía incluida en el documento original mecanografiado. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México

JT: Me decía, me decía usted que a mitad de mes...

DE: ¿Eh?, como al mes, mes y medio que ya vieron que se normalizó todo, que los americanos no se metían...

JT: Ajá.

DE: Con ellos ¿no?, entonces se normalizó y empezaron a venir, por ejemplo, los estibadores, los cargadores, todos los de la aduana que trabajaban en el muelle, porque llegaban barcos de cabotaje.

JT: Ajá.

DE: ¿Verdad? Barcos de cabotaje y ya llegaron; y llegaron muchas gentes como empleadas a lugares del gobierno y algunos a otros de... no, de Huerta desde luego... sino los que estaban anteriormente, y muchas personas vinieron a reunirse con sus familias, más bien burguesía ¿eh?, porque los aristócratas se fueron para otro lado y los más pobres ya no regresaron, les daba (ininteligible).

JT: Ajá.

DE: Así es que...

JT: Si. Señora yo le quería a usted preguntar, sobre la época, digamos, del porfirismo...

DE: Ajá.

JT: Es decir, eh, un poquito atrás de lo que usted nos había platicado del mero, mero porfirismo ¿usted iba al cine?

DE: Pues fíjese que en Veracruz, había unos cines, la Eslava y el Variedades,

JT: ¿Eslava?

DE: Eslava se llamaba.

JT: ¿Con ve chiquita?

DE: Con... Eslava sí, el Eslava y el Variedades, y ahí íbamos al cine, había cines ya en esa época, pero cuando yo era grandecita ¿no?

JT: Digamos, ¿qué edad tenía usted?

DE: Pues unos trece años, así.

JT: ¿Cómo en esta fotografía?

DE: Como en esa fotografía, sí.

JT: Es decir (ininteligible)

DE: Antes había un cine que llevaba la Tabalera Mexicana.

JT: Sí.

DE: La de los cigarros, que ponía unas mantas arriba de un colegio, cuando nosotros teníamos como ocho o nueve, ocho años, se ponía arriba de un colegio y por detrás, hacían la proyección, era una plazuela grande y se llenaba, le ponían unos, unas películas que se llamaban, me acuerdo muy bien, una que se llamaba *El queso volador*, lo que era, era un globo, ¿ve?

JT: ¡Ah! –

DE: Metían un globo en una cosa (ininteligible) y volaba: y había otra que se llamaba *El robo estorbo*, era una olla en que había una bola, una olla nuevecita, muy bonita, como de aluminio, brillante, la dejaban en un lado y todo mundo, pues, se la recogía ¿no?, pero cuando la abrían y veían lo que era, la dejaban ¿no?, y por eso se llamaba *El robo estorbo*; me acuerdo muy bien porque eran dos películas que a mi me llamaron mucho la atención, pero no nos daban muchas ¿ve?, sino una o dos, nada más.

JT: ¿Eran mudas?

DE: ¿Eran qué?

JT: ¿Mudas?

DE: ¿Buenas?

JT: ¿Mudas?

DE: Mudas, sí.

JT: ¿Y eran largas o cortitas?

DE: Pues regulares, no muy largas ni muy cortas, nos subíamos nosotros a la plazuela, como a eso de las ocho de la noche empezaba y regresábamos pues, a las nueve o diez cuando muy tarde ¿no?

JT: ¡Ah!

DE: Porque, pues, nos les escapábamos a mi mamá.

JT: ¡Ah! ¿Por qué? ¿No las dejaba ir?

DE: No, estábamos chiquillas, no. ¿Cómo nos iba a dejar ir? Quedaba un poco lejos de la casa, quedaba como a una diez cuerdas o algo así ¿no?

JT: ¿Tenían que pagar ustedes por eso?

DE: No, no, nada, era público, era propaganda del cigarro, este...

JT: ¡Ah! de la Tabacalera.

DE: Tabacalera.

JT: ¿Y qué impresión les daba a ustedes aquello?

DE: ¡No! pues nos encantaba, no le digo que mi hermana ya desde chiquilla hacía eso que... ahora acaban de publicar un libro diciendo que hubo cine en México desde 1896, eso es una mentira, lo que hubo fueron lo que se llamaba linternas mágicas.

JT: ¿Eso que usted platica era linterna mágica?

DE: No, eso que yo le platico no, esto era proyección, pero era proyección de fuera, fuera de aquí, no era.

JT: ¿Qué eran las linternas mágicas?

DE: Pues las linternas mágicas eran un aparato con el que iba usted pasando cuadros,

JT: Ajá.

DE: ¿Ve? Nada más que podía usted hacerlos como se hace, por ejemplo, una cámara que tiene un rollo y va usted sacando la secuencia ¿no?, de una gente que camina o de una... así una secuencia y después la pasa usted, como si fuera un cine, pero no, esas eran linternas mágicas, no era cine. Aquí le llaman cine y que desde 1896...

JT: ¿En cual libro?

DE: En un libro que tengo ahí, se lo voy a enseñar.

JT: ¿El de 80 años de cine en México, de Aurelio de los Reyes?

DE: Ese, que por cierto tienen muchas mentiras, no vale la pena.

JT: ¡Ah!

DE: Porque se brincaron veinticinco mil cosas; por ejemplo, a nosotras mismas no nos mencionan más que en una cosita así, diciendo que hubo censura en México, pero de él siquiera ni lo estricto está, y después en... muy disimuladamente, ponen

que la censura tuvo la culpa de que entraran las películas americanas en lugar de las francesas y las italianas, pero en ese tiempo de la guerra, y por la guerra, usted comprenderá, que no estaban esos países para mandar, este...

JT: Ajá.

DE: Nada.

JT: Después nos pondremos hablar de eso, entonces ¿usted recuerda durante el porfirismo?, es decir, eso sí.

DE: Ajá.

JT: Ya cuando usted tiene trece años, es decir, para 1910 aproximadamente, había dos cines; el Eslava y el Variedades, ¿cuanto cobraban por entrar?

DE: Creo que uno cincuenta.

JT: ¿Uno cincuenta?

DE: O un peso.

JT: ¿Y qué tipo de películas pasaban?

DE: Pues pasaban películas de la Bertini, de la Menichelli, de las francesas, eh, e italianas.

JT: Ajá.

DE: Que ya ve las italianas.

JT: Sí, dígame una cosa ¿cuanto les pagaban?

DE: ¿A quién?

JT: ¡Ah!, ¿cuanto les pagaban? ¿Que tipo de gente iba...?

DE: No, no, de la mejor.

JT: ¡Ah!, ¿sí?

DE: Porque no era, no era cine popular, porque era caro para las otras personas de... Porque uno cincuenta o un peso, entonces era un peso y uno cincuenta, ¿ve?

JT: ¿Era mucho dinero?

DE: Sí, era pues una cantidad, porque ya le digo que las casas valían veinticinco pesos, veinte, quince, según el tamaño ¿no?, así es que ya un peso, era un peso. Mire, antes podía usted conseguir veinticinco centavos de arroz, cinco centavos de frijol, cinco de café, cinco de manteca, lo que le quiero decir a usted, que un peso era un peso ¿ve?

JT: Entonces digamos ¿cómo cuánta... qué tipo de gente iba?

DE: La burguesía mas o menos.

JT: Pero iban...

DE: A la aristocracia.

JT: ¿Eran salas grandes?

DE: Sí, eran salas grandes.

JT: ¿Y cabía tanta aristocracia, había tanta gente aristócrata?

DE: No, no había tanta; pero entre unos... entre la burguesía y la aristocracia, se llenaba el cine, sobre todo los domingos ¿no? que daban función en la tarde y otra en la noche y pues diario, diario no se llenaba, pero sí había bastante gente.

JT: Digamos ¿y no había precios, localidades más baratas para este tipo de personas?

DE: En estos cines al principio no había galería y luneta, no había más que lunetario.

JT: Es decir, era, era todo...

DE: Era todo parejo, un precio.

JT: Sí, entonces ¿cuándo las llevaban al cine?

DE: Pues nosotras íbamos a veces cuando nos invitaban o cuando mi mamá tenía, pero casi entonces íbamos muy poco al cine, no íbamos casi al cine, ahí estuvo la Iris, en el teatro... ¿Cómo se llama? Teresa, creo se llamaba el teatro este, actuó la Iris y unas compañías, y por ejemplo nosotros fuimos a ver dos o tres obras de la Iris, porque nos invitó un señor vecino que nos llevaba, porque yo era muy especial y un día le dije, estaba yo chica ¿no? y le dije yo, porque ahí vivimos tres años en esa casa, dos años o algo así, más porque estuvimos viviendo hasta que yo cumpliría unos...

catorce años, duré ahí y ya nos mudamos; un día le dije: –¡Ay! si yo tuviera cinco pesos yo haría dos vestidos. Y él se me quedó mirando: –Yo se los voy a dar. Mi mamá no quiso, mi mamá sabía coser muy bien pero no me quiso enseñar nada sin saber yo que qué iba a hacer; entonces las telas costaban quince centavos y había unos velos tiesos muy bonitos y cinco centavos el terciopelo, las cintitas de terciopelo el metro, cinco centavos, el encaje donde se metía el pasa listón, en fin, era muy barato; yo hice los vestidos de mi hermana y el mío con los cinco pesos ¿ve? Entonces cuando él los vio, ya vio que habían quedado muy bonitos... en mi casa había máquina, porque en mi casa tenían a veces que coser para afuera y esas cosas ¿no?, mi gente hacía de todo.

JT: ¡Ah!

DE: Porque mi madre era muy lista y nos hacía nuestra ropa, así es que necesitaba la máquina y yo los hice y muchas cosas las hice a mano, pero quedaron muy bonitos, con tres holancitos abajo, tableados, su pasalistón, aquí también su escote cuadrado con un holancito, su manguita ampona con otro holancito de pasalistón y le hice un cinturón con pasalistón y aquí el moñito; quedaron graciosos, y pues estaba uno chico y a veces le gusta a uno todo ¿no?, entonces nos dijo: –De regalo las voy a llevar al teatro. Este costaba creo que cinco o diez pesos, no sé cuánto la luneta, pero costaba algo ¿no? Nos llevó a luneta. Estrenaba la Iris Eva, una obra de... estaba entonces casada con un señor Palmer, guapísimo, muy guapo, y me acuerdo mucho de un coro que decía: "siempre vestida como una princesa, siempre elegante como una duquesa", ¿no? Que lo cantaba él montándose en una silla, así al revés, con un grupo de hombres vestidos de *jaquet*, porque entonces se usaban las colas; y en fin fuimos, íbamos a ir otra vez, en otra ocasión que me hice otro vestido que me regalaron también un velito y me hice otro vestido y nos llevó. Dos veces fuimos.

JT: Al teatro.

DE: Al teatro.

JT: ¿Qué le impresionaba más...?

DE: “La viuda alegre”... ¿eh?

JT: ¿Qué le impresionaba a usted más el teatro o el cine?

DE: Pues, entonces le voy a decir, yo no tenía..., más que este, el deseo de trabajar ¿ve? porque en mi casa encuadernaban libros entonces.

JT: ¡Ah!

DE: Y ya le dije que nosotros cuando yo tenía esa edad empezamos a trabajar la fotografía, de ahí pasamos a lo de la fotografía. Mi hermana en ese tiempo iba a aprender a... después nos mudamos a otra casa en Zaragoza, que ya tenía patio, que era enfrente del Hospicio Zamora, y yo era muy chica, tendría yo de once a doce años, una cosa así, por cierto, que tuve novio porque el marino, el teniente de marina, se empeñó en que era mi novio y yo le dije que no varias veces. Pero él iba como si lo fuera ¿ve?

JT: Ajá.

DE: Y duramos dos años.

JT: Muchos años de noviazgo.

DE: Sí, y nos mudamos después a Zaragoza y él me siguió, y se quería casar, pero yo no lo quería, ahí acabó el amor; yo no volví a tener novios hasta muy grande, era muy amiguera, tenía muchos amigos, pero no tenía novio.

JT: ¿Novio no?

DE: No, este, era yo muy rara en ese sentido, muy amiguera. Tenía yo un día, ya de grandecita, ya de grande, ya como con cuarenta, porque yo me case de cuarenta ¿eh?, me salí yo de un baile con siete muchachos, porque tenía yo tres muchachos que eran mis tres mosqueteros, a donde quiera iban conmigo, pero después que ya nos íbamos del baile dijeron: –Oiga ¿no vamos con usted? Pues vámonos. Tanto que la señora a donde fuimos se enojó porque dice: –Ni que fuera tan bonita, para que la vayan cuidando siete muchachos. No, era cuestión de simpatía, o de quién sabe ¿no?, pero así es la vida.

JT: Ajá.

DE: Pero lo vieron los... mis tres mosqueteros tenían cada quien su novia y míos no eran más que amigos. Y pues sí, después de eso, le voy a decir, los entretenimientos ahí eran ir, por ejemplo, nosotros tuvimos un puestecito en el parque Zamora, donde

los domingos vendíamos ahí fruta... en fin buscando la vida, porque usted sabe que mi madre, con eso de que le pagaban tan poco por los partos; sin embargo, cuando yo tenía once años, mi madre fue al pueblo que se llama Tlalixcoyan.

JT: ¿Tlalixcoyan?

DE: Tlalixcoyan de Veracruz. A hacer un parto de una señora muy rica y le pagaron mil pesos, entonces era una fortuna, era una familia que se apellidaba Fernández Villegas, los Villegas tenían grandes extensiones en terrenos y de vacas y ganado y de muchas cosas; y esa señora se llamaba Rosaura Villegas de Fernández,

JT: Ajá.

DE: Y fui, por primera vez supe lo que era ir en una carreta de bueyes.

JT: Ajá.

DE: Se lo recomiendo que nunca se suba.

JT: Ajá. (risa)

DE: Era como de este alto las carretas... no eran muy altas... así.

JT: ¿Cómo medio metro?

DE: Sí, como un medio metro. Y ahí iban unas sillitas y ahí se sentaba usted, iban los bueyes y el hombre que los... el bueyero, como se dice ¿no?, con una especie de lanza, como la del torero cuando entran los picadores así, y uno se llamaba Bonito y el otro se llamaba Pinto, picaba a Bonito y jalaban así en esa forma iban (ininteligible).

JT: Iban todo el rato desviándose.

DE: ¡Ay! sí, era un traqueteo.

JT: Ajá.

DE: Por fin del tren a donde llegábamos ¡ay! Llegábamos molidas, porque iba yo con mi mamá, ya tenía once años, pero yo me desarrollé a esa edad, así es que yo tenía cuerpo de mujer a pesar de...

JT: De sentir...

DE: De sentirme niña ¿no? Por cierto, que una de las cosas que me daba mucho coraje, ¿no está grabando verdad?

JT: Sí.

DE: ¡Ay! (risa)

JT: No hay problema.

DE: Una de las cosas que me daban mucho coraje era que me enamoraran, de ahí, de la acera donde yo vivía, como cinco enamorados.

JT: ¿Ya ve? Tenía a sus pretendientes.

DE: Bueno, pero, mire, era una cosa que me ponía de mal humor.

JT: Pues sí, es que se veía usted mucho más grande.

DE: No, es que yo siempre he llamado la atención, no sé porqué, porque no crea usted que yo era coqueta. Había una muchacha en la acera, que se llamaba Felicidad Montero y era muy coqueta, pero no me perdonaba que yo tuviera enamorados.

JT: Ya ve cómo son las cosas.

DE: Si, no, yo era chamaca; mire, tan chamaca era yo, que tenía un enamorado en la esquina, un muchacho, Esteban Ortega, pero su hermana platicaba con el novio con cajitas, yo no sé si usted sabe todo... se ponen unas cajitas con un hilito, una arriba y otra abajo y de ahí subía al balcón, y el ruido que nosotros hacíamos jugando a la marisola y a los listones y esos, porque éramos chicas, no la dejaba oír y nos echó al gendarme.

JT: ¡Ándale!

DE: Y nos corrieron de ahí.

JT: Ya ve que cosas.

DE: Sí.

JT: Volviendo a lo del cine, usted entonces eh, ya digamos en 1910 iba más a estos dos cines, ¿usted recuerda...?

DE: No, casi no iba al cine porque...

JT: Bueno, sí, pero iba ya era...

DE: Sí, cuando... sí.

JT: ¿Usted recuerda cuando empieza la Revolución, si hay algún cambio respecto a los cines, a la exhibición de películas?

DE: Pues hubo un cambio de que empezaron a escasear las películas europeas.

JT: Europeas.

DE: Sí.

JT: ¿En qué año?

DE: Pues, en el año en que entró don Venustiano Carranza a Veracruz.

JT: ¡Ah!

DE: Porque entonces ya empezó después, a escasear el material, el americano ¿no? pues era natural ¿no? pero en realidad, cuando se notó esto fue cuando la guerra.

JT: ¿Cuando la guerra del '14?

DE: Del '14, sí.

JT: ¿Qué es lo que notó?

DE: ¿Eh?

JT: ¿Qué es lo que se notó?

DE: Que no venía nada de Europa.

JT: Ajá.

DE: Nomás se habían quedado las películas que tenían los alquiladores aquí, pero escaseaban muchísimo lo otro, ¿ve? Ahí nos hablan en ese libro.

JT: ¿En qué libro?

DE: En el libro ese de *Ochenta años de cine en México*.

JT: ¡Ah! en el libro de Aurelio de los Reyes.

DE: Que había cines desde 1896, pero en realidad no era así, no era mas es lo que le digo a usted... Porque dicen que a veces se movían mucho, pues sí, porque no es lo mismo una cinta que tienen a los lados perforaciones ¿eh? que... Bueno, yo en realidad le debo decir que no me acuerdo mucho de haber ido a muchos cines en Veracruz, al cine que íbamos nosotros era el de la Tabacalera porque era gratis ¿ve?

JT: Ajá.

DE: Ese era el cine que nosotros íbamos y fue de los primeros que conocimos en Veracruz.

JT: Eh, la otra vez usted nos estaba platicando o empezaba a platicarnos de cuando llega Carranza a...

DE: A Veracruz.

JT: A Veracruz.

DE: Pues, los americanos estuvieron dos años, un año.

JT: Un año.

DE: Un año, un año, sí. Entonces entró Carranza y todo se normalizó y todo fue diferente completamente; todo el mundo lo aceptó, porque como nosotras éramos no porfiristas, resulta que entonces en mi casa se estableció un comité de enlace entre las tropas del sur y norte.

JT: ¿Qué tenía que hacer ese comité?

DE: Al comité llegaban los generales, había máquinas de escribir.

JT: Ajá.

DE: Y personal ahí.

JT: ¿En su casa?

DE: En mi casa, para mandar telegramas, órdenes, en fin; muchos generales, este, desfilaron por ahí, y muchos civiles. Entonces yo conocí a don Adolfo de la Huerta y a muchos, muchos, de la Revolución, generales, Amarillas, este, Amarillas era el de los

yanquis, este otro, Ríos, en fin, muchos generales y muchos oficiales de ellos, un muchacho José Ortega, a Cienfuegos, Toledo, en fin muchos; porque constantemente estaban llegando a recibir órdenes o a mandar órdenes fuera, ¿no?

JT: ¿Por qué hicieron eso en su casa?

DE: Porque éramos revolucionarias, nosotras siempre fuimos revolucionarias.

JT: Sí.

DE: El día 29 de diciembre, fue el santo de don Venustiano y yo fui a felicitarlo y me lo presentaron.

JT: ¿En qué año?

DE: ¿Eh?

JT: ¿En qué año?

DE: En el '14.

JT: ¿Del '14?

DE: Del '14, sí; me llevaba una señorita, Inés Narváez, que le había dicho a usted que había estado en penitenciaría, ella y María Arias, ella me llevó porque era muy amiga nuestra y me llevó al santo de don... Tenía yo la fotografía, pero me la robaron.

JT: Sí.

DE: Una cosa muy... que no le sirve al que me la robó, pero así son las cosas ¿no? Estaba don Venustiano, estaba yo, estaba un muchacho, Salvador Escudero, que por cierto es de aquí poeta, estaba la señorita Narváez, estaban muchos revolucionarios y los que lo habíamos ido a felicitar porque era su santo. Pues entonces fue cuando a mí me conoció y supo de que teníamos en la casa, un comité de enlace, porque le dijo Inesita: –Mire, estas muchachas se las traigo a usted porque son revolucionarias de corazón, nunca fueron porfiristas. Y le contó del complot y esas cosas. Bueno, él no sabía cómo nos llamábamos todavía, entonces ya cuando teníamos la fotografía, en esto, él hizo una visita al Hospicio Zamora, lo invitó el...

JT: Ajá.

DE: El director.

JT: Sí.

DE: Y entonces el director, como nosotros estábamos enfrente y había habido aquel antecedente que le dije, de que mi mamá intervino para que los americanos...

JT: Ajá.

DE: No bombardearon el Hospicio...

JT: Sí.

DE: Nos llamó para que tomáramos la visita.

JT: Sí.

DE: En fotografía, ya (ininteligible) teníamos entonces la fotografía. Entonces fuimos y a don Venustiano le dio un poco de risa, porque otra cosa, nosotros a pesar de tener ya más años, no los representábamos, era una de esa gente comeaños; míreme allí, allí tengo yo creo doce años o trece cuando mucho.

JT: Ajá.

DE: Parece que estoy más grande ¿no?

JT: Sí, en esta foto.

DE: Pero en cambio, me veían, personalmente me veía más chiquillas, más jovencita; él nos vio (ininteligible). ¿Qué fotografía me va a sacar este par de visiones? Cuando éramos mi hermana y yo, nos teníamos que subir, era un... El señor Carranza era sumamente alto y nos teníamos que subir en los estuches de la cámara para poderlo fotografiar.

JT: Ajá.

DE: Porque las fotografías deben ser directas para que salgan perfectas ¿no?, porque si usted las hace hacia arriba o hacia abajo tienen distorsión. Así es que nos subimos y lo retratamos primero con su Estado Mayor, porque él iba con los ministros y su Estado Mayor, del que era jefe Juan Barragán.

JT: Ajá.

DE: Este muchacho Rafael Dávila, otro Manuel Ochoa, en fin, había como seis o siete que eran de su Estado Mayor e iba con sus ministros también (ininteligible). Bueno pues resulta que nos vio y después le dijimos: –Queremos retratarlo a usted solo, con mucha complacencia lo hizo, pero, pero tenía una especie de risita como diciendo; ¿que visión me irán a sacar estas muchachas?, ¿no?

JT: Ajá.

DE: Y nos dijo: –Yo quisiera ver esas fotografías después de que usted me las tome. –Como no, le dijimos, en cuanto estén listas se las llevamos. Bueno, pues acabamos las fotografías y se las llevamos y entonces dice: –Nunca en mi vida me han sacado una foto en que haya salido tan natural como en esta, ¿qué les gustaría aprender? Y las dos sin consultarnos dijimos: –Ir a perfeccionarnos a Estados Unidos en fotografía. –Pues sí se van a ir, vayan a ver a don Félix F. Palavicini de mi parte porque es el... Era el ministro de educación, es decir, estaba el encargado, porque entonces él todavía no era presidente, era encargado de educación, Félix F. Palavicini. Y fuimos, en realidad de ahí salimos para Estados Unidos pensionadas, con ochenta pesos cada una, ochenta dólares cada una.

JT: ¿En que año?

DE: En el año de 1915.

JT: Dígame una cosa, ¿cómo era Carranza físicamente?

DE: Alto.

JT: Sí.

DE: Muy derecho y fuerte y muy serio. Un hombre en el que usted podía confiar; si don Venustiano le decía a usted una cosa la cumplía, después le contaré a usted algo, para que usted se dé cuenta de cómo era don Venustiano.

JT: ¿De qué cosa?

DE: De cuando ya nosotras habíamos regresado.

JT: Regresado, sí.

DE: Este, bueno pues ahí tiene que nos pagaron un año, nosotros no sabíamos nada de inglés cuando nos fuimos.

JT: Espéreme tantito, porque hay una cosa que yo no acabo de ver muy claro y quiero ver si usted me la puede aclarar.

DE: Sí.

JT: Es decir, dice que en su casa se reunieron para hacer enlace y por ejemplo para recibir recados del norte y...

DE: Telegramas.

JT: Por ejemplo, de tropas de...

DE: No, no, de generales, de general a general.

JT: De generales, vamos a suponer de generales del norte, como pudiera ser ¿quién?

DE: Pues, en el norte estaba Obregón.

JT: ¡Ah!

DE: Porque Obregón después vino para el centro, pero Obregón estaba en el Norte; este, estaba amarillas, que toda la vida fue indio yaqui, así es que ese estaba por allá por el norte; en fin, esos generales, Ríos, me parece que también...

JT: ¿Con qué generales del sur?

DE: Con el sur, o con los dos generales que eran leales, pero a pesar de que, mire, Zapata y Orozco, no se llevaban siempre, es decir, se comunicaban ¿ve?, así es que tratando aquellos de conectarse a estos otros, porque pues era la propaganda, porque en realidad don Venustiano tuvo una tarea muy pesada porque estaban muy divididos, en el norte estaba también Villa, nomás que ese era un estropísimo (risa).

JT: ¿Un qué?

DE: Muy estropísimo.

JT: (risa).

DE: Quiero decir, muy difícil de controlar.

JT: ¿Qué impresión tenían ustedes entonces de Villa?

DE: ¿De Villa? Pues que era un revolucionario ¿ve? nada más que todos ellos, hay cosas que no voy a grabarlo.

JT: ¿Por qué?

DE: No, porque son muy fuertes.

JT: No importa.

DE: Por ejemplo, mire, este Zapata, el caudillo, según ellos, cuando tenía presos les cortaba las plantas de los pies y los hacía caminar.

JT: ¿Eso hacía Emiliano Zapata?

DE: Sí. Y Orozco les cortaba las manos.

JT: ¿Y eso, eso ustedes como lo sabían?

DE: Pues usted sabe muy bien que venía uno y nos decía: fíjese que nuestro general hace tal cosa.

JT: ¡Ah! de los propios soldados.

DE: De los propios soldados, de los propios oficiales que le contaban a uno; y Villa, les quitaba lo señor.

JT: ¿Qué les quitaba? ¿Los testículos?

DE: Sí.

JT: ¿Ah sí?

DE: (risa)

JT: ¡Ah!

DE: A los presos, es decir, aquellos que cogía él en la Revolución, no a los suyos.

JT: ¿Y Carranza?

DE: No, Carranza los fusilaba, de plano los fusilaba, pero no los mutilaba, pero estos otros sí, eran medio salvajones, eran primitivos ¿ve? Porque yo pienso que eso es

primitivo, ¿no?, y lo hacían. Nomás que yo no quiero que figure esto porque después van a decir que...

JT: ¿Por qué?

DE: Los calumnié, porque usted sabe muy bien que esas cosas...

JT: Ya están muertos (risa).

DE: Pero los que quedan de ellos, ¡ahhh!, los defienden hasta...

JT: Bueno, pero usted oía, es decir (ininteligible).

DE: Yo no lo vi, a mi no me constó porque yo no lo vi.

JT: Pero a usted le tocó oírlo.

DE: Oírlo, de sus soldados y sus oficiales.

JT: Los oficiales de ellos, por ejemplo ¿qué oficiales...?

DE: No, no le puedo dar el nombre.

JT: Los oficiales lo contaban.

DE: Lo contaban como diciendo nuestro general hace tal cosa ¿no?

JT: Ajá.

DE: Y uno lo oía y pues eso como que le causaba horror, ¿verdad? Porque le voy a decir, eso que le corten a usted la planta del pie y lo hagan caminar, es bárbaro como lo que le hicieron a don Belisario Domínguez, ¿no? ¿Qué quiere usted?, Zapata no era un hombre culto, era un hombre burdo, lo mismo Orozco, no eran gente civilizada; no se podía decir eso de Madero, de don Venustiano, ni de muchos de ellos. Por ejemplo, hubo un general, ay ¿cómo se llamaba? ... que fue ministro de la guerra, que era yaqui; ay no, ahorita no me acuerdo cómo se llama, que se cultivó, era, era, salvaje porque, porque los yaquis son salvajes, pero tenía una esposa muy culta y ésta lo obligó al extremo de que... ay ¿cómo se llamaba?, después quedó tuerto, ahorita no me acuerdo, bueno, este, era general también... Amaro,

JT: Ajá.

DE: General Amaro.

JT: Joaquín Amaro.

DE: General Amaro, Joaquín Amaro; después se cultivó y era un hombre muy culto, pero primero era un yaqui salvaje, porque no sé si usted sabe que en Sonora hay dos razas; la de los yaquis y la de los mayas, cuando entraban a las ciudades entraban matando ¿no? porque nunca los blancos y ellos se llevaron, porque allá eran aristócratas y los trataban muy mal.

JT: Ajá.

DE: Los tenían reducidos a un lugar, porque a veces cuando oigo que nosotros les echamos en cara a los americanos que tenían reducidos a todos los indios, no nos ponemos a pensar cómo estuvieron nuestros indios en los tiempos de don Porfirio.

JT: No. Y dígame una cosa señora, es decir, usted, usted en este momento, ya usted ya bastante grandecita, es el momento que están peleándose Villa con Carranza, es decir, que están todos en pleito ¿sí?

DE: Ajá.

JT: ¿Ustedes de que bando eran?

DE: De lado de Carranza.

JT: ¿Por qué?

DE: Porque siempre fuimos maderistas y él, cuando mataron a Madero, se levantó en favor de él ¿ve? Había muchas divisiones, porque usted sabe que en un país que se libera de una de treinta años de dinastía de un (ininteligible).

JT: Ajá.

DE: Hay muchos que quisieran ser el jefe.

JT: Ajá.

DE: Y eso era por lo que propugnaban Zapata, Orozco y...

JT: Villa.

DE: Villa.

JT: ¿Y Carranza no?

DE: Carranza hizo la Revolución y los procuró unir.

JT: ¿El no quería ser el jefe?

DE: Pues, fue el jefe, lo nombraron primer jefe de la Revolución.

JT: Sí.

DE: Pero resulta que él sí estaba capacitado, era un hombre culto ¿ve?, él no era un ignorante, él era senador en su tierra, él era además de familias ricas, era un hombre culto; tan es así, que él decía que no hablaba inglés, pero si lo hablaba.

JT: ¡Ah!

DE: Pero nunca dijo que lo hablaba. Yo le voy a contar después de una conferencia y sí hablaba inglés.

JT: (risa)

DE: Este (risa) nomás que don Venustiano era un hombre ¿cómo le diré?, muy cauto; usaba espejuelos oscuros y siempre que lo recibía a usted, él le ponía allí, con los espejuelos oscuros, es decir, que le diera la luz a usted para verle la expresión de la cara ¿ve?

JT: Ajá.

DE: Era un hombre que no se dejaba engañar fácilmente; sin embargo, ya ve, lo mataron en una forma muy fea. Bueno, porque uno a veces cree en gente que no vale la pena: pues don Venustiano era ¿cómo le diré? un hombre en todos los sentidos de la palabra; como hombre, como político, como todo, era capaz; y no porque yo haya sido carrancista, sino porque en realidad lo era. Resulta que usted ha de haber oído lo de los billetes.

JT: ¿Los bilimbiques?

DE: No, los billetes que hubo cuando entraba Villa, hacía sus billetes.

JT: Ajá.

DE: Cuando entraba Orozco, hacía los suyos; cuando entraba Zapata, no servían los de Orozco

JT: Ajá.

DE: Cuando entraba Orozco, no servían los de Zapata, era... En México, constantemente había incursiones de tropas de unos y de otros, en la ciudad de México, y eso no lo viví, porque yo estaba en Veracruz, eso fue antes del '14, porque ya cuando don Venustiano tomó, como quien dice, las riendas, pues se vino y ya no hubo incursiones ni de unos ni de otros, cuando él llegó a México, se posesionó bien del lugar y ya no dejó que hubiera esa clase de cosas. Tanto que hubo después, don Luis Cabrera, era un gran economista y hubo, yo no me acuerdo muy bien, pero era una cosa que se llamaba el quinto, creo que hizo valer cada billete de esos veinticinco centavos, o no sé, algo así.

JT: Ajá.

DE: Que la gente se puso furiosa; pero para poder nivelar la economía del país, usted comprenderá que, si hubiera reconocido todos aquellos papeles que hicieron todos aquellos, hubiera fracasado la economía del país. Y yo creo, no estoy segura, porque en esa época estaba en Estados Unidos, nomás oí lo del quinto y que la gente estaba muy enojada y esas cosas.

JT: Ajá.

DE: Pero en realidad no supe a fondo de que se trataba, pero yo creo que fue eso.

JT: Sí.

DE: Que al recoger toda aquella... le dio a la gente por cada costal, porque eran costales de, de, de billetes; porque usted comprenderá que si hubiera reconocido todo aquello eran millones, ¿no? Así es que pagó veinticinco centavos por cada uno (tos).

JT: Entonces, ustedes en su casa, como función de enlace entre distintas tropas, todas las tropas carrancistas.

DE: Carrancistas y las que estaban...

JT: ¿Aliadas digamos?

DE: Aliadas o estaban tratando con él, porque muchos de ellos trataron con don Venustiano.

JT: Sí.

DE: Los generales de esas gentes trataban con él, aunque no recibían sus órdenes porque las recibían directamente de sus jefes, ¿no?

JT: Sí.

DE: Pero él trataba de unirlos, no como, no como Madero.

JT: Ajá.

DE: Madero tuvo la lealtad de (ininteligible) al ejército, del tiempo de don Porfirio; el ejército de, del Colegio Militar.

JT: Ajá.

DE: Y lo traicionaron.

JT: Ajá.

DE: Pero don Venustiano, un poco más cauto, no aceptó eso, ¿ve? Ninguno de los generales de, en tiempo de la Revolución, como don Bernardo Reyes y aquel otro que era un gran artillero. ¿Cómo se llamaba?, no, no me acuerdo; bueno, en fin, muchos de los que habían sido grandes cosas en tiempo de don Porfirio, él no los aceptó, ¿ve?

JT: Y a su mamá por esto, al prestar su casa para servicios militares, ¿le pagaban a ella?

DE: No.

JT: Ella...

DE: Nosotros lo hicimos siempre por amor a la Revolución, ¿ve?

JT: ¿Quién se los propuso?

DE: Pues, unos amigos que llegaron de México. Nosotros teníamos un muchacho, Miguel Melesio, que le llamaba a mi mamá, mamá, en esa época que llegaron, y

entonces ese fue el que estaba relacionado con toda esa gente, además vino mucha gente de México huyendo.

JT: Sí.

DE: Por... de Huerta, y toda esa gente se relacionó con nosotros entre ellos Inesita, una señora Balmaceda, muchas gentes; entonces esas iban trayendo diariamente nuevos elementos a la casa ¿ve? y entonces vieron que, pues, era un lugar que podían usarlo con toda confianza, y entonces por eso se hizo el comité de enlace en nuestra casa.

JT: Ajá.

DE: Pero nosotras no recibíamos ningún dinero ni nada, nosotras ya con lo de nuestra fotografía.

JT: ¿En qué parte de la casa era donde se hacía?

DE: En la sala.

JT: ¿Y la gente se quedaba a dormir? (ininteligible)

DE: No, no. Había nuestras visitas o, o los revolucionarios que llegaban, teníamos piano, tocaban el piano y cantaban con una guitarra, en fin, algo así, pero gente decente y en forma; tanto que yo conocí tres poetas ahí, a Salvador Escudero, a José Juan Ortega y a Cienfuegos, mis tres enamorados.

JT: ¡Ah!

DE: ¡Ah! sí, porque yo tenía una suerte que bueno.

JT: Ajá.

DE: Yo no les hacía ningún caso, se me declaraban y les decía que no, yo no quería nada con ellos. Este, bueno, pero le voy a decir, resulta que iban muchos a la noche y afuera a darse las noticias entre sí, a conversar, en fin ¿no?, mi madre, era una mujer sumamente culta, así es que gozaban hablando con ella y nosotras estábamos chicas, pero chicas hasta cierto punto, porque éramos veracruzanas, yo me desarrollé a los once años, así es que yo de chica ya tenía yo figura de mujer ¿no? Yo no me daba cuenta porque cuando uno es muy joven, no tiene idea de esas, ahora sí las

muchachas desde que tienen once años ya andan noviendo, diez y ya andan noviendo; pero yo, digamos, a mí me daba mucho coraje que me enamoraran, era cosa que me daba muina que me enamoraran, todavía no tenía yo sexo (risa).

JT: (risa)

DE: Es decir, necesidades sexuales, ¿ve? Porque entonces no se usaban esas cosas.

JT: Claro.

DE: Era una cosa más tardía para nosotras, sobre todo, yo era una muchacha y mi hermana, que estaban pensando en algo, en el futuro, pero no en amores, ¿ve?

JT: Sí, entonces, digamos, ¿hacían telégrafo ahí?

DE: ¿Eh?

JT: ¿Tenían como telégrafo?

DE: No, no, era... no, no, era...

JT: Entonces ¿cómo recibían, es decir, los enlaces que recibían era de personas que llegaban a hablar?

DE: No, nos lo mandaban allí a la casa, para fulano, por ejemplo, el general fulano de tal; llegaban tropas de su Estado Mayor, o alguno de su Estado Mayor, se lo entregaba y se lo llegaba a su general.

JT: A ver, vamos a suponer: ¿Durante el día, todo el día, había alguien de la casa esperando alguna noticia o...?

DE: Sí, había dos o tres escribiendo a máquina.

JT: ¿En, en la sala?

DE: En la sala.

JT: ¿Pusieron escritorio?

DE: Bueno, unas mesitas, entonces no se usaban esos escritorios que hay ahora con cajones, no, mesitas y así.

JT: ¿Estaba la puerta de la casa abierta?

DE: Siempre, las casas de Veracruz, por el calor, casi siempre están abiertas ¿ve?, y no había ladrones como hay ahora, ahora yo creo que todos cierran sus puertas.

JT: Ajá.

DE: A pesar de ser muy caliente el clima ¿no?

JT: ¿Había algún letrero o algún anuncio?

DE: No, nada más. Era ¿cómo le diré? un enlace de las personas conocidas, porque hasta eso no nos (interrupción)...

JT: Entonces eh, creo que ya más o menos ya se han aclarado bien la cuestión esta del enlace.

DE: Pero no, nosotros no recibíamos ningún favor, por eso cuando llevábamos a don Venustiano su retrato.

JT: Sí.

DE: Él, que no sabía cómo nos ganábamos la vida, él supo que éramos revolucionaras, que había un comité de enlace en la casa y eso, pero no sabía cómo nos ganábamos la vida, ha de haber pensado que éramos personas acomodadas que habían prestado su casa, ¿no? Cuando vio que nos ganábamos la vida así y que hacíamos unas fotografías siendo tan jóvenes y sin tener elementos, porque pues nosotras llevábamos una cámara, pero una cámara de fuelle, no de las más finas ¿verdad?

JT: Sí.

DE: Nos la habían prestado, un amigo nuestro nos la prestó y esa era la cámara que nosotras usábamos.

JT: ¿Y seguía siendo la misma, la prestada?

DE: La prestada y la otra, la nuestra...

JT: (risa)

DE: Que habíamos comprado, pero de todas maneras se necesitaba, porque sabe que para fotografiar bien cualquier escena es muy bueno tener dos cámaras, y ese día yo me dedicaba a colocarlos y ella a fotografiarlos o bien ella a colocarlos y yo a

fotografiarlos. Pues, ya le digo, él quedó muy satisfecho y entonces salimos para Estados Unidos. Nosotros no sabíamos nada de inglés, ni siquiera decir *good morning*, así es que excuso decirle a usted lo que habremos pasado, por ejemplo, un día nos queríamos meter al *subway* a fuerza por donde decía *exit*, que es la salida.

JT: Sí.

DE: Y un negro nos decía que no, un negrote grandote que estaba ahí, y nosotras le espiábamos cuando él no se fijaba por querernos meter, bueno hasta que nos agarró de la mano a cada una y nos llevó a donde decía *entrance*.

JT: Ajá.

DE: Por donde se entraba y a nosotras nos dio mucha risa, porque ni modo, también qué ocurrencia que nos quisiéramos meter por donde se sale; no sabíamos lo que nos decía, porque ya le digo que no sabíamos decir nada, absolutamente nada. Llegamos ahí y entonces estuvimos en Boston... en Nueva York.

JT: ¿En que se fueron?

DE: En barco.

JT: ¿Tomaron el barco en Veracruz?

DE: El Morro Castle, sí.

JT: ¿Y ustedes tuvieron que pagar?

DE: Diez días. No, lo pagaba el gobierno el viaje, nos fuimos con ciento veinticinco profesores.

JT: ¿De qué?

DE: De escuela de aquí de México, que iban a una excursión de cultura; por cierto, que no nos podían ni ver, porque decían qué cómo era posible que dos fotógrafas fueran metidas entre ellas que eran directoras, inspectoras, muchas que ya estaban para graduarse, en fin, profesoras, que siempre han tenido la mente un poquito... estrecha, aquí entre nos, sin que nadie se entere, bueno, sobre todo en esa época que, en fin, no nos habíamos, como quien dice, liberado de muchas cosas las mujeres ¿no? Así es que no nos veían con muy buenos ojos. Iba un jefe, el señor Velazco, que era el

jefe de la comisión, él era el que nos... Nos llevaron a Nueva York, nos metieron en un elevador y nos caímos todas porque los elevadores son muy fuertes; íbamos agarradas allá arriba, pero ¡uf! nos fuimos todas para abajo, bueno, en fin, nos pasaron muchas cosas en Nueva York, estuvimos en una casa de la Asociación Cristiana que se llamaba Franklin House.

JT: ¿Y cuánto tiempo estuvieron en Nueva York?

DE: Pues en Nueva York estuvimos muy poco, porque nosotras llevábamos la mira. Ahí estuvimos para ponernos en contacto con don Adolfo de la Huerta, que era entonces el Cónsul de México en Nueva York.

JT: ¿Y para qué querían verlo?

DE: Para que él nos dijera a qué estudios podíamos ir.

JT: Ah.

DE: Porque no había escuelas para fotografía.

JT: Ajá.

DE: Entonces el general nos tenía arreglado, en Boston existían los mejores estudios, los Champlain.

JT: Ajá.

DE: Champlain, se escribe con eme, Champlain.

JT: Sí.

DE: Y, entonces, ellos hablaron y ya nos mandaron allí. Pero antes de eso, nosotras fuimos tres meses a aprender algo de inglés, porque no sabíamos absolutamente nada, a un lugar, en Boston, que hay para los emigrantes, emigrantes de todos los países.

JT: Ajá.

DE: Porque ellos obligan, por ejemplo, a los hoteles, a los lugares en que se emplean las personas que no saben inglés, a que las dejen ir en la tarde a aprenderlo.

JT: Ajá.

DE: Y era enseñanza audiovisual, unas profesoras maravillosas, porque nosotras en tres meses pudimos hablar algo, ¿ve? Ahí un día se pelearon un alemán y un japonés porque uno decía que el mar era verde y el otro que era azul, y ahí tiene a la pobre profesora, con aquellos que no sabían inglés, pintando en el pizarrón una línea alta y otra baja, para explicarles que cuando era muy profundo el mar era verde y que cuando era muy bajito era azul, que los dos tenían razón, que no se pelearan; bueno, usted imagínese una mujer con una... griegos, chinos, polacos, alemanes, franceses, mexicanos, panameños, bueno, todo lo que es extranjero; nosotras íbamos ahí, a pesar de todo, porque nosotras teníamos que aprender. Pero enseñaban... por ejemplo, agarraban un lápiz y le decían: –*This is a pencil*. Y hasta que usted no se aprendía que eso era un lápiz, no le enseñaban más.

JT: Ajá.

DE: ¿Ve?

JT: Ajá.

DE: Lo que yo pienso que era enseñanza audiovisual.

JT: Ajá.

DE: Así llegamos nosotras a Boston a ir ya al estudio y a entender un poco. Aparte nos relacionamos con muchachos de la Universidad de Harvard.

JT: Ajá.

DE: Como nosotras nos fuimos a vivir en Cambridge.

JT: Ajá.

DE: Ahí nos hospedamos con una señora americana, con el fin de que hablando... Nosotras no nos reunimos ahí con latinos, hubiera sido más fácil para nosotras, porque queríamos aprender inglés y así teníamos que oírlo forzosamente y nos tenía que preguntar y teníamos que contestarle, en fin; después nos relacionamos con latinos que estudiaban, entre ellos un mexicano, un muchacho, Francisco Vela González y con un puertorriqueño que fue muy notable en su tierra, Pedro Arvizu Campos.

JT: ¿Conoció a Pedro Arvizu Campos?

DE: Sí. ¡Ay!, era tan lindo.

JT: ¿Cómo era?

DE: Era de raza negra, cruzada, era cruzado; pero era un hombre tan inteligente y tan bueno, como no se puede, abogado y estaba creo que en su último año. Conocimos a otro muchacho, Matienzo, también portorriqueño, conocimos a un muchacho Ramos, conocimos a un cubano que fue después ministro de educación.

JT: ¡Ah!

DE: Jorge Mañach.

JT: Ajá.

DE: Y a su mamá, que fue nuestra amiga... esos dos vivían ahí en Cambridge, unos en Boston y otros en Cambridge; y nos relacionamos con muchos americanos, intercambiamos español por inglés. Arvizu nos enseñó la gramática.

JT: ¿De inglés?

DE: De inglés, porque tenían... necesitábamos una gente que supiera español para podernos explicar los verbos, porque un americano nos lo hubiera explicado y hubiéramos entendido la mitad. Aparte de eso, ya estábamos yendo a los estudios Champlain, teníamos que cruzar el Charles River todos los días para ir a Boston.

JT: Ajá.

DE: Entonces nos quedaba muy poco lo de nuestra pensión, así es que los días que no íbamos al estudio, iluminábamos vistas fijas, porque entonces esas vistas de anuncios que se ponen de colores, no se hacían en placas de color, sino que se hacían en negro y blanco.

JT: ¿Las postales, como postales?

DE: No, no, son unas plaquitas así, que pasaban en los cines como anuncio.

JT: ¡Ah!, ya sé cuales.

DE: Sí, esas se llaman vistas fijas.

JT: Sí.

DE: Y nosotras las iluminábamos, nos pagaban por ellas un dólar.

JT: Ajá.

DE: Así es que, nosotras llevábamos nomás ochenta pesos de pensión, ahora...

JT: ¿Dólares?

DE: Dólares sí, cada una.

JT: ¡Ah! ¿Cada cuando?

DE: Cada mes.

JT: ¿Y para cuánto les alcanzaba?

DE: Pues a veces el mes lo terminábamos sin dinero.

JT: Pero ¿ustedes alquilaban con esa señora americana una habitación?

DE: Sí, una habitación que nos costaba nueve dólares.

JT: ¿Nueve dólares al mes?

DE: Semanarios.

JT: ¡Ah!, semanarios, o sea que eran al mes ¿cuánto?

DE: Treinta y seis pesos... treinta y seis dólares.

JT: Sí, era casi la mitad.

DE: Sí.

JT: ¿Era una habitación para las dos?

DE: Para las dos.

JT: ¿Y la comida?

DE: La comida la hacíamos fuera.

JT: ¿Siempre?

DE: Sí, ella no nos daba de comer ni desayuno, ni nada de eso, nosotras teníamos que hacerlo todo fuera.

JT: ¿Y la comida como cuánto costaría?

DE: Pues nos costaba barata, porque entonces no era tan caro Estados Unidos, además como nosotras no sabíamos pedir más que ciertas y limitadas cosas, elementales, nosotras pedíamos en las mañanas *milk and coffe* y *bread*.

JT: ¿Y qué?

DE: *Bread and butter*, es decir, pan, mantequilla y café con leche.

JT: Ajá.

DE: A medio día no sabíamos pedir más que tres o cuatro cosas; bread, butter...

JT: Ajá.

DE: *Milk* y *Boston beans*.

JT: Ajá.

DE: Que por cierto hasta ahora los añoro porque saben muy sabrosos.

JT: Ajá.

DE: Y aquí no los puedo hacer porque no hay solo alubias blancas chiquitas.

JT: Ajá.

DE: (risa). Eso es algo que...

JT: ¿Era su dieta usual ésta?

DE: Pues, digo, no sabíamos pedir, nada más.

JT: ¿Carne?

DE: No, nada de eso.

JT: ¿Huevos?

DE: No, no, señorita, estábamos muy limitadas del idioma, tanto que se... las profesoras nos pusieron un baile y nos invitaron a las dos, pero nosotras con lo que

recibíamos no podíamos tener traje de noche para ir a un lugar así, así es que nos rifamos mi hermana y yo a ver quien iba, porque al menos podíamos haber comprado un vestido, y entonces me tocó a mí; me dio mucha risa porque fui a al baile, me preguntaron muchas cosas, pero yo entendía la mitad, no entendía la mayoría de las cosas y entonces me preguntan qué cosas sabía decir, les dije: –*Beans*–. Y en Estados Unidos decir *beans* quiere decir que usted es una persona muy inteligente, porque humildemente dice usted que no sabe más que decir frijoles, pero yo dije *beans* porque no sabía más que eso.

JT: Ajá.

DE: No podía decir otras cosas ¿ve?

JT: Ajá.

DE: Y lo tomaron como una prueba de que era yo muy inteligente y yo me dio mucha risa porque dije: si vieran que soy muy bruta porque no sé más nada.

JT: (risa)

DE: En fin. Total, estuvimos nosotras un año en Boston, que fue lo que tardamos... ahí tengo una fotografía de... Acabo de mandar una que podía haber sacado usted muy bonita de unos perfiles que nos hizo el fotógrafo al recibirnos, ¿no? Porque nos recibió... Aquí en el Álbum que tengo le voy a enseñar a usted, yo fotografié a mi hermana y ella a mí, y él nos hizo dos fotografías: una en que estamos las dos, que todavía conservo ahí y la otra que mandé, ¿no?

JT: ¿Y cómo estaba?

DE: Muy bonita, sí, un perfil de las dos.

JT: ¿Al año de estar en Boston, se regresan a México?

DE: No, va usted a ver. Nos tuvimos que regresar antes por lo de la entrada de Villa a Columbus, me parece.

JT: Eh, sí, ¿En este año? ¿En este primer año...?

DE: 1915.

JT: Sí, ¿De qué mes a qué mes?

DE: ¡Ay!, oiga usted, eso sí no...

JT: No se acuerda.

DE: No me acuerdo.

JT: Eh, sí, eh, ¿cómo se adaptó usted a la realidad americana?

DE: Nosotras inmediatamente.

JT: ¿Se sintieron bien?

DE: Muy bien, porque nos trataron a cuerpo de rey, el fotógrafo veía en nosotras unas muchachas demasiado jóvenes.

JT: Sí.

DE: Con demasiadas aspiraciones, con deseos de aprender; porque fíjese que nosotras nos hicimos al cargo que mientras nosotras estuviéramos en Estados Unidos, ni tendríamos novio, ni saldríamos con nadie, ¿ve?, con un hombre a pasear o algo así, no, sino éramos estudiantes. Otra, las noches que nos quedaban libres, aparte de hacer flores, íbamos a la escuela de maestros de arte.

JT: ¿Para hacer qué?

DE: Para aprender dibujo.

JT: ¡Ah!

DE: Ahí se tomaba al natural.

JT: ¿Tenían que pagar por eso?

DE: No, no se pagaba.

JT: ¿Gratis?

DE: Era libre.

JT: ¿Y en la escuela de fotografía tenían ustedes que pagar?

DE: Sí, sí, teníamos que pagar el curso.

JT: ¿Y quién se los pagaba? ¿Ustedes?

DE: Nosotras, por eso le decía nuestra pensión estaba muy reducida.

JT: ¿Cuánto les costaba el curso?

DE: Creo que costaba como cuarenta dólares al mes, no me acuerdo, si nos quedaba, nos quedaba ciento veinte pesos o ciento y tantos pesos.

JT: ¿Cuarenta entre las dos?

DE: Sí, para las dos.

JT: ¡Ah!

DE: Para las dos.

JT: Sí.

DE: Para las dos, me parece que eran cuarenta o treinta, una cosa así, pero era alto para nosotras, porque teníamos, desgraciadamente, en finanzas a un señor Caturegue.

JT: ¿Un señor qué?

DE: Caturegue.

JT: Ajá.

DE: Porque don Adolfo era el cónsul, pero este era el de las finanzas, es decir...

JT: Sí.

DE: El que tenía que ver con el dinero.

JT: Sí.

DE: Y casi siempre nos lo mandaba retrasado.

JT: ¡Ándele!

DE: El tres o el cuatro, ¿ve?

JT: Ajá.

DE: Y uno acababa el mes, ya...

JT: Sí.

DE: Al extremo... Por eso le digo que Pedrito se portó con nosotros muy bien.

JT: ¿Qué Pedrito?

DE: Campos.

JT: ¿Arvizu Campos?

DE: Arvizu Campos, nos trataba como de la familia y había un lugar en que comían los muchachos de la Universidad, con tarjeta, se llamaba Memorial Hall (risa).

JT: Ajá.

DE: Y cuando llegábamos, por ejemplo, al veintiocho y ya no teníamos, él nos proporcionaba una tarjeta, la cual le pagábamos cuando llegaba nuestro dinero; pero ese día (ininteligible) invitamos a los amigos y nos fuimos a comer todos y luego se acabó, cosas de estudiantes ¿ve? Los muchachos y la mamá, la señora Mañach, nos recibió siempre en su casa como si fuéramos de la familia.

JT: ¿La señora Mañach?

DE: Mañach, Consuelo.

JT: Ajá, Mañach

DE: Mañach España... ellos eran cubanos.

JT: Ajá.

DE: Tenía cuatro hijos: Eugenio, Jorge, una niña, no me acuerdo como se llamaba esta niña, se ha de haber llamado como su mamá Consuelo, no me acuerdo, la Nena, le decíamos, y el más chico, Manuel, creo se llamaba; tenía cuatro hijos, era una mujer muy gruesa pero muy bonita, nunca dejaba las persianas abiertas, sino siempre bajas, para que no se le manchara el cutis, en fin, las cubanas son mujeres muy bonitas porque se cuidan mucho; y tenía una criada española, y ya llegaba y a mi eso de las persianas bajadas no lo aguantaba, yo soy muy amante de la luz, llegaba y se las subía todas, y decía la criada: –¡Ay! Lolita, con usted entra la alegría, la luz, la vida aquí,

pero me choca usted mucho porque es muy antipática para comer. Porque yo era muy sangrona, en mi casa me tenían muy consentida en eso de la comida, y yo no comía con ellos más lo que yo llamo moros y cristianos que son los frijoles y arroz; y me hacían montón de cosas, pero no las comía, porque los cubanos son muy amantes de ponerles dulce a las cosas de comer ¿ve?, sal y dulce, y a mí esas cosas pues...

JT: ¿No le gustaban?

DE: No, no me gustaban.

JT: Ajá.

DE: Y ya le digo, este, ella nos trataba como de la familia, nos invitaba muchas veces, sus hijos iban a nuestra casa, hacíamos fiestas.

JT: Ah.

DE: En que nos reuníamos todos los latinos.

JT: Ah, sí.

DE: Panameños, todos los de la Universidad y extranjeros.

JT: ¡Ah!

DE: Este, nos reuníamos a veces para hacer... para reunirnos.

JT: ¿Los amigos eran de la escuela de fotografía?

DE: ¿Eh?

JT: ¿Dé la escuela de fotografía?

DE: No.

JT: ¿De dónde eran?

DE: Eran de la Universidad de Harvard.

JT: ¿Y cómo se relacionaron con la Universidad?

DE: Con Pedro, con Pedrito.

JT: ¿Y por... y cómo se relacionaron con Pedrito?

DE: Pues al llegar ahí, teníamos no le digo que un paisano, que vivía y nos fuimos a vivir después a la casa; después regresamos de lo de Villa, se acuerda que le dije que nos venimos aquí, ya nos trasladamos a vivir en otra casa, en Cambridge.

JT: Ajá.

DE: Porque nosotros vivíamos en Cambridge todavía, porque todavía no habíamos acabado, porque creo que entró en 1915, o algo así.

JT: Ajá, ahora, esta primera vez que ustedes están en Boston, ¿ya conocen a Pedro Arvizu Campos?

DE: No...

JT: ¿El primer año?

DE: No, el segundo, cuando regresamos.

JT: ¡Ah! El primer año, mientras están al principio.

DE: Sí.

JT: ¿Qué tipo de (ininteligible)

DE: En la escuela, en la escuela, de...

JT: De fotografía.

DE: No, los tres primeros meses fuimos a la escuela de...

JT: De idiomas.

DE: De idiomas y después ya entramos a lo de...

JT: Champlain.

DE: Champlain se pronuncia Champlain.

JT: Y entonces, ya luego entraron a los estudios ¿pero qué tipo de amigos tienen en ese primer año?

DE: Ya entonces de la Universidad.

JT: ¡Ah!

DE: Porque entonces nos mudamos a Cambridge y conocimos a Pancho Vela González, que era nuestro paisano.

JT: Ajá, bien...

DE: El nos relacionó con todos los latinos que había en la Universidad.

JT: Sí. **¿Qué grado obtuvo usted en la escuela Champlain?**

DE: Pues nosotros plenos estudios, él dio un reporte muy interesante diciendo –lástima que esas cosas no se conservan– que las discípulas que él había tenido... que estaba orgulloso de ellas, porque no tenía más que enseñarles como fotógrafo, porque habíamos aprendido muy bien. Luego le voy a enseñar unas fotografías hechas allá.

JT: Ajá.

DE: Usted las va a ver, eran de esos tiempos, no eran de ahora, porque se ha perfeccionado todo, están hechas por el señor que nos prestó la cámara.

JT: Ajá.

DE: Este, en el patio ya de nuestra casa ¿ve?

JT: **¿Pero es el de Veracruz?**

DE: Sí, es en Veracruz.

JT: **Entonces, ya estando en Boston, ¿ustedes cómo se sentían preparadas en comparación con los compañeros americanos?**

DE: Nos sentíamos muy bien, siempre nos trataron muy bien.

JT: **No, en cuanto a su preparación profesional ¿cómo se sentían como fotógrafas?**

DE: Pues, le voy a decir, no nos sentíamos mal, porque, aunque yo nada más salí de la primaria y mi hermana de la secundaria, mi madre era muy culta y usted sabe muy bien que el ambiente este...

JT: Ajá.

DE: De la casa.

JT: Sí.

DE: Hace mucho.

JT: Sí.

DE: Nosotros nunca nos sentimos bajos, sino al contrario con una cosa superior, porque nunca tratamos con gente barata.

JT: Sí.

DE: Sino todas las gentes amigas de mi mamá eran gente culta.

JT: Sí.

DE: Ella era una mujer que ya le digo que partera, toda su familia la hicieron a un lado, debido a que ella aprendió una profesión, vaya. Así es que nosotros no nos sentíamos fuera de medio, ¿me entiende?

JT: ¿Y en cuanto a la técnica de fotografiar?

DE: Todas nos las aprendimos.

JT: ¿Y antes de llegar, es decir, antes de aprendérsela, ¿cómo se sentían ustedes?

DE: Pues, no nos sentíamos mal, porque el señor Champlain fue para con nosotros tan bueno, que hasta nos invitaba los fines de semana a su casa; tenía dos hijas y señora, nos invitaba a su casa, nos trataba siempre muy bien, aparte de eso no había estudiantes ahí, nomás nosotras dos, así es que él se dedicaba a enseñarnos todo lo que él podía.

JT: Ajá.

DE: Y como él veía que nosotros correspondíamos, pues se entusiasmaba y nos daba más, quizás más enseñanzas que las que le hubiera dado a cualquier otra persona.

JT: ¿No había estudiantes ahí?

DE: No, no.

JT: ¿Era para ustedes dos?

DE: No era escuela, si no le digo que no había escuelas.

JT: ¡Ah!, ¿era como...?

DE: Era un estudio fotográfico, llegaban a retratarse personas, entonces él, no en el momento de estarlo haciendo, pero acabando, nos hacía la explicación de por qué hizo esto, el otro, el alumbrado, nos decía: –Muchachas, pongan ese reflector aquí, pongan ese reflector allá. En fin, nos usaba ¿no? y después nos explicaba el por qué lo había hecho.

JT: Ajá.

DE: En los grupos, en fin, esas cosas; él siempre nos explicaba todo lo que hacía ahí.

JT: Ajá.

DE: Y nos enseñaba como preparaba los baños, como se usaban, todo, él no tuvo secreto para nosotras.

JT: ¿Les enseñó pura fotografía o les enseñó a filmar, fotografía móvil?

DE: No, a eso no nos enseñó.

JT: Pura fotografía (ininteligible).

DE: Pura fotografía, apenas empezaba la fotografía en Estados Unidos, aunque hayan dicho aquí que empezó en 1896, no es verdad, la movida no hubo sino después; la verdadera, lo que se llama cinematografía, ¿no? Porque eso no es cinematografía, en que usted le toma un retrato y otro retrato y entonces pasa usted... ¿usted no ha visto unos aparatos que hay para vistas fijas?

JT: Ajá.

DE: Que dan vuelta.

JT: No.

DE: Pues esto, como cilindros y van pasando, automáticamente, bueno.

JT: Sí

DE: Pues esto era, haga usted de cuenta en una (ininteligible) en vertical.

JT: Sí.

DE: Y había que manejar esto a mano.

JT: Sí.

DE: O con un par de rodillitos ¿ve?

JT: Ajá.

DE: Así es que eso no es cinematografía, podrán llamarlo, son vistas fijas o lo que dicen cuadros.

JT: Sí.

DE: Yo le voy a enseñar ahí unas fotografías (ininteligible) en dibujos y otras que, dicen que fueron fotografías de cámaras, pero no, no eran cámaras. Vino Lumière...

JT: Ajá.

DE: Lumière fue muy notable, porque cuando nosotros estudiábamos nos enseñaron a hacer unas placas de Lumière en colores...

JT: Ajá.

DE: Muy bonitas, que se hacían, ya salían en todos los tonos; pero eran placas, nada de movimiento. Nosotros le hicimos una colección muy bonita a la esposa de don Adolfo de la Huerta, que era muy bonita, cuando él fue presidente en el Castillo de Chapultepec.

JT: Ajá. sí, entonces usted, ¿conoció aparatos nuevos que usted no conociera antes?

DE: Cámaras, por ejemplo, lentes, cómo usarlos; porque, por ejemplo, nosotros también teníamos un solo lente, pero ahí supimos que había un lente primario de cualquier tipo, de siete, de cinco, de lo que usted lo necesitara y después uno de ángulo ancho para grupos y después lo del telefoto, pero casi nunca usábamos ahí telefotos porque eran fotografías de... Así que, si usábamos, el uso de los lentes, el uso de los diferentes papeles, para la clase de fotografía, porque no todas las fotografías se pueden imprimir en un solo papel.

JT: Ajá.

DE: Hay papeles de contraste y hay papeles que son suaves, ¿no?

JT: Ajá.

DE: Y las de lujo, casi siempre se hacen en papel suave; las de contraste casi siempre son como esas que hacen para... Le voy a enseñar una foto.

JT: Luego me la enseña si quiere, es decir, son mucho más contrastadas como...

DE: Como las que usan fotógrafos ¿ve?

JT: Sí.

DE: En papel así brillante.

JT: Papel brillante, si. Y dígame ¿ustedes tenían que mandar informes al gobierno, a Carranza?

DE: Mensualmente.

JT: ¿De lo que estaban aprendiendo?

DE: De lo que se aprendía y de lo que...

JT: ¿A quién se lo mandaban?

DE: A Valentín, al ministro de educación.

JT: ¿Como eran esos informes?

DE: Eran unos... Espéreme.

JT: Bueno, entonces... me decía usted que mandaban los informes.

DE: Estábamos hablando... Sí, mandábamos los informes, esos los hacía mi hermana, porque a mi entonces no me gustaba escribir.

JT: ¡Ah! ya ve, como son las cosas.

DE: Nada más así, ya de cuando en cuando, en donde ponía la ropa de lavado, un pensamiento, porque así está empezando mi libro, primero.

JT: Ajá.

DE: Lástima que ahorita lo tiene un médico, sino se lo enseñaría, son pensamientos, pero, de cuando en cuando, ponía yo un pensamiento y seguía después con lo demás y no me ocupaba, no me gustaba escribir, ¡ay! Era yo tan floja para escribir.

JT: Ajá.

DE: Tenía un cartero, que cállese, contestaba una y se me figuraba que ya había contestado todas. Bueno, pero mi hermana los hacía, y entonces nos repartíamos el trabajo, porque mi hermana y yo haga de cuenta que éramos una sola persona, nunca tuvimos dificultades y nos... le decía yo: –Mira, a mi no me gusta escribir, así es que el informe lo haces tu y yo voy a lavar la ropa. Porque en esos lugares en que estábamos, que casi siempre ya después fueron la Asociación Cristiana, había cuartos que le alquilaban a usted por veinticinco centavos la hora para lavar y para planchar, y nosotros usábamos, como era muy frío el clima, en Boston es sumamente frío, usábamos de eso que usan los hombres hasta acá.

JT: ¿Calzones largos?

DE: Sí, hasta arriba y con manga larga.

JT: ¿Como ropa interior?

DE: Sí, como ropa interior.

JT: ¿De lana?

DE: No, qué de lana, de algodón, nosotros no podíamos comprar lana, era cara, así que era de algodón; pero usábamos eso, usábamos un vestido encima, un abrigo, una gorra bien metida y el cuello era de piel del abrigo, usábamos manguita, polainas, bueno...

JT: Después de Veracruz...

DE: No, y además Boston es uno de los lugares más fríos...

JT: Sí.

DE: ...de Estados Unidos.

JT: Ajá.

DE: Ya queda muy al norte.

JT: Entonces usted me decía que están aquí hasta el año '15 ¿y qué pasa en el año '15?, es decir, están en el año '15, se quedan un año, ¿qué pasa cuando han cumplido un año en ese estudio fotográfico?

DE: Cuando cumplimos el año, le escribimos a la Secretaría diciéndole que queríamos seguir aprendiendo, pero cinematografía. Entonces nos...

JT: ¿Por qué tenían ustedes interés en aprender cinematografía?

DE: Porque fíjese que ya una vez ahí, empezaba la cinematografía a tomar cuerpo.

JT: Ajá.

DE: Entonces, con motivo de la guerra, el gobierno americano había seleccionado lo mejor de los estudios, de todo: de camarógrafos, de artistas, de directores, de laboratoristas, de dibujantes, en fin, todo y los reunió en el Army Medical Museum, es decir, el Museo Médico Militar.

JT: Ajá.

DE: Eran quinientos elementos.

JT: Ajá.

DE: Entonces, don Adolfo de la Huerta se puso en contacto con don Ignacio Bonillas, que era el embajador de México...

JT: Ajá.

DE: En Washington.

JT: Ajá.

DE: Y nos consiguieron entrar al Museo ese Médico y nos dijeron que sí podíamos continuar.

JT: ¿En dónde iban a continuar los estudios?

DE: En Washington.

JT: Ajá.

DE: Porque resulta, que los informes que dio Champlain eran tan amplios acerca de nuestro aprendizaje, diciendo que él hubiera querido tener discípulos como nosotras, en fin, haciendo muchas alabanzas de lo que nosotras habíamos aprendido y como, y la seriedad que teníamos para aprender ¿no? Entonces nos dijeron que sí, sobre todo don Venustiano, se enteró y dijo que sí.

JT: ¿Les mantenían la beca?

DE: Pero ya cuando nosotras nos regresamos.

JT: ¿A México?

DE: No, cuando lo de Villa, se me olvidó decirle...

JT: A ver, a ver.

DE: Cuando venimos aquí estuvimos a punto que nos quitaran la pensión.

JT: ¿Cuándo, cando vinieron aquí?

DE: Cuando Villa entró a Columbus...

JT: Eh, sí.

DE: Que no me acuerdo la fecha.

JT: Bueno, ¿pero fue al año de estar en Boston?

DE: Me parece que sí, fue cuando estábamos en Boston, sí al final casi, este, porque de ahí regresamos, creo que fue en 1916 cuando empezó la guerra ¿no?, la guerra empezó en '16.

JT: No, la guerra empezó en '14, pero Estados Unidos se incorporó en '17.

DE: No, en '16, ya había guerra en Estados Unidos.

JT: Sí, ya estaba adentro Estados Unidos.

DE: Ya estaba Estados Unidos, en la guerra, porque por eso fundaron ese...

JT: El Museo este. Platíqueme usted, antes de que me platique esto, de la cinematografía...

DE: Le iba a platicar lo de la venida a México, veníamos...

JT: Ajá.

DE: Y entonces, Palavicini me quiso enamorar.

JT: Ándele.

DE: (Ininteligible)

JT: ¿Por qué?

DE: Porque no, no, porque fíjese que antes se había portado muy bien; mi hermana...

JT: Ajá.

DE: Cuando teníamos nosotras apenas tres meses de estar ahí, le dio apendicitis.

JT: ¡Ay! Dios, que mala suerte.

DE: Yo tenía la influenza española, que también vino por la guerra europea, arrojaba sangre y tenía cuarenta de calentura, estaba muy mal y ella fue a buscar los alimentos en la mañana y regresando le dio un dolor muy fuerte.

JT: Si.

DE: Tanto que nuestra... la señorita que nos alquilaba la casa se enojó, dijo que ahí no era hospital, pero Arvizu Campos llamó a un médico.

JT: Sí.

DE: Inmediatamente nos dijo: –Esto es apendicitis tienen que operar inmediatamente, hay que llamar a un especialista. Y llamaron a un especialista, y dijo: –Bueno, ¿quién responde por esto? Pues no había dinero, entonces Arvizu le enseñó su credencial del Harvard y dijo: –Yo respondo, los gastos que se hagan, yo los pago–. Entonces llevaron a mi hermana a las doce de la noche y la operaron porque era caso urgente y la pobre no sabía inglés, tenía que entenderse con ellos por el diccionario, se imagina para explicarles los dolores por el diccionario; bueno, y no me dejaron ir a mi en dos días al sanatorio, porque había tenido calentura de cuarenta y hemorragias nasales, en fin, por fin, a los dos días que voy, llego y me dicen: “está en tal cuarto y me encuentro a una mujer tendida con cuatro velas, excuso decirle que yo sentí que

me caí, pero la enfermera que se dio cuenta, vino y me dijo: –No, no, no. Me llevó a donde estaba mi hermana recuperándose.

JT: (risa)

DE: Ya en la sala de recuperación, había estado anteriormente en ese mismo cuarto, pero ya nos estaba ¿ve? Pero excuso decirle el susto que fue para mí ¿no? y sobre todo la acción de (ininteligible). Después de eso él, cobró el cirujano, cobró a Bailey, que se llamaba el otro doctor que la atendió primero.

JT: Ajá.

DE: El doctor August, entró, Augusto, se escribe August, como si fuera el mes de agosto...

JT: Sí.

DE: Bueno, resulta que tuvimos que escribir nosotros a México pidiendo dinero.

JT: ¿A quién le escribieron?

DE: Al único, a Palavicini. Y entonces él se acababa de casar con una cubana, que se llamaba Belina, que tuvo esas hijas; Julieta Palavicini y esas... él estaba recién casado, fue para allá y aprovechó ir a Boston a vernos, mi hermana todavía estaba en silla de ruedas, porque la tuvieron que enseñar a caminar, se quedó tan débil, y entonces se portó muy bien; lo invitamos al té, porque allá se usaba el té a las cuatro, estuvo muy amable, nos pagó todo, absolutamente todo. Total, el doctor August, cobró su dinero y Bayley nos lo regaló para que compráramos una cámara, fueron ciento cincuenta dólares. Bueno, ya eso lo dejamos por ya liberamos (ininteligible) ahora estamos ya cuando la... Ya cuando regresamos, regresamos con cien dólares cada una, porque, va usted a ver, don Félix Palavicini nos recibió, después de que nos recibió, me mandó llamar, me extrañó que fuera sola, entonces me enseñó que traía mi retrato en su cartera y me dijo que siempre había estado enamorado de mi y me dio mucho coraje, porque usted comprenderá estaba recién casado ¿pues qué podía yo ser de él?, su querida ¿no?, bueno, ¡ay! me dio tanto coraje que le dije: –Es vergonzoso que un hombre como usted, que es el ministro de Bellas Artes, se fije en una mujer como yo que soy tan joven—. ¿Ve?, porque no le quise decir que era un viejo lépero ¿no? bueno...

JT: (risa)

DE: ¡Ay!, sí, porque hasta eso ¿no?, pero entonces me dijo que él de su esposa no estaba enamorado y que no podía olvidarme, le dije: –Mire señor Palavicini; yo creo que, entre usted y yo, no puede haber absolutamente nada. Me paré y me extendió la mano y se la dejó plantada. Entonces en venganza nos nombró fotografías del manicomio.

JT: ¡Ah!

DE: No lo aceptamos, porque usted comprenderá que eso de ir retratar un loco, sería el colmo ¿no?, no, no lo aceptamos. Así es que estábamos que ya no íbamos a volver.

JT: ¿Pero eso en que año fue?

DE: Pues, fue cuando yo no me acuerdo cuando, fue Villa entró a Colombus.

JT: ¡Ah! Me parece que fue en '17...

DE: No, no, no, mucho antes, porque nosotras todavía estábamos estudiando fotografía.

JT: En '16, entonces.

DE: Fue en '16, o algo así.

JT: Sí.

DE: Entonces ya no íbamos a regresar, porque seguía él de ministro y en venganza, pues, porque no le hice caso le dio coraje. Bueno, entonces cambiaron de ministro por don Andrés Osuna.

JT: Ajá.

DE: E Inesita Malvárez le contó el incidente; le dijo mire: –Esto les pasó a las muchachas y ellas ya no van a volver–. Entonces dijo: –Pues sí van a volver.

JT: Ajá.

DE: Y les voy a aumentar la pensión. Nos aumentó a cien pesos.

JT: ¿Cien dólares?

DE: Cien dólares, y nos mandó de nuevo a Estados Unidos.

JT: ¿Me permite cambiar el carrete?

DE: Sí.

JT: Ahora dígame, antes de que hablemos de cuando usted ya regresa a Estados Unidos, pero con la beca de cien dólares, ¿cada una de ustedes?

DE: ¿Cien dólares?

JT: Doscientos dólares, antes de que platique cómo fue lo de Colombus, lo de Colombus y lo de Pancho Villa.

DE: Yo de eso no sé, porque eso pasó acá.

JT: Sí, pero ¿cómo le llegó a usted?, es decir, ¿usted donde estaba?

DE: Ah, antes de regresar...

JT: ¿Cómo fue?

DE: Vino, este... nosotros teníamos todavía... estábamos bajo control de este... por eso le digo que fue muy al principio.

JT: ¡Ah!

DE: De '15 porque todavía estaba dando la... andaba este señor viajando tres meses con la comisión que llevaba.

JT: ¿Quién era?

DE: Velazco, que le dije a usted que iba al frente de la comisión de nosotros que fuimos, que fueron ciento veinticinco profesores.

JT: Sí.

DE: Bueno, este señor, todavía estaba ahí, nos reunió y nos dijo: –Vamos para México.

JT: ¿Por qué?

DE: Porque entonces había guerras, se acuerda usted, Pershing.

JT: Ah.

DE: Se metió a México persiguiendo a Villa.

JT: A Villa, pero...

DE: Y no me acuerdo ni cuando fue eso, pero si fue cuando todavía este señor estaba ahí, así que todavía no habían pasado sino los tres meses de la excursión.

JT: Así que fue, fue...

DE: Antes.

JT: Antes de que usted entrara con Champlain.

DE: Antes de que entráramos con Champlain, sí, nos trajeron para acá.

JT: Ah, entonces ya estoy muy confundida; a ver, yo le voy a decir lo que yo entendí, ustedes van en el año '15, y estaban un año.

DE: Sí, con Champlain, pero antes de eso...

JT: Ustedes regresaron a México

DE: Regresamos a México.

JT: Y fue cuando tuvo usted el incidente con Palavicini.

DE: Con Palavicini.

JT: ¿Pero entonces...?

DE: Mi hermana ya se había enfermado del... ese y ya la habían operado, porque estos siguieron su curso por los lugares como Washington, tanto que hubo percances.

JT: Sí.

DE: Célebre en Washington, al visitar varios lugares en la nación americana, pero ese señor tuvo que regresarse violentamente a Méx... a Nueva York, a reunirnos a todos y traernos.

JT: ¿Eso fue cuando ustedes estaban con Champlain?

DE: Y ya nosotros no empezamos, estábamos todavía en la escuela de... de idiomas.

JT: ¿Entonces durante el tiempo que ustedes estuvieron con Champlain, ya no era Palavicini el director?

DE: Ya no era.

JT: ¿Ya era...?

DE: No, no era todavía Palavicini, este debe haber sido... ¡Ay! ...pues no me acuerdo la fecha de lo, de lo de este hombre, de Villa.

JT: ¿Le parece que hagamos una cosa?

DE: Sí.

JT: La próxima vez le checo las fechas para acordarnos perfectamente bien.

DE: Perfectamente bien.

JT: Y agarrarnos el hilito bien.

DE: Y agarrarnos el hilito bien.

JT: Por delante.

DE: Sí.

JT: Vamos a ver, entonces me decía usted que en...

DE: Le decía yo.

JT: Que la fecha, que las fechas habían sido... ¿en qué año se fueron ustedes a Estados Unidos?

DE: Nosotros en '15 ahora me acordé por esto, ¿ve? porque Carranza entró en noviembre de 1914 a Veracruz.

JT: Sí.

DE: Y yo estuve el 29 de diciembre, que es su santo.

JT: Ajá.

DE: Con él.

JT: Ajá.

DE: Fue cuando me lo presentaron que porque era revolucionaria, pero no sabían que era fotógrafa...

JT: Era cuando lo de la fotografía.

DE: No, después nos vio y le llamó la atención, bueno, este, y aquí dice que Huerta, entró el 17 de octubre de 1913. Huerta el, Huerta este, Victoriano.

JT: Ajá.

DE: Y que renunció el 15 de julio de 1914.

JT: Sí.

DE: Pues eso dicen aquí, no sé, pero son datos que me hallé y Carranza llegó a Veracruz el 12 de noviembre, sí, el 2 de noviembre de 1914.

JT: Sí.

DE: Que fue cuando los americanos salieron de Veracruz.

JT: Sí, los americanos habían entrado en abril.

DE: Habían entrado en abril de 1913, ¿ve?

JT: '14.

DE: No, '13.

JT: Ah.

DE: Que fue cuando Huerta, hizo sus estropicios allá (ininteligible).

JT: Ajá.

DE: Así es que fue en '13.

JT: Ahora las dudas que teníamos el otro día, era respecto a lo de Villa.

DE: De Villa, sí.

JT: De Colombus.

DE: Que yo creo que fue al principio de 1915.

JT: ¿No fue en marzo del '16?

DE: ¿Fue en marzo del '16? Bueno, entonces nosotros teníamos unos meses nada más por esto, porque nosotros salimos con una comisión que iba por tres meses a una gira cultural.

JT: Ajá.

DE: A nosotros nos dejaron, llegamos todos a Boston, primero a Nueva York.

JT: Ajá.

DE: Por cierto que hubo una cosa muy curiosa, ahí porque, porque nosotros salimos de Veracruz con ropa muy delgada, nos encontramos a una muchacha, María Martínez, que estaba pensionada ahí, y nos acompañó a comprar ropa, ropa de abrigo ¿no?

JT: Ajá.

DE: Compramos abrigo, un abrigo, polainas, sombrero, un manguito, en fin, porque para nosotros era un frío horroroso, y cuando llegamos no nos querían las viejas, las profesoras, no nos podían ver porque decían que cómo íbamos a ir fotógrafos con la cultura de las directoras, inspectoras y eso de la escuela, bueno, ya sabe tonterías de las épocas ¿no? y cuando llegamos, habíamos cinco más jóvenes: tres que estaban estudiando para maestras, eran Esperanza Balmaceda, (ininteligible) Chagoyán y Ernestina Cerradel, mi hermana y yo; nos fuimos las cinco a comprar ropa, porque pues todas íbamos con ropa de aquí y en Nueva York estaba a diez bajo cero cuando nosotros llegamos, porque llegamos en pleno invierno, resulta que fuimos a comprar ropa y nos ajuareamos, y ya de regreso llegamos a una tienda que estaban dando maquillaje de balde, y nos agarraron a todas las más jovencitas y nos maquillaron bueno, y venimos ya de sombrero elegante y toda la cosa, no costoso porque nosotros llevábamos una pensión pequeña, pero teníamos que comprarnos ropa, esta muchacha conocía muy bien Nueva York, porque ella estudiaba ahí, estaba estudiando para profesora, y creo que estaba en la Universidad de Columbia, y resulta que ya nos llevó a la tienda, y cuando regresamos ¡ay! todas aquellas señoras que estaban en el salón se salieron, porque como íbamos a gastar el dinero de nuestra pensión en ropa, e irnos a maquillar y nosotras nos moríamos de risa, éramos todas

muy jóvenes, qué nos importaba lo que las viejas dijeran ¿no? pero eso es un chisme, bueno, vamos a seguir ahora la historia.

JT: Me contaba usted que ustedes... que usted había vuelto ...

DE: Que había vuelto...

JT: Cuando lo de Villa.

DE: Todavía... no, cuando Villa nos devolvimos todos, por eso me acordé que no debe de haber sido muy lejos de cuando nosotras llegamos, porque regresó toda la comisión, ¿ve?

JT: Si.

DE: Desgraciadamente, cuando nos dieron la orden de regreso, estábamos ya en Boston, y tuvimos que venir a Nueva York en un coche, en un carro de segunda en el ferrocarril y me acuerdo muy bien porque teníamos que dormir sentados y me pasé la noche en vela ¿ve? es una cosa muy curiosa... nos venimos todos.

JT: Ajá.

DE: Y en Nueva York, nos embarcamos para México.

JT: Ajá.

DE: Fue cuando llegué yo y me encontré con lo de Palavicini.

JT: Ajá.

DE: Cuando llegamos a Veracruz, él venía a México, me encontré con lo que yo le conversé de Palavicini.

JT: ¿Qué es lo que le dijeron a ustedes de Pancho Villa y de Columbus?

DE: No, nomás nos dijeron, este, regrésense.

JT: ¿Quién le dijo?

DE: Don Venustiano, que ya era primer jefe.

JR. Ajá.

DE: Entonces, primer jefe o era presidente, déjeme ver porque aquí dice: Carranza llegó a... entró a la presidencia en 1917, no, era jefe todavía.

JT: Entonces él mandó una carta diciéndole...

DE: No, un telegrama.

JT: ¿A quién le mandó el telegrama?

DE: Se lo ha de haber mandado al cónsul de allá.

JT: ¿Que la gente se regresara?

DE: Que se regresara toda la comisión.

JT: ¿Y usted recuerda que reacción hizo en el pueblo americano lo de Villa?

DE: No, no lo de Villa, pues de lo Columbus ¿verdad? El gobierno tuvo que poner medidas, que mandó a Pershing a perseguir aquí a...

JT: Ajá.

DE: A Villa, en la sierra, pero usted sabe que Villa conocía la tierra como su propia casa, nunca dio Pershing con él y se regresó.

JT: Pero... la gente de allá, la gente con la que usted trataba.

DE: No, no nos dijeron nada, no sabíamos todavía inglés, no me acuerdo, no le dije a usted que nosotros, pues al principio no sabíamos nada de inglés.

JT: Ajá.

DE: Así es que verdaderamente; no nos trataron mal, pero los comentarios así que ellos podían haber hecho, nosotros no nos dábamos todavía cuenta.

JT: Entonces, cuando usted regresa con Palavicini, regresa con él y luego a él, él les quiere negar el permiso para volver a regresar.

DE: Nos quita completamente de las que regresábamos, de las que él ponía a Balmaceda, a... y ya después nos puso a Ernestina porque estaba en años muy bajos y puso a su hermana, Luz, y este... esas dos iban a regresarse, pero nada más, nosotros no, nos quitó, pero yo no sé qué pasó, que entonces don Venustiano cambió de

ministro de educación, por el profesor don Andrés Osuna, entonces Inesita Malváez, que era nuestra amiga le contó el incidente de lo, de lo que había pasado con Palavicini, y entonces él dijo: –No, esa es una injusticia, estas muchachas han ido a estudiar algo que don Venustiano las mandó, así es que ahora van a regresar y les voy a subir la pensión; nos subió a cien pesos y regresamos, ¿eh?

JT: ¿Y regresaron a dónde?

DE: A... regresamos a Nueva York, para ir a Boston, porque ya entonces habían arreglado que fuéramos a los estudios Champlain, pero todavía nosotros no podíamos ir porque hablábamos español ¿ve? Estuvimos como unos dos meses o algo así, en las tardes yendo a lo que le digo de los emigrantes, a seguir estudiando y nos mudamos a una casa de una americana, porque nosotros no... habían muchos latinos, podíamos haber vivido en una casa donde hubiera latinos, pero no nos convenía, porque hubiéramos hablado español todo el tiempo.

JT: Sí, eso, entonces es la casa que usted me platicaba el otro día.

DE: Sí, y nos fuimos a la casa de una americana.

JT: ¿Y ya van ustedes a los estudios Champlain entonces?

DE: Todas... ya empezamos a ir los estudios de Champlain.

JT: Ajá, y entonces ¿cuánto tiempo más duran en Estados Unidos?

DE: Nosotros duramos desde el '16 hasta el '19.

JT: Muy bien, y dígame otra cosa precisamente ¿qué tal hablaba el inglés después?

DE: Cuando nos venimos perfectamente bien, porque tuvimos la suerte de encontrar a Pedrito, que nos enseñó gramática y tenía intercambio con los muchachos de Harvard, en Harvard, se habla... sobre todo en Boston, se habla muy bien el inglés, por ejemplo, no hay contracciones, en Nueva York si usa el “I don’t” por decir “I do not” ¿ve? Y en Boston no se usan las contracciones ni mucho menos, porque eso lo considera como *slang*, hablan verdadero inglés.

JT: Ajá.

DE: Así es que nosotros, el inglés que hablábamos era bastante bueno, así y más que ya le digo que teníamos intercambio con varios muchachos que iban en las noches a la casa cuando nosotros no teníamos trabajo o dejábamos una hora libre para intercambiar inglés por español, había un señor Braun, que sabía un poco de español.

JT: Ajá.

DE: Y lo hablaba, nos explicaba algunas cosas y nosotros a él y había otro muchacho, Flecher.

JT: Ajá.

DE: Flecher, Pedrito y algunos otros que iban y entonces intercambiábamos inglés con español.

JT: Y entonces, ¿cuánto tiempo duran con Champlain?

DE: Duramos hasta '19... cuándo empezó la guerra en Estados Unidos? En '16, ¿verdad?

JT: '17.

DE: ¿'17? Bueno, entonces fue cuando llegamos a Washington, ya con la guerra.

JT: ¿Y a qué fueron hacer a Washington?

DE: Al Army Medical Museum, es decir, al Museo Médico Militar.

JT: ¿A qué fueron ahí?

DE: Ahí fue donde había concentrado el gobierno americano a todos los elementos de cine, para hacer todas las películas que necesitaba para la guerra ¿ve?

JT: Ajá.

DE: En ese lugar no nada más había... había camarógrafos, había directores, había artistas, había laboratoristas, había todo lo necesario para hacer películas, ¿ve? Pero de lo mejor de lo mejor estaba lo que le digo para mí como dibujante, Paul Terry.

JT: Ajá.

DE: Que era el jefe del departamento de dibujos, porque muchas operaciones se hacían y después pasaban al departamento de Terry para hacerlas en dibujo, para hacerlas más comprensibles a las tropas ¿ve?

JT: Ah.

DE: Para que supieran cómo se hacía una operación, porque en dibujos era muy fácil enseñarles cómo se abrían las pieles, cómo se iban cogiendo con pinzas todo lo que tenían que quitar para llegar al apéndice, por ejemplo, hasta llegar al apéndice, cortarle y después, lo malo que en las operaciones le van quitando a usted las capas, pero después se las cosen todas juntas ¿no?, y es una cosa que yo creo que todavía no han podido perfeccionar los médicos y sería muy difícil porque se pierde mucha sangre ¿ve?, al operar y por eso al final ya no la cierran (ininteligible) a cerrar el hueco, ¿no?

JT: Ajá.

DE: Y había, aparte de ese, sobre plagas, por ejemplo, piojos, chinches, ratas, cucarachas, que en los otros países no eran tan limpios como Estados Unidos, porque en Estados Unidos se combate todo eso, hay fumigadoras, pero en otros países no los había, por ejemplo, Francia, Italia, los lugares en que tuvieron que entrar los americanos, y aparte las enfermedades venéreas que eran muy frecuentes, porque entre las tropas, usted comprenderá, que no eran hombres civilizados que iban a detenerse, porque se me olvidó decirle que, por ejemplo, cuando estuvieron los americanos en Veracruz, tenían los oficiales prohibidísimo meterse con las mujeres de México, así es que tuvieron que estar en silencio (ininteligible) por los oficiales.

JT: ¿Y cómo supo usted eso?

DE: Porque un comandante de un barco, por cierto, muy guapo, muy decente, que no lo hizo y se propasó con una muchacha filipina, tanto que lo tuvieron que llevar al hospital porque estaba gravísimo y entonces le hicieron corte marcial, al comandante lo echaron al agua, así murió.

JT: Ay Dios, ¿lo mataron vivo?

DE: No le sé decir a usted, yo nomás supe que lo echaron al agua, porque esas cosas no se las cuentan a uno enteras, ¿verdad? El muchacho nos visitaba y nos dijo que los filipinos hablaban en español, y nos llevaba chocolates, iba a la casa, pues ni con quien hablar y por eso iba a la casa, porque ahí iban a retratarse americanos, y entonces un día pregunté: –¿Qué pasó con fulano? y otro nos contestó: –Está en el hospital–, ¿Pues que tiene? –Nada– dijo él así ¿no?, pero otro contó lo que había pasado y entonces supimos que había desaparecido el comandante. Nosotros conocíamos al comandante, porque era uno de los que entró al... y nos contó, dice: –Fíjese usted que hubo un percance muy desagradable–, en fin... no a nosotros completamente sino a mi mamá, le contaron cómo estuvo y mi mamá después nos contó a nosotros; pasó esto ¿ve? Fíjese que al comandante que conocimos tan decente y tan guapo y todo, cometió una tontería y casi un crimen, porque pues son de esas cosas que los hombres tienen y le hicieron corte marcial. Los tenían...

JT: Muy...

DE: Muy restringidos, la oficialidad no tenía derecho a meterse con mujeres ¿ve? Una cosa que yo les alabo, porque usted comprenderá que siempre los oficiales tienen otra cultura, no tienen que meterse con muchachas jóvenes y del lugar ¿no? Nunca, ni enamoraban muchachas ni se metían con ellas para nada, esa fue una consigna.

JT: Ajá.

DE: Que en guerra es muy difícil ¿verdad?

JT: Ajá.

DE: Pero sí se llevó a cabo, yo se lo puedo decir porque nosotros tuvimos amistad con algunos oficiales y nunca hubo, ni siquiera un “que lindos ojos tienes” ¿no?, aunque no entendíamos el inglés, pero pues esas son... el negocio del amor es internacional, ¿no?

JT: (risa)

DE: Es decir, no, nunca hubo nada absolutamente de eso y tuvimos amigas que tenían novios americanos, oficiales, y nos contaban, como algunas hablaban inglés, que no se pasaban.

JT: Ajá.

DE: No crea que yo soy proamericana, ¿no? Pero hay cosas que sí, en realidad, hay que tomarlas en consideración ¿no?

JT: Sí, entonces en esa... ahí en Washington, en donde a ustedes les daban, digamos ¿qué tipo de películas se hacían?

DE: Pues hacían películas a donde, por ejemplo, un hombre andaba con una mujer de fiestas y después pasaba una noche con ella, se enfermaba y tenía una enfermedad venérea, ya fuera gonorrea, ya fuera sífilis, y entonces la contraía ¿no? Nos enseñaban cómo se contraía, eso lo hacían artistas en escena, pero completamente, ¿cómo le diré a usted?, para hombres, ¿no? Nosotras estábamos como soldados, así que no iban a tener consideraciones por dos muchachas que estaban aprendiendo, ¿no?, sino que lo hacían para el ejército. Así es que hacían todas las escenas y cómo debían curarse ellos para curarse de esas enfermedades y pues veíamos los órganos de ellos y todo, como tenían que hacer sus aplicaciones y lo que tenían que tomar y lo que se tenían que poner, en fin, todo el proceso.

JT: ¿Y eran respetuosos con ustedes?

DE: Ah, tan respetuosos como esto; decían: al salón y nos sentábamos y ni quién hiciera comentarios, ni siquiera en inglés ¿ve?, además era tropa como quien dice, estaban considerados como tropas y no había oficiales ahí, porque casi todos los que entraban, como eran gentes, directores, esos tenían categoría, pero nunca tuvimos que decir, ni siquiera una agarrada de manos, nunca, porque primero estábamos recomendadas por el gobierno mexicano, y segundo por el americano, tuvieron órdenes que con nosotros nos hablaran como soldados, en el sentido de que obedeciéramos las órdenes, pero no, absolutamente nada, nosotros nunca dimos lugar a salir con ninguno de ellos, a salir a ningún lado.

JT: ¿Cómo fue a dar usted ahí? Es decir, que tenía la beca en México.

DE: Ajá.

JT: Aparte de eso, ¿quién les dice que vayan a este museo a aprender?

DE: Bueno, el embajador arregló con el gobierno americano porque era una cosa muy delicada.

JT: Ajá.

DE: Porque eran secretos de guerra, lo que se hacía ahí, por ejemplo, todas esas propagandas que eran para pies planos, también había ortopedistas, había cirujanos, había muchas cosas, todo lo que ellos hicieron con el fin de evitar muchas enfermedades, muchas plagas, muchas cosas al ejército de ellos que estaba fuera, eran secretos, no era una cosa, y solamente por consideración a don Ignacio Bonillas nos admitieron ahí ¿ve? Pero era cosa del gobierno americano, y él fue el que lo arregló, así es que nosotras quedamos muy agradecidas a Don Ignacio Bonillas porque él fue el que arregló que nosotras estuviéramos ahí.

JT: Es decir, ¿ya había acabado su periodo de beca?

DE: No, ya se había acabado, cuando salimos a Champlain se acabó, pero entonces escribimos, como nosotros hacíamos mensualmente un reporte, pedimos que nos concedieran el aprender cinematografía.

JT: ¿Para qué querían ustedes aprender cinematografía?

DE: Porque no nos dimos cuenta que había algo más que se podía aprender, ¿ve? y eso si había lugar en que nos lo facilitaran, y entonces arreglamos, Don Adolfo de la Huerta siempre fue nuestro amigo, le dijimos que queríamos aprender cinematografía, entonces él también nos apoyó con don Venustiano diciendo: –Las muchachas siempre han sacado muy buenas calificaciones, quieren aprender esto, sería bueno que se les concediera, y don Venustiano era un hombre muy accesible ¿ve? y nos lo concedió, pero nos concedió tres años, no, dos años, y estuvimos tres, ¿ve? Fueron cuatro en total lo que estuvimos en Estados Unidos.

JT: Sí.

DE: Cómo tomar películas o cómo se usan muchas cámaras, porque ahí, pues usted comprenderá, estaban todos los camarógrafos, pues había cámaras de todas, entre ellas había una que nosotros siempre deseamos tenerla, De Vry francesa.

JT: ¿La cuál?

DE: De Vry.

JT: ¿De Vry?

DE: De, e

JT: Sí.

DE: Y después ve, ere, i griega, De Vry. Francesa.

JT: Sí.

DE: Porque hay americanas también, bueno, pues este, porque era una camarita...

JT: Ajá.

DE: ...De madera y... ligera y tenía torreta enfrente y era muy buena, pero era muy cara, además muy difícil conseguirla, porque era francesa, así es que nosotras teníamos que usar cámaras americanas y mi hermana usaba una Bell and Howell y yo usaba la Universal.

JT: Ajá, ¿y por qué tenía interés Carranza de que ustedes aprendieran cinematografía?

DE: Porque él vio nuestro deseo de aprender y aparte sabía de los informes que daba tanto el embajador como nosotros en nuestros estudios, que no perdíamos el tiempo en andar vagando, sino que estábamos en lo que estábamos; y él siempre... yo creo que le emocionó aquella vez que le tomamos la foto... vernos tan jóvenes y con tantos deseos de aprender, ¿no? Y además éramos revolucionarias, él la sabía y mi familia siguió conexión con todos los revolucionarios de aquella época, y yo creo que él comprendió que... pues hombre, no nos iba a dejar a media carrera, así es que le dijimos que queríamos aprender cinematografía, y nos dijo que nos quedáramos, además no era gran cosa para el gobierno de México, porque entonces el dólar valía dos pesos, así es que eran doscientos pesos mexicanos para cada una, así es que era muy poco el desembolso ¿no?

JT: ¿Durante todo el tiempo se mantuvo en doscientos dólares?

DE: En doscientos dólares, sí.

JT: Si, y dígame una cosa, ¿tenían ustedes que pagar en el museo ese?

DE: No, ahí no pagamos ni un solo centavo.

JT: ¿Era gratuito?

DE: Era gratuito, nos lo dieron gratuito.

JT: ¿Los tres años que estuvieron estudiando cinematografía estuvieron en ese museo?

DE: No.

JT: ¿En dónde estuvieron después?

DE: Espéreme usted, estuvimos ahí hasta que aprendimos laboratorio.

JT: Ajá.

DE: Uso de cámaras, revelado, revelado de películas negativas, que fue la impresión, el revelado, después de la impresión, máquinas especiales, que se les hacía a la orilla unas señales para cambiar en limpio, este, después de eso cómo hacer la impresión, cómo escogerla, cómo pegarla, cómo arreglarla para que ya fuera película, cómo titularla, titulación, en fin, como para terminar una película, nada más que esas películas no eran de arte, eran películas, pues de propaganda ¿no? Bueno, pero de todas maneras llevaban títulos, tenían el proceso todo, todo el proceso, de una película, desde negativa hasta positiva, ya que nosotras también hicimos virajes, es decir, virajes son los colores que se les da, sepia o de otros tonos, nos enseñaron a usar virajes azules y virajes rojos, para darles tonos a las películas, bueno, ya que nosotras terminamos ahí y entonces nos arregló don Adolfo de la Huerta en que entráramos a la Universal, la compañía Universal Pictures, que estaba...

JT: Ajá.

DE: Entonces los estudios no estaban en Hollywood, en Los Ángeles, es decir, en California, ¿no?

JT: Ajá.

DE: Sino estaban en New Jersey.

JT: Ajá.

DE: En un pueblito llamado Jacksville.

JT: ¿Cómo?

DE: Jacksville, Jacks y después ville.

JT: Ajá, ¿Jacksville?

DE: Jacksville.

JT: Ajá.

DE: Este, teníamos... vivíamos nosotros ... nosotros casi siempre vivimos en casas de la Asociación, aún en Washington.

JT: ¿De la Asociación Cristiana?

DE: De la Asociación Cristiana, porque era lo más barato y lo más, este... ¿cómo diré, decente? Muy barato y muy decente y siempre vivimos con ellos, a pesar de no ser protestantes, pero nos admitieron, porque siempre les dan facilidades a los estudiantes, ya sea de cualquier nacionalidad: en Cambridge, conocimos a Pedro Arvizu Campos, a ese muchacho Mañach, a Manuel Matienso.

JT: Ajá.

DE: Y a otro muchacho Ramos, que es de Puerto Rico, este, nos fuimos a Nueva York, y ahí pues, estaba Adolfo de la Huerta y su familia, con la que siempre fuimos muy amigas y nos trataron siempre como de la familia, entonces, este, vivimos en un lugar que se llamaba Studio Club, que era para puros estudiantes.

JT: Ajá.

DE: En Nueva York, para puros estudiantes de arte.

JT: Sí.

DE: Cantantes, músicos, pintores, todo lo de arte, y entramos nosotros en él, estaba en la 59 entre Park Avenue y el Parque Central.

JT: Ajá.

DE: Colocada en un lugar donde estaba, puede decirse lo más selecto de Estados Unidos, pero era una casa de la Asociación Cristiana, un lugar en que ahí, le obligaban a usted a enseñarse a salir de (ininteligible) en la tarde y además después de comer nos hacían bailar media hora.

JT: ¡Ay! ¿Para qué?

DE: Para que aprendiera sus cosas, sociales, ¿ve? Como éramos estudiantes de artes, todos, necesitábamos después relacionarnos con gentes.

JT: Ajá.

DE: De cierta cultura, necesitábamos estar preparados, así es que yo no, yo detestaba el baile, pero usted comprenderá que si todos los días tenía que bailar media hora, tuve que aprender, porque ya era pesado para mí aceptar eso... por cierto que después fui una bailadora como no se imagina, bueno, todavía aprendíamos a... hacíamos fiestas, entre las muchachas; una vez hicimos una de fantasía, con bailarines, por cierto que se les ocurrió bailar en la clases: que yo bailara "la paloma", ¿usted se imagina? interpretar la paloma, una cosa que no tiene interpretación musical, yo di los pasos que me pareció, ¡ay! Le encantó, y me lo hicieron repetir, y yo le dije –¡Ay! Dios mío, ¿cómo hago si yo los acabo de inventar ahorita? Pero, en fin, lo hice, bueno, pues este, estaba... teníamos, yo era molona para comer, muchas cosas americanas no me gustaban, pero había en el elevador un negro, se llamaba Moisés, Moisés como le dicen, estaba prohibido tener comida en los cuartos, pero le decía: –Mira Moisés, yo como muy poco, *tu traime* huevos, *traímelos* y los escondes en el ropero; los mexicanos somos como el caramba, no obedecemos las cosas, bueno, yo llegaba y cuando no me gustaba, y sobre todo, hacían un pescado con salsa blanca que a mí no me gustaba y lo dejaba íntegro, muchas cosas americanas al principio no me gustaban, y este... llegábamos y comíamos; yo comía arriba, tomaba dos huevos y tomaba un vaso de leche y ya. Ahí teníamos la ventaja de que, usted sabe que las americanas no son tan ridículas como somos en nuestro país, nos reuníamos todos, y teníamos un salón en qué recibir visitas, podíamos recibir visitas ya en las horas que nosotros terminábamos de trabajar, podíamos recibir visitas; desde luego, las visitas eran en el salón, nada de que, a su cuarto, no, no, a nuestro cuarto no podíamos meter a nadie, sino las visitas las recibíamos ahí. Nosotros pasábamos mucho tiempo con la familia

de la Huerta, porque don Adolfo nos quiso mucho, Clarita también y sus hijos, estaban chamacos, este, resulta que cuando él podía facilitarnos algo, nos lo facilitaba, y teníamos que levantarnos temprano porque... teníamos que entrar a las ocho de la mañana al estudio y teníamos que ir de donde estábamos, en el elevado, es decir en el *Subway*, al *Ferry*, el *Ferry* es un bote que pasa el río con pasajeros y después a tomar otro trencito urbano para llegar al pueblito, así es que era larga la...

JT: Ah.

DE: ... La tarea, ¿no? Y teníamos que levantarnos muy temprano para llegar a las ocho en punto, porque eso sí, nos exigían horario, yo nunca usé reloj, ¿eh?

JT: ¿En la Universal?

DE: En la Universal. Yo nunca usé reloj, porque soy alérgica a los relojes, nunca he usado reloj, pero mi hermana sí, mi hermana me traía de la carrilla. Un día: –Ándale y levántate; yo era muy dormilona, –levántate–; pero ponía al lado el reloj adelantado, y yo sabía que estaba adelantado y no me levantaba, y un día me dijo: –yo ya me voy–. Pues ándale, al rato llegó carcajeándose, porque en la prisa en lugar de llevarse los libros se llevó el reloj debajo del brazo y cuando me estaba esperando abajo, hacía: taca, taca, taca, ¿qué es eso? Pues el reloj, me alegro por andarlo poniendo adelantado, yo ya estaba vestida y nos fuimos, nos fuimos, ahí pudimos ver lo que era las localizaciones para una película, porque entonces se hacía al aire libre, no había esas luces que hay ahora para los estudios, son muy fuertes y le dan a usted la impresión de que está muy bien alumbrado.

JT: ¿Cómo y en dónde filmaban?

DE: Filmaban afuera.

JT: ¿En la calle?

DE: En la calle.

JT: ¿Y...?

DE: Como, haciendo casas, o lo que sea, pero esas casas con techos abiertos que no se veían, sino que se veía la casa con techo, así que por atrás estaba, nomás era lo de adelante, si usted quiere ¿no? Y terrazas o... escenas en el campo, en fin, esas cosas;

porque se usaban reflectores de aluminio o de espejo, para dar luces más fuertes usando el sol y el día que amanecía nublado no podíamos tomar películas, así que había días en que nos llevábamos todo el día en localizaciones sin tomar ni una película... las pobres artistas maquilladas, que es una lata para poner el maquillaje, porque ¿sabe? Que tienen que maquillarlas porque los lentes de cinematografía son tan finos que sacan los poros y las arruguitas y las manchas, o lo que usted tenga más, así es que tenía forzosamente que maquillarse y peinarse y vestirse y arreglarse como si fueran a la escena y muchas veces nos las pasábamos sentadas todo el día porque no se podía hacer nada.

JT: Con el clima de Estados Unidos, ¿no eran muy frecuentes?

DE: No, sobre todo el de Nueva York, porque New Jersey pertenecía a Nueva York, así es. que el clima era frío y una vez ... a mí no me gustó nunca lo de ser artista, pero menos después de que vi cómo trataban a las artistas los directores, había una muchacha Violeta Merceró, que era entonces una de las artistas de ahí, y andábamos en localización, estábamos a diez bajo cero y la bañaron que porque dizque les llovió ¿no? y llegaba empapadita a un *porch* como lo llaman ellos, como una terraza nuestra, ¿no? Y tenía que hacer una escena, una escena de amor, pero estaba así, temblando, usted se imagina con una ropa ligera, empapada y en la nieve con hielo, y la obligaba el director a que no temblara porque tenían que hacer una escena de amor y besarse con el galán y todas esas cosas ¿usted cree? Son sacrificios brutales ¿no? Un día la hicieron subir a un techo y a ella le hacía daño la altura, subió pero después quiso que bajara y les dijo: –No, yo no bajo–. –Pues usted baja porque está bajo contrato–. –Yo no bajo, porque esto no está en el argumento y eso lo ha inventado usted, yo no bajo (haga de cuenta que entré a la casa): –Pues usted baja; y se dijeron... hasta aquí porque no estaban bautizados, ¿ve? Y se quedaron en la localización todo el día porque se pelearon y no, ella no bajó, y él aceptó que ella bajara por el otro lado, ¿ve? Yo sabía que era muy pesado para una artista trabajar con el director. Después a un pobre pato le pedían que abriera la boca y el pato no quería abrirla, y entonces lo agarraron inmediatamente y le metieron un palo y el pobre pues abrió la boca, nomás le tomaron la mitad ¿ve? Así por el estilo, las escenas eran duras, ¿no? En las películas parecían las cosas más fáciles del mundo, pero lo que hay de película es pesado; había un inglés, que me andaba queriendo hacer el amor, él tenía que hacer una escena con

una muchacha, echándosele encima tratando de hacerla suya ¿no? Y no podía, le dijo el director, hasta que no estaba bautizado; que si no era hombre, que si nunca había estado con una mujer, que si no sabía lo que se hacía, en fin, mientras se le subía un color y se le bajaba otro, hasta que yo creo que se dio cuenta el director por qué era, ¿no?, Él no quería aparecer ante mí como un cualquiera, ¿no? Entonces nos dijo: –Les voy a pedir un favor, sálganse ustedes mientras se hace esta escena; nada más nos salimos y la hizo perfectamente bien; pero esas cosas hay gente que le tienen a uno más o menos consideración y otras que no, ¿verdad? En fin, vi yo muchas cosas que a mí y a mi hermana no nos agradaron entre los directores y los actores porque a veces se decían hasta la mamá, ¿eh? Y, pues, esas cosas pesadas, nosotros los mexicanos no aguantamos eso, nosotros nos hubiéramos peleado con ellos ¿no? Se hubiera acabado o se hubiera roto el contrato y perdido todo, resulta... (ininteligible)

JT: Ajá.

DE: Resulta que estuvimos ahí y cuando terminamos, ¡Ah!, Don Venustiano ya no quería que estuviéramos un año más.

JT: ¿Por qué?

DE: Porque dijo que ya habían sido muchos años de enseñanza.

JT: Ah.

DE: Y vino don Adolfo de la Huerta, a una misión aquí a México y le dijo: –Don Venustiano, ¿qué dice usted si dejo un año más a las muchachas? –No, no, que se regresen, porque don Venustiano era así, de una sola palabra; pero don Adolfo, nos quería mucho nos dijo: –No se apuren, aunque don Venustiano dice que no, a mi me regaló Alvarado un sombrero charro, muy bonito, y quién sabe que otro general me regaló una hamaca de seda, la vendimos y con eso terminan sus estudios y viven aquí con Clarita y conmigo y no pagan nada; bueno, pues en eso quedamos, pero él se vino, como tres o cuatro veces le insistió a don Venustiano: –ya le dije que no, que se regresen; pero ya cuando iba en el tren: –Qué hago con las muchachas, don Venustiano? –Haga lo que quiera, le dijo; ya no preguntó más ¿verdad? Luego pensionadas allá terminamos en la Universal, entonces...

JT: ¿Obtuvieron algún grado en la Universal?

DE: Obtuvimos... no, no era una escuela ¿ve? Pero nos daban un contrato para trabajar en la Universal.

JT: Ah.

DE: Eso le prueba que nosotras sí éramos buenas camarógrafas.

JT: Lo que ustedes aprendieron en la Universal, ¿Qué era?

DE: Pues mire, era tomar películas de arte, alumbrado, localización, cómo se hace una película de arte, lo que se debe tomar, coger para hacerla, dónde se deben poner los títulos, este, en fin, todas esas cosas, darles su viraje, aparte de eso, cuál es lo que se debe de iluminar mejor.

JT: Ajá.

DE: Cuál es lo que no y lo que sí, bueno, todo lo que es una película de arte.

JT: Ajá.

DE: Entonces, nosotros pues demostramos que podíamos, porque a veces nos dejaban la cámara; tomen esa escena, la tomábamos; hagan revelado de esa película, lo hacíamos; hagan una copia, la hacíamos, como quedaba bien.

JT: Ajá.

DE: Pues sabían que podían emplearnos en cualquier forma, ¿no? Cualquiera cosa, nos querían dar un contrato; primero trataron de que yo fuera artista, y yo les dije: –No, a mi esa línea no me gusta, yo no entro, –Que le pagaríamos muy bien –Sí, pero yo no, no me gusta, yo no sé fingir; le dije, bueno.

JT: Ajá.

DE: Entonces, después de eso, nos dieron, nos hicieron un contrato.

JT: Ajá.

DE: Pero nosotros teníamos que consultarle a don Venustiano si aceptábamos o no, porque pues estábamos pensionadas por él y él nos dijo: –Vengan; pero duramos todavía seis meses más.

JT: ¿Por qué?

DE: Porque nosotros no nos conformamos nada más con lo que era tomar películas, sino queríamos lo de la colección de la película ¿ve?, entonces fuimos a la Nicholas Power Company.

JT: Ajá.

DE: A los tres meses nos prestó don Adolfo de la Huerta su auto.

JT: ¡Ah!

DE: Alquilamos cámaras y empezamos a tomar nosotros películas por nuestra cuenta, para practicar lo que habíamos aprendido.

JT: ¿Qué contrato le ofrecían en la Universal?

DE: La Universal nos contrataba como camarógrafas.

JT: Ajá.

DE: De ahí, de la Compañía.

JT: Sí.

DE: Pero ni siquiera le digo cuánto nos pagaban, porque nosotros les dijimos desde el principio que no.

JT: ¿Porqué don Venustiano les dijo que no?

DE: Don Venustiano nos dijo que no.

JT: ¿Y don Venustiano en algún momento les hizo sentir que ustedes tenían que regresar a México?

DE: Como mexicanas, sí.

JT: ¿Para qué?

DE: Porque dijo: –Ustedes, ustedes estudiaron y yo quiero que ustedes vengan en plan de quedarse en México; él quería que fuéramos como una escuela de enseñanza, una cosa así, ¿no?

JT: ¿Se les dijo alguna vez?

DE: Si, cuando venimos a...

JT: A México.

DE: México sí, cuando venimos, pero eso va después, bueno.

JT: Sí.

DE: Pues don Adolfo nos prestó tres meses su auto y los otros tres meses, nos fuimos a la fábrica de Nicholas Power Company, con obreros, dentro de la fábrica.

JT: ¿De qué era?

DE: Para aprender a armar los aparatos.

JT: ¿De qué era la fábrica?

DE: De proyección, aparatos de proyección... los Powers, aquí en México no había más que los Pathé, que eran un aparato muy primitivo.

JT: Ajá.

DE: Pero era el único que había, bueno, ahí en ese libro hablan de muchos aparatos anteriores, pero...

JT: ¿En cuál libro, en el libro de *Ochenta años de cine en México*?

DE: Por cierto, se lo voy a decir, si usted quiere se lo presto, pero no vale la pena, porque pone las linternas mágicas, yo no sé si usted a oído eso de las linternas mágicas como cine y eso no era cine.

JT: Ajá.

DE: Me perdonan, pero eso no era cine, eso era como ahora un... como eso que le digo que pasan las peli... las cosas ... ¡ay!, ¿Cómo se llaman esas? ... esas películas que hace usted en cuadrito. ¿Cómo se llaman?, Transparencias, que las pasan así, ¿no?

JT: Ah.

DE: Ahora las pasan así, entonces las pasaban así, ¿no?

JT: Ajá.

DE: Y era secuencia; tomaban, por ejemplo, al presidente en el momento de salir varios, varios, varios, varios y así, al pasarlo, parecía que iba caminando, pero no, no es así, es como dibujos haga de cuenta ¿no? y muchas eran dibujadas, y ellas llaman a eso cine, en 1896, no había cine, bueno, pero ellos dicen que Lumière vino y trajo esa novedad aquí en México, bueno, hay muchas falsedades y muchas cosas ahí mal hechas, porque se conoce que los que lo hicieron no estaban bien documentados, y quisieron meter lo que ellos sabían y los (ininteligible) ¿no? Ya sabe lo que es esas cosas, les pagaron bien, los admitieron y borraron lo que en realidad valía la pena, no, no figuramos ahí más que Sthal, mi cuñado, que era artista entonces, lo ponen junto con Luis Márquez, que era camarógrafo, en una película que se llama "El Cristo de Oro", en fin, está falseado todo, porque de los magníficos, que somos siete, nada más quedamos seis porque acaba de morir uno, no habla para nada, y hay una fotografía que lástima que ya no la tenga yo, la voy a pedir.



Primeros cine-camarógrafos de la República Mexicana frente a la Fuente de Chapultepec”, Ciudad de México, 13 de enero de 1922, Archivo Mediateca del INAH

JT: Ajá.

DE: Para dársela a usted.

JT: Ajá.

DE: Donde estamos frente a la ... no esa que usted se llevó, esa es ya después de unos... veintidós años porque fue en '19 cuando nos tomaron la otra foto, donde estamos todos los que entonces había como camarógrafos.

JT. Sí.

DE: Este, había unos muy malos, pero eran camarógrafos, bueno, y había otros que sí valían la pena, pero éramos un grupo chico, y estos otros son grupos grandísimos, porque ya ahí entran casi los que ya todos los de película hablada.

JT: Ajá.

DE: Porque ahí no nomás la silenciosa, sino la hablada y la otra, es cuando nomás la silenciosa, bueno, este, estábamos en...

JT: En la Nicholas Power...

DE: En la Nicholas Power Company, pues estuvimos ahí y el gerente era un señor Earl.

JT: ¿Elrs?

DE: Earl, e, a, ere, ele, o sea Earl.

JT: Earl, sí.

DE: Este, nos quería mucho.

JT: Sí.

DE: Pues sabe que como nosotras éramos mujeres y jóvenes, pues caía en gracia que uno quisiera aprender ciertas cosas, estuvimos tres meses y aprendimos a armar los aparatos, porque allá, yo no sé si usted sabe que se hacen series, por ejemplo: uno hace una rueda, otro hace otra rueda y otro es el que arma ¿no?, llegamos hasta el armado de ese aparato y después hasta la instalación, cómo se instalaba, qué

corrientes necesitaba, qué y cómo y después visitamos casetas, diez cines, todo, desde luego, a través de nuestro consulado, si no, no nos permitían.

JT: ¿Pero ya sin beca?

DE: No, todavía con beca.

JT: Todavía con beca.

DE: Nosotros estuvimos becadadas hasta que nos venimos.

JT: Ajá.

DE: Y el viaje nos lo pagaron ellos, pues, ahí tiene que entonces resulta, que ya mi hermana y yo pues, ¿cómo nos hacíamos de un aparato de esos? A nosotros nos servía para hacer propaganda, entonces le dijimos a Mister Earl y dice: –Pues fíjense que hace un año que tengo ahí un representante, pero no ha podido vender ningún aparato, tanto que estoy pensando quitarle la representación; entonces le dijo: –Bueno fíenos usted un aparato (nosotros no teníamos dinero), fíenos un aparato y nosotros le vendemos a usted los aparatos en México. –Bueno pues nos lo dió y nos venimos, por cierto que nos venimos en El Morro Castle y a la altura del Cabo Atera, nos... tuvimos una tempestad tan brutal que hasta nos encerraron en los camarotes. Entró una pulgada de agua, creíamos que nos íbamos a ahogar, porque el Cabo Atera es un lugar muy peligroso. Se hacían diez días de viaje, de aquí a Nueva York y de Nueva York acá, porque se notaba Progreso, la Habana, Nassau y Nueva York.

JT: Ajá.

DE: Y, y de vuelta igual; por cierto, Nassau, es un lugar que tiene un color de agua divino, haga de cuenta una turquesa, una gran turquesa, así es el color de agua de Nassau, es una posesión inglesa. Progreso no tenía muelle, sino de ahí se venían en lanchones con las gentes, la última vez que fuimos, es decir la segunda, había cólera en Tampico, y nos metieron en una isla llegando a Nueva York porque teníamos cólera, a todos los americanos y mexicanos que veníamos en barco, pero resulta que pues, a donde nos metieron era de alambre, así es que se tenían que desnudar, era un edificio grande, todo el mundo. Y los mexicanos somos tremendos, nos fuimos a recorrer la isla, nos dieron vino el primer día, nos extrañó mucho, después nos dieron

una medicina para ver si teníamos cólera, ¿ve? dijimos: –qué raro que los americanos den vino en la comida, porque son abstemios. Ellos no beben, aquí beben mucho, pero en sus casas, pero así en comidas y menos en un hospital, ¿cómo le íban a llevar a uno vino? A nosotros nos extrañó mucho pero nos lo bebimos, bueno, al día siguiente nos sacaron unas pruebas de sangre, de excremento, cosas para los exámenes que se hacen para saber qué tiene uno, pero nos fuimos un grupo de los más jóvenes, ya no iban aquellas señoras que... nomás íbamos cinco, éramos Esperanza Balmaceda, Johny Chagollán.

JT: Ajá.

DE: Ernestina Cerradel, mi hermana y yo.

JT: Ajá.

DE: Éramos los cinco que íbamos y nos encontramos un muchacho Truwnble, hijo de un inglés.

JT: Ajá.

DE: Arturo, Arturo Truwnble se llamaba.

JT: Ajá.

DE: Muy simpático, en el barco.

JT: Ajá.

DE: Que también lo bajaron en la isla.

JT: Ajá.

DE: Y él nos acompañó a ir a dar la vuelta a la isla y llegamos a un comedor arrumbado donde había un fotógrafo y muchas sillas, y un solo disco, lo pusimos porque... y él se puso a bailar que "el zopilote aguamielero", en fin, cosas de gente joven, nos fuimos a acostar a las (ininteligible), pero al día siguiente se nos ocurre hacer tropa y marchar tarintaritaritá (canto) y cuanta plata y palo encontramos empezamos a hacer boruca, y como éramos bastantes, usted se imagina todos los que íbamos en el barco, no éramos nomás nosotras.

JT: Ajá.

DE: Era un grupo de mexicanos que iban a Estados Unidos, bueno llegó al extremo que dijo el director: –Miren, manden esos mexicanos a Nueva York, porque no tienen cólera, pero nos va a dar cólera a nosotros.

JT: (Risa)

DE: Porque somos inquietos, no somos gente ¿cómo le diré a usted?, como los americanos, este...

JT: Tranquilos.

DE: No, no es tranquilos, eso, eso (ininteligible) de algún lugar ¿no?, fíjese en un lugar en que había gente con cólera y gente enferma, ¿cómo íbamos a armar esas batucas?, nomás que eso a nosotros no nos importaba, porque estábamos todos jóvenes, eso no nos interesaba.

JT: Ajá, entonces después de la fábrica de la Power, ¿qué hicieron?

DE: Nos venimos a México.

JT: Ya se vinieron, le quiero preguntar en ese momento ¿qué idea tenía usted del cine, qué cosa era el cine?

DE: ¡Ah!, el cine era para nosotros una cosa maravillosa, porque el cine en realidad siempre lo hacemos, el cine es una cosa, yo no sé si usted alguna vez ha hecho calcomanías, de esas que se hacían antiguamente, no ahora, porque ahora se pegan y ya, antes había que quitar el papel con agua, quitárselo y luego a ver cómo salían ¿no? Pues así la cinematografía, toma usted cosas que se toman con cámara, está usted ansiosa de ver lo que tomó ¿no? Bueno, pues así era para nosotros, era una fiebre, una cosa interior que nos encantaba, a nosotros la cinematografía nos encantó siempre.

JT: ¿El cine era para ustedes digamos un arte?

DE: No.

JT: ¿O era una manera de divertirse?

DE: No, era un arte.

JT: O era manera de hacer las cosas.

DE: Para nosotros un arte, un arte que debía de tener respeto ¿ve?, una cosa que usted veía como una pintura de un pintor famoso, algo así, así para nosotros era la cinematografía, no teníamos la idea de que la cinematografía debía ser cine comercial, ni un medio de ganarse la vida, ni... no, sino como una cosa artística, para nosotros era arte.

JT: ¿Dígame usted, ustedes pensaban que este arte tenía en este momento alguna función específica en México?

DE: Entonces sí.

JT: ¿Cuál?

DE: Tenía una, primero dar a conocer México en muchos países que no lo conocían, esa era nuestra idea, y aparte de eso, el quitar muchas denigraciones de nuestro país en otros países, porque salían películas de charros, en que nos denigraban.

JT: ¿Ya había películas de charros en el año '19?

DE: Sí, en Estados Unidos, hechas muchas en la frontera, en fin, cosas que nos denigraban, a México, por eso pensamos en instituir la censura cinematográfica, ¿ve? esa fue nuestra idea, la de evitar que entraran películas inmorales, porque tenían francesas, italianas, y esos pueblos usted sabe que han sido medios... pues muy sexuales, y para nosotros en esa época era una cosa no agradable, ahora es una cosa común y corriente, porque ahora en la escuela le enseñan a los niños como nacen, como se procrean, pero entonces nos era así, y había algunos inmorales no tanto del vestido, sino de ¿cómo le diré?, de argumento, la cosa era inmoral.

JT: Ajá.

DE: A pesar de no tener desnudo.

JT: Ajá.

DE: Sino era inmoral en sí, bueno, entonces llegamos y fuimos a ver a don Venustiano, dice: –¿que han pensado hacer?, le dijimos: –Mire usted, nosotros teníamos esta idea: fundar un laboratorio cinematográfico, con el fin de hacer

películas en México, que se puedan propagar en los Estados Unidos, sino películas de arte, pero sí películas, por ejemplo, como hacen ahora de (ininteligible) los lugares, para dar a conocer México fuera de aquí, pero con sus costumbres verdaderas no alteradas, de que le ponían a usted un sombrerete, así no, lo que era ¿no? y aparte crear la censura cinematográfica, porque resulta que nos denigran en Estados Unidos, con una forma muy fea, denigran a los mexicanos, y eso pues viene muchas veces de México porque se prestaba para hacerlo, ¿no? y que no entren a México películas que no sean convenientes (esa era nuestra idea de la censura ¿ve?) y lo vio muy bien: – ¿cómo se va a hacer eso?, le dije: –yo voy a ser el jefe de laboratorio, y mi hermana la de la censura cinematográfica. –Bueno, ¿y cómo vamos a obtener esos aparatos? Entonces le dijo mi hermana: –Si usted quiere yo voy a Estados Unidos y traigo los aparatos para el laboratorio.

JT: Ajá.

DE: Cómo no, le dijo, ¿cuánto necesitará usted? Doce mil dólares; y se los dio, y entonces mi hermana partió para Estados Unidos a comprar los aparatos que por cierto trabajó la pobre unos tres meses y vino que casi lloraba, porque allá un médico le dijo que tenía la tuberculosis en la vista; nosotros habíamos usado mucho los ojos, porque le digo que cuando no teníamos clases, nos poníamos a iluminar placas de... y las placas son una cosita así.

JT: Ah, sí.

DE: Así es que tenía que ser con pincel, y una cosa muy metida dentro de un trapo negro.

JT: Ajá.

DE: Placas fijas, para anuncios.

JT: Ajá.

DE: Y cuando vino, como ella había dispuesto nuestros estudios y todo.

JT: Ajá.

DE: Había tenido que andar de fábrica en fábrica.

JT: Ajá.

DE: Y comprando los aparatos y, en fin.

JT: Ajá.

DE: En Nueva York, desde ahí ella fue a las fábricas y, en fin, vino, ya le digo que lloraba, porque en realidad, pues habíamos tenido una tarea muy fuerte.

JT: Sí.

DE: Tanto que como este, ahí aprendiendo aparatos, pues ahí todos los obreros entran temprano y trabajan muy fuerte, y les pagan muy bien, pero los americanos sí trabajan, así es que trabajamos al parejo de ellos, con todo que Mister Earl nos quería mucho, y que nos trataba muy sutilmente, y que tuvimos muchas amistades muy buenas y todo, pero el trabajo era el trabajo, bueno, entonces este, por eso nos apreciaron, porque pues nosotros siempre cuando entrábamos a algún lugar, íbamos a lo que íbamos, no íbamos a ver si había un americano guapo o si había... , no, no, nosotros haga de cuenta que éramos todas mujeres ¿no?, nunca nos ocupábamos de ellos como hombres, este, total, que cuando mi hermana se fue a mí me pusieron bajo la dirección de Gobernación.

JT: Ajá.

DE: Entonces era el ministro don Manuel Aguirre Berlanga, licenciado.

JT: Si, ¿me permite regresar un poco? Cuando ustedes tienen esa conversación con Carranza, ¿qué idea del cine tenía Carranza?

DE: Pues, él tenía más idea que la que tenía todo mundo en esa época; el cine era una diversión, pero cuando nosotros le hicimos ver lo que se podía hacer con el cine, comprendió que nosotras teníamos ideas nuevas sobre la cinematografía y que se podía llevar a cabo una gran propaganda del país fuera, ya sea para turismo ya fuera para lo que fuera ¿no? Entonces lo comprendió y por eso le dio a mi hermana el dinero para que fuera a comprar la maquinaria.

JT: Eh, sí.

DE: Siempre nos estimó mucho, porque nuestros reportes todos fueron muy convincentes, no eran de... , por ejemplo, de don Adolfo; no eran de los lugares en que nosotros estudiábamos ¿ve? y la Universal nos dio una carta extensa de la cual yo nunca me ocupé de sacar copia, porque se la trajimos a él, se la mandó el cónsul, y... porque se la daban directamente a ellos y lo mismo la Nicholas Power, eso no entraba en los estudios, sin embargo, Mister Earl nos dio un... tan fácil que nos dio fiado un aparato ¿no?

JT: Ajá.

DE: Confiando en nuestra competencia.

JT: Ajá.

DE: Pues llegamos; mi madre, mientras tanto, había tenido una casa de huéspedes con lo que se había sostenido, porque nosotros no podíamos mandarle nada, igual mi mamá María, en Veracruz, ella buscaba su vida tostando café y en fin, porque nosotros con nuestra pensión no podíamos mandarles nada; de cuando en cuando comprábamos ahí unas chacharitas ahí en las diez y cinco, se las mandábamos y ya las revendía ahí, porque eran cosas que aquí no las había y era tan fácil vender, pero no siempre, no podíamos siempre, todo nos lo gastábamos ¿no? Porque no podíamos más, la estancia en Estados Unidos nos costaba bastante y más si estábamos en Nueva York. En Nueva York vivimos con una cubana, una señora Judith.

JT: ¿No vivieron en la Asociación Cristiana?

DE: Ya... primero en la Asociación Cristiana, pero después, al último, vivimos con una cubana.

JT: Sí.

DE: Ya después que salimos de los estudios de la Universal nos fuimos a vivir con una cubana.

JT: Entonces una vez que ustedes le hacen notar a Carranza las posibilidades del cine, ¿qué planes tenía Carranza, respecto al cine?, ¿Qué pensaba hacer?

DE: Él pensaba que al poner nosotros el laboratorio, hiciéramos películas de todo lo que era la ciudad de México,

JT: ¿Como documental?

DE: Como documental, este... y aparte algo del folklor mexicano.

JT: Ah.

DE: ¿ve? Esa era la idea que teníamos nosotros al principio.

JT: Sí.

DE: Porque no nos queríamos meter a escuela, porque nosotros fuimos muy mal vistas cuando llegamos a México,

JT: ¿Por qué?

DE: Todos nuestros cinematografistas entonces se habían formado solos, lo que sabían lo habían aprendido a fuerza de hacerlo ¿ve?

JT: ¿Aquí en México?

DE: Aquí en México, el único que había viajado era Stahl.

JT: ¿Don Jorge?

DE: Don Jorge Stahl, sí, no me acuerdo de ningún otro, y todos los demás pues eran, por ejemplo, Abitia, que había andado en la Revolución con Obregón, otro que había andado con la Revolución, otro Casasola... ese era fotógrafo, en fin; llegamos y haga de cuenta que estalló una bomba. Mire, primero, técnicas; segundo, mujeres; tercero, vestidas con traje de montar, porque usted comprenderá que nosotros usábamos traje de montar porque teníamos que subir, bajar y andar con (ininteligible), así es que nos subíamos con traje de montar, con botas y sombreros flexibles, porque entonces los necesitábamos para el sol, ¿no? En lugar de traer un sombrero, traíamos un sombrero flexible en la cabeza, este... eso fue visto con malos ojos por todos ellos.

JT: ¿Qué les hicieron una...?

DE: No nos querían, no nos querían.

JT: ¿Y cómo... qué les dijeron?

DE: Pues, nos aislaban ¿ve? Íbamos a tomar todos una copa, y al principio ellos hacían un grupo, y a nosotros nos dejaban en otro, nosotros nunca tuvimos nada en contra de ellos, así es que llegó el momento de que nos tuvieron que aceptar, pero se acepta una persona, pero no se le quiere ¿ve?, nos aceptaban porque nosotros a veces hacíamos una plataforma grande para tomar, una manifestación, pedían permiso para subir, pues suba, en fin, esas cosas que se ligaban; muchas veces estaban ellos en una localización y nosotros teníamos que subir a ella y teníamos que dejarlo así, pues ya subimos ¿no? pero era él, el único que en realidad nos aceptó desde el principio fue Stahl.

JT: Ajá.

DE: Este, pues era de ideas más amplias y un hombre pues que yo creo que tenía algo de dinero y no le importaba nada, pero, por ejemplo, los Alba, como nosotros nos pusimos enfrente de ellos a vender aparatos de cine, los vendimos luego luego, cuando mi hermana se fue, ya habíamos vendido el primero.

JT: ¿Los de la Power?

DE: Los Power sí, y trajo diez aparatos de fiado, a crédito.

JT: Este, ¿qué aparato compró?

DE: Aparatos Power, los que fabricaba la misma...

JT: ¿Compró cámaras?

DE: No, no, no.

JT: ¿Qué eran?

DE: Para proyección, para casetas adonde se proyectan en el cine los... y había ahí el Pathé y estaba enfrente de nosotros, desgraciadamente nosotros vivíamos enfrente de los Alba y nunca nos pudieron ver, hasta la fecha; se llegó a saber... nomás aparecen los Alba aquí y allá y en otro lado.

JT: Ajá.

DE: Pero ellos ni nos mencionan siquiera.

JT: ¿Entonces ustedes vendían los aparatos Power?

DE: Mi mamá, cuando nos mudamos ahí, en la sala, es decir, arriba vivíamos.

JT: ¿Dónde era, en qué parte?

DE: En Artículo 123, número treinta y ocho.

JT: Ajá.

DE: Entonces fundamos una oficina que la atendía mi mamá, porque nosotras estábamos, yo estaba encargada de la instalación del local para el laboratorio, le voy a contar, yo no tenía libertad porque Berlanga me hacía ir todas las tardes a Gobernación y dos días...

JT: ¿A qué?

DE: A recibir órdenes de él que era, era sumamente agrio, no era un hombre accesible ¿ve?, todo lo accesible que era don Venustiano, no era él, entonces ya don Venustiano era presidente cuando nosotros regresamos, bueno era él su ministro consentido, pero era medio déspota, y nunca nos quiso, esa es otra, porque éramos mujeres.

JT: ¿Por qué, porque eran mujeres?

DE: Porque entonces no es como ahora, linda, ahora las mujeres se han liberado, ha ocupado muchos puestos, tiene muchas, muchas franquicias, entonces no, nosotros venimos como quién dice a hacer una época de introducción de la mujer dentro de líneas...

JT: Ajá.

DE: Que no eran femeninas ¿ve?, primero vestidas como hombres, segundo, trabajando, cargando una cámara que pesaba treinta y cinco kilos, haciendo trabajo pesado, que una mujer aquí, pues, no lo hacía, en fin, venimos a romper una línea de conducta que era masculina, completamente masculina porque en el mundo no hubo otras mujeres que tomaran la cinematografía por pesada ¿ve?, así que nosotras fuimos camarógrafas mundiales y eso pues los ofendía a ellos como hombres, ya ve lo que son las cosas.

JT: Ajá.

DE: Bueno, yo no tenía libertad, mi hermana estaba en Estados Unidos, porque todos los domingos en la mañana era el único día que este señor podía ir a ver.

JT: Ajá.

DE: El administró lo que estábamos haciendo en el laboratorio.

JT: Ajá.

DE: Porque lo pusieron en los bajos de la cárcel de Belén, ahora hay ahí una escuela, ya no está la cárcel, estaban arriba los juzgados y en los bajos pusieron la censura.

JT: ¿El laboratorio?

DE: Y el laboratorio.

JT: Sí, de eso yo pienso que podríamos hablar en otro rato, pero dígame una cosa, su hermana se va a Estados Unidos, dura tres meses.

DE: Ajá.

JT: ¿Entonces su hermana, me decía que volvía con la idea de que tenía tuberculosis?

DE: Sí, que traía este, tuberculosis en la vista.

JT: ¿Y se le quitó la idea?

DE: No, entonces mi mamá le dijo: –No hagas caso hija, te voy a llevar con Prado Romaña, oculista, que era nuestro oculista.

JT: Sí.

DE: Este, la llevó, y entonces le dijo: –No, señorita, lo que usted tiene es anemia.

JT: ¡Ah!

DE: Una, una anemia concentrada del trabajo tan intenso que ha hecho usted en sus estudios y aparte en estos tres meses, tómese un mes de vacaciones, procure usted olvidarse de todo; y entonces, con unos amigos negros se vino a Chapala.

JT: Ajá.

DE: Y viajó por la República.

JT: Ajá.

DE: Y duró un mes con el permiso de don Venustiano.

JT: Ajá.

DE: Bueno, y entonces viajó por toda la República,

JT: Sí.

DE: Porque todavía no se podía instalar nada.

JT: Sí.

DE: Porque no estaba, no estaba el local, bueno.

JT: Sí, **y los aparatos que había comprado?**

DE: Los dejó con mi mamá, y mi mamá se... porque se me olvidó decirle que nosotros vivíamos ahí, y abajo tomamos una pieza.

JT: Ah.

DE: La de la calle y ahí instalamos una oficina que, por cierto, la instalamos con un escritorio y una máquina prestada, porque nosotros no teníamos dinero.

JT: Ajá.

DE: Pues si no habíamos trabajado, y me daba ciento cincuenta pesos al mes.

JT: Ah.

DE: Así es que no era posible ¿no?, bueno, entonces mi mamá se hizo cargo, la instruimos en todo, y cuando había necesidad de algo más, íbamos nosotros e instruimos a otra persona, nosotros formamos un cuerpo de manipuladores, que no nos lo agradecieron, por cierto, porque así es la vida ¿verdad? Para poder manejar esos aparatos, para ellos se les hacía muy difícil porque el aparato Pathé era primitivo completamente, tenía una canasta aquí y otra acá, y una rueditas por donde pasaba un lente, y por donde pasaba la película y así se proyectaba, así que nomás le daba usted a la manivela.

JT: Sí, ¿y el Power?

DE: Y el Power no, el Power tenía su cruz de manta y porción de ruedas, una cosa: era aparato ¿ve?, tenía arriba un magazine y abajo otro para abrir la película y reducirla abajo.

JT: ¿Qué tipo de proyector era? tenía algún nombre en especial?

DE: Se llamaba Power.

JT: ¿Pero no era, digamos, algún estilo en especial o algún modelo especial?

DE: Pues, era un modelo especial, sí, el Power, el Power fue muy notable.

JT: Ajá.

DE: No, deje que le consiga yo a usted unos catálogos.

JT: Ah, bien. Entonces su hermana trae diez Powers y rápidamente los vende porque ustedes ponen un local de venta.

DE: Ponemos local de venta y los de enfrente, nos detestaban porque aparte de tener laboratorio vendían aparatos.

JT: Ajá.

DE: Y después el setenta y cinco por ciento de la República usa Power.

JT: (Risa).

DE: Es un aparato mucho mejor, que el otro, con una proyección más fija.

JT: Sí.

DE: En fin...

JT: Eh, dígame, dígame una cosa, ¿tenía don Venustiano alguna idea de hacer una industria cinematográfica?

DE: Pues, él tenía la idea de que en México el cine tomara cuerpo ¿no?

JT: Ajá.

DE: Pero, duró muy poco en el poder.

JT: Ajá.

DE: Así es que no pudo hacer gran cosa.

JT: ¿Qué idea tenía de hacer del cine?

DE: Él tenía la idea de que México, fuera un país que le valiera ante todo el mundo, no nomás en lo de cinematografía, en todo, pero él no pudo desarrollar muchas cosas porque tenía en su contra muchos revolucionarios como Zapata, Orozco, y todos aquellos que... y Villa, por allá y que tuvo que andar calmando a esas gentes en cuestión de guerra ¿no? Tuvo un periodo muy pesado, era como Madero, un hombre de buen corazón, porque ya ve que el que lo mató lo acababa de amnistiar hacía ocho días, bueno, él era muy buena gente, le podía contar varios hechos de nuestra vida con don Venustiano, para que usted se dé cuenta de cómo es, este, resulta que Berlanga iba los domingos en la mañana, o lo invitaba los domingos en la mañana y aparte de eso, me mandaba dos veces a la semana a dar película a las instituciones de beneficencia, pero fíjese que era un hombre muy incomprensible, no se le podía hablar así: no voy porque no sirve esa película para eso, eran películas que eran la industria del hule, la industria del arroz, de las telas, la industria del azúcar, industriales completamente, usted cree que a los mendigos que era donde yo iba, a las casas de beneficencia de niños, por ejemplo, al hospicio ¿les interesaba una película de esas?

JT: Ajá.

DE: Pero era muy necio, me daba dos pesos para ir hacer las películas, un tostón de ida cobraba la carretela por llevarme, y un tostón de regreso, y un peso para el ayudante, y duraban de cuatro a siete la película, un día fui al hospicio y se me durmió; los niños que casi se les pasó la hora de la comida, pero yo no podía irme antes porque me traía a trote ¿no?, como quien dice, y bueno, que pues ahí tiene esto, había que pintar el laboratorio de aceite porque tenía cal y la cal se caía y le echaba a perder la película, además necesitaba yo una puerta giratoria como esas que tienen varias... casas.

JT: Ajá.

DE: Para entrar al laboratorio, que no entrara luz, dijo: –Ni se pone la puerta, ni se pinta–. Le dije: –Muy bien–. Entonces que supiera don Venustiano, le mando un telegrama... entonces viene y le digo: –Señor vengo a renunciar al cargo de jefe de laboratorio. –¿Por qué señorita? Don Venustiano era un hombre muy... ¿cómo le diré?, muy moderado, muy ... sabía oír, se sentaba, así como estás tú, él así en la oscuridad y yo me ponía aquí en la luz, él tenía lentes oscuros, así es que tú no le veías los ojos, era diplomático el viejo; bueno.

JT: Ajá.

DE: ¿Por qué señorita? –Porque mire usted, ya me tiene harta Berlanga. Primero; insiste en que todos los domingos en la mañana tengo que estar ahí, para atender las obras, no puedo ir otro día. Segundo; me manda hacer exhibiciones a las casas con películas que no son las que deben estar ahí, eso debía hacerse en las fábricas de los obreros donde se fabrica eso, para que vean como se hace en Estados Unidos, y tercero... no quiere que el laboratorio se pinte de aceite. –Es que es muy caro señorita. Me dijo. –Cuánto es lo menos, son cinco mil pesos. –Bueno, Berlanga miente. Se quedó usted se imagina, era mucha osadía la mía decirle que su ministro era un mentiroso. –¿Por qué señorita?, me dijo así muy... –Porque a mí el ingeniero me dijo que dos mil, Berlanga me dijo a mí que tres mil y vino y le dijo a usted que cinco mil.

JT: Ajá.

DE: Además insiste en que no se ponga una puerta giratoria que eso no hace falta, y me da ciento cincuenta pesos, dos veces que yo vaya a las exhibiciones, ya que no quiere ese cargo, yo me quedo en mi casa con los aparatos ¿no? Entonces, me dice: –Mire señorita de hoy en adelante le voy a dar su nombramiento, fue cuando le dije ¡no! Ya no, le voy a dar su nombramiento, va a ganar trescientos pesos al mes, usted y su hermana, y además no va usted a tener que ir los domingos a nada, y ni él ir, y se va a pintar de aceite.

JT: ¡Qué bien! Pero ganó de todas maneras.

DE: No, no nada hombre, no, no si era un hombre muy justo ¿ve? Él comprendió que aquel otro lo estaba engañando y le dio coraje porque diría; hombre yo que le tengo toda la confianza a ese ministro y venga a mentirme a mí, con que cinco mil cuando

cuesta dos mil el trabajo, bueno, y esa otra no tiene pelos en la lengua, ha de haber dicho, esta escuincla, es una... tremenda ¿no?

JT: ¿Qué edad tendría usted para esa época?

DE: Pues tendría yo, ya tendría como veintitrés años, pero no se me veía, yo me veía como una chamaca de dieciocho o algo así ¿no? Sobre todo, ante un presidente venir tú con esa forma de hablar, es un mentiroso.

JT: Ah.

DE: (ininteligible) El señor o cualquiera es un mentiroso, le dije, porque eso no es verdad.

JT: (Risa).

DE: Ya le digo.

JT: ¿Le parecería bien que lo dejáramos por hoy?

DE: Pues sí, ya.

La segunda y última parte de la entrevista se publicará en el próximo número de *Vivomatografías*

ARK CAICYT:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/u4ysbaw4c>

Para citar este artículo:

TUÑÓN, Julia, “Entrevista a Dolores Ehlers (1977). Primera parte”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, pp. 345-506. Disponible en: <<https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/525>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Julia Tuñón** es Doctora en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) e investigadora emérita en la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, nivel III y ha recibido la Medalla Emilio García Riera por su trayectoria académica en el campo de la

Historia (Universidad de Guadalajara), la Medalla Gabino Barreda (UNAM), al mérito universitario, tanto por los estudios de Doctorado en Historia como de Maestría en Historia de México y el Premio de ensayo literario «Susana San Juan» (INBA). Tiene más de 150 ensayos acerca de la historia de las mujeres en México y del cine clásico mexicano, publicados en diversos países y en diversos idiomas y ha impartido clases en la Universidad de París 8 y Marne La Vallée (en Francia); la Universidad de Buenos Aires (Argentina); la Universidad Nacional Autónoma de México, el Colegio de México, la Universidad Autónoma Metropolitana y la Universidad de Guadalajara (ambas de México). E-mail: juliatunyon@yahoo.com.

Convocatoria para el n. 12

CONVOCATORIA PARA EL 8VO DOSSIER TEMÁTICO (DICIEMBRE 2026):

“Preservar y volver a ver el cine silente en América Latina”

Coordinado por Isabel Wschebor Pellegrino

(Laboratorio de tecnologías para la preservación audiovisual, Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República, Uruguay)



En la última década, la emergencia de la preservación audiovisual como un campo de investigación académico en América Latina, ha tenido un impacto significativo en los proyectos, prácticas y saberes vinculados con la recuperación, digitalización y puesta en circulación de las películas que fueron

producidas en el continente, entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Por otra parte, es posible identificar una renovación en la producción fílmica de la región, que mantiene un diálogo estrecho con estos procesos de recuperación de archivos desde el espacio creativo y establece nuevas formas de diálogo entre pasado y presente.

Este fenómeno parece estar ligado a factores que combinan de forma virtuosa nuevas posibilidades tecnológicas con inquietudes clásicas de los estudios fílmicos. Como es sabido, las colecciones más primitivas de la historia del cine fueron producidas con un plástico compuesto por nitrato de celulosa. Las alertas y peligros asociados a su auto combustión han configurado un escenario de investigación, donde se combina la historicidad y el valor patrimonial de estos bienes culturales, con la fragilidad intrínseca de su conservación en el tiempo. Como contracara, estos primeros procedimientos fotoquímicos monocromáticos se caracterizaron por una especial definición, nitidez y densidad de la imagen, así como por el uso de muy diversas técnicas y procedimientos artesanales o industriales de integración de colores. Si bien se trata de películas silentes, durante este mismo período el desarrollo tecnológico de registro y reproducción del sonido configura un escenario especialmente rico para la historia cultural de la producción audiovisual.

Desde la década de 1960 hasta comienzos de este siglo, se realizaron contratipos de estas películas en acetato de celulosa monocromático o copias en diversas generaciones de formatos magnéticos de definición estándar. Estas primeras modalidades de salvaguarda de los contenidos de los nitratos tuvieron como resultado la circulación de imágenes con una definición mayormente estándar y en blanco y negro. En ese contexto, su acceso estuvo mediado por una pérdida de información y definición estética de las imágenes.

Las técnicas de digitalización que se han extendido en el presente permiten recuperar estos archivos con mayores capacidades de emulación en la composición general de las imágenes producidas en nitrato de celulosa. Esto configura un estímulo a nuevas preguntas y modos de visitar y resignificar estas primeras producciones

cinematográficas. Así, la síntesis entre el desarrollo de nuevas tecnologías de digitalización y los estudios filmicos ha sido un terreno de investigación y recuperación de películas producidas en las primeras etapas de la historia del cine. En América Latina este fenómeno se ha expandido en la última década y, la presente convocatoria, se propone reunir diferentes investigaciones que den cuenta de este proceso. Este dossier busca poner en diálogo casos específicos de restauración de películas, archivos o colecciones, con análisis o procesos creativos, que surgen de la recuperación de estas imágenes. El abanico de preguntas integra, a su vez, la reposición del universo audiovisual de la llamada “etapa del cine silente”, donde música y sonido configuran una parte intrínseca de la investigación. La intención es inscribir los trabajos en torno a la materialidad de este universo audiovisual y su transcodificación en el espacio digital, como parte de una renovación de los estudios cinematográficos en la región.

A continuación, listamos algunas temáticas a modo de sugerencia para la presentación de los artículos, que no excluyen otros asuntos que puedan ser pertinentes a la propuesta.

Preservación y restauración analógica del cine silente. Por tratarse de las películas más antiguas de la historia del cine, en muchas oportunidades los procesos mismos de recuperación, acondicionamiento y restauración son de una alta complejidad. Sin embargo, suelen ser desconocidos en el proceso de investigación en torno a los films. Se trata de una etapa clave para el estudio en torno a estas películas y a los archivos que integran. Las investigaciones que dan cuenta de por qué y a través de qué metodologías se han desarrollado experiencias de restauración analógica constituyen un campo clave.

Digitalización, procesamiento y preservación digital. Un nuevo campo donde convergen los procesos de rescate, reposición, salvaguarda de los contenidos y resignificación de esta etapa de la historia del cine es el de la preservación digital. Diversas investigaciones se han desarrollado en torno a los procesos técnicos, sus implicancias culturales y los debates históricos sobre qué significa reponer, emular o

restaurar un film producido en el pasado en el espacio digital. Se busca analizar estos temas de orden general a través de experiencias concretas asociadas a películas latinoamericanas del período silente que han sido digitalizadas.

El uso de las imágenes de archivo en nuevas realizaciones. Las películas y filmaciones de este período constituyen una materia prima para nuevas realizaciones cinematográficas o audiovisuales. Este fenómeno puede estar asociado a producciones que buscan pensar el pasado o la historia del cine de forma más específica, o se sirven de estas imágenes en tanto memoria cultural de una época. La reflexión en torno al uso de los archivos audiovisuales en nuevas realizaciones constituye otro de los campos de interés de la presente convocatoria.

Paisaje cultural y tecnológico en torno al cine silente. Para finalizar, la recuperación, reposición y comprensión del espectáculo silente están asociadas también al estudio y valoración patrimonial o curatorial de muy diversos elementos como la música, los sonidos, la cartelería, la propaganda o los programas. La recuperación de este conjunto de fuentes constituye un aspecto ineludible sobre el cual diversos estudios han profundizado y es esencial en los estudios acerca de estas memorias, archivos y colecciones patrimoniales.

Convocatoria abierta a sección general 2026

El Comité Editorial de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* se complace en anunciar la convocatoria para su duodécimo número, que será publicado en **diciembre del 2026**. 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. Dossier
3. Traducciones
4. Rescates
5. Entrevistas

6. Reseñas

7. Documentos

Dichas colaboraciones deberán ser inéditas y no estar siendo evaluadas para ninguna otra publicación. Se deberán 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 duodécimo número aquellos textos que sean enviados antes del **1 de julio de 2026**. Los que lleguen luego de esa fecha serán tenidos en cuenta para el número siguiente.

Convocatoria abierta a dossiers temáticos 2027

Los invitamos a enviar propuestas de dossier para el 13vo número, que se publicará en el 2027. 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 2027**. 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 12vo número:** 1 de julio de 2026
- **Fecha límite de envío de contribuciones para el dossier temático “Preservar y volver a ver el cine silente en América Latina”:** 1 de julio de 2026
- **Fecha límite para el envío de propuestas para el dossier temático del 13vo número:** 1 de octubre de 2026